

АВАРТА #
ЕРЯ

ERRATA#

Nº17, ENE–JUN 2017
ISSN 2145–6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Mónica Ramírez Hartmann

Gerente de Artes Plásticas y Visuales de FUGA

Ana María Lozano Rocha

Directora Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Juliana Restrepo

Subdirector de Artes IDARTES

Jaime Cerón Silva

Gerente de Artes Plásticas y Visuales de IDARTES

Catalina Rodríguez Ariza

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica.

El tema que estructura el 17º número que presentamos es

Feminismos

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directoras Catalina Rodríguez

Coordinadora editorial Carolina Venegas Klein

Editores invitados Cecilia Fajardo–Hill, Andrea Giunta y Julia Buenaventura

Comité editorial nacional

Juan Carlos Guerrero–Hernández (Departamento de Arte, U. de los Andes), María Angélica Madero (Programa de Artes Plásticas de la U. El Bosque), José Orlando Salgado (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño), Óscar Moreno (U. Jorge Tadeo Lozano), Andrés Matute Echeverri (U. Javeriana), Nadia Moreno, Sylvia Suárez, Mariángela Méndez y Ana María Lozano.

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España), Luis Camnitzer (Uruguay), Karen Cordero Reiman (México), Marcelo Expósito (España–Argentina), Sol Henaro (México), Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba).

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Julia Antivilo (Chile), Chicks on Comics (Colombia, Holanda, Argentina, Ecuador y Singapur), Cecilia Fajardo–Hill (Venezuela/Reino Unido), Andrea Giunta (Argentina/Italia), Mónica Mayer (México), Erin L. McCutcheon (EE. UU.), Mujeres Creando (Bolivia), Mujeres Públicas (Argentina), Talita Trizoli (Brasil), Lorena Wolffer (México).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Andrea Barragán, Julia Buenaventura, Ximena Gama, Sol Astrid Giraldo, Nobara Hayakawa, Carmen María Jaramillo, Karen Lamassonne, Patricia Restrepo, Paula Silva, Liliana Vélez Jaramillo.

Diseño, diagramación y edición digital: Tangrama

Traducción: María Natalia Paillié

Corrección de estilo: Gabriela García

Corrección de pruebas: Ana López Ortiga

Contacto

Instituto Distrital de las Artes
Tel. (571) 379 57 50 ext. 330
Calle 8 # 15–46, Bogotá, Colombia
www.idartes.gov.co

Página web

<http://revistaerrata.gov.co>

Foto de portada:

María Evelia Marmolejo, *11 de marzo. Ritual de la menstruación*, 1982. *Performance* en la Galería San Diego, Bogotá. Fotos: Camilo Gómez. Cortesía de la artista y de Prometeogallery de Ida Pisani, Milán/Lucca, Italia.

AVARRE

Nº17
FEMINISMOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS

contenido

ERRATA# 17, ENERO – JUNIO 2017

FEMINISMOS

EDITORIAL 12

19 **Dos propiedades de naturaleza diversa** / Julia Buenaventura

Mujeres Radicales y feminismo / Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta

36

56 *Devenires personales y colectivos en el activismo feminista.
De Malignas Influencias a Aborto Crónico (2004–2017)*
Julia Antivilo

*A través de un espejo: Subjetivaciones femeninas
en el arte brasileño de los años setenta*
Talita Trizoli

78

102 *Callejeras: performers y espacio público en América Latina*
Sol Astrid Giraldo Escobar

*Un relato que emerge del pasado para hablar sobre feminismo
mujeres y cine*
Patricia Restrepo

120

142 DOSSIER

Karen Lamassonne
Liliana Vélez Jaramillo
Andrea Barragán
Monólogo de María Teresa Cano
Entrevista de Carmen María Jaramillo
Lorena Wolfffer
Mujeres Creando
Por Danitza Luna
Mujeres Públicas

ENTREVISTA 188

La lógica feminista de «retrocolectividad». Una conversación con Mónica Mayer y Karen Cordero Reiman
Erin L. McCutcheon

206 A:DENTRO

Mundos extraños
Nobara Hayakawa

A:FUERA 212

Días de revolución
Carolina Venegas K.

220 PUBLICADOS

INSERTO

Escupir en el pozo de los deseos
Chicks on Comics

colaboran en ERRATA# N°17

Andrea Barragán

Artistx visual con énfasis en Artes Plásticas, de la Pontificia Universidad Javeriana. En 2013 hizo parte de taller «Los otros méxicos» de la Poncha Nostra, Centro Cultural del México Contemporáneo, México. Artista en residencia de la exposición «Comunidad imaginaria: cuerpos en fuga» de la artista Mirna Roldán (2013), Museo Ex Teresa Arte Actual, México. Ha participado en las exposiciones e intervenciones colectivas *Kuir*, Festival Internacional de Arte y Cine *Queer* (Bogotá, 2015 y 2016), «Atentado ao pudor», Museo de Sexo Hilda Furacao/ Curare Alterno (Belo Horizonte, 2016), «Queerpoéticas», Espacio Solemne, (Ciudad de Guatemala, 2016), MDE11 (Medellín, 2011), entre otras. Ganadora de la Beca de Circulación Nacional e Internacional para artistas y del Ministerio de Cultura (2015). Actualmente trabaja en su proyecto *¿Cómo nombrar el silencio?*

Andrea Giunta

Historiadora de arte, comisaria y escritora especializada en arte latinoamericano. Doctora en Historia del Arte, Universidad de Buenos Aires. Investigadora principal del CONICET, Argentina. Fue profesora titular en la Universidad de Texas y directora fundadora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (2008–2013). Ha recibido varios premios, entre ellos el Guggenheim, la Fundación Getty, la Beca de la Facultad de Donald D. Harrington y la Beca de la Fundación Rockefeller. Autora

de *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* (2014), *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (2011), *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (2010), *Post crisis. Arte argentino después del 2001* (2009), *Avant Garde, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta* (2001) y traducido al inglés por Duke University Press (2007). Cocuradora de «Verboamérica», instalación de la colección permanente de MALBA, Colección Costantini, (Buenos Aires, 2016), y con Cecilia Fajardo-Hill de «Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960–1985» para el Hammer Museum (2017) y Brooklyn Museum (2018). Miembro del Comité Académico y Artístico del Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

Carmen María Jaramillo

Autora de los libros *Alejandro Obregón, el mago del Caribe* (2001) y *Fisuras del Arte moderno en Colombia* (2012). Ha sido curadora de «Alejandro Obregón, pinturas 1947–1968» (Museo Nacional de Colombia, 2001), «A través del espejo» (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998) y «Mujeres entre líneas» (exposición iconográfica, Museo Nacional de Colombia, 2016). Fue cocordinadora del equipo colombiano para el Proyecto Archivo Digital y Publicaciones de Arte Latinoamericano del Siglo XX, liderado por el International Center of the Arts of the Americas (ICAA) adscrito al Museo de Bellas Artes de Houston. Ha sido curadora del Museo

de Arte Moderno de Bogotá, directora de Artes Visuales del Instituto Colombiano de Cultura y directora de Artes del Banco de la República de Colombia. Fue profesora asociada de la Universidad de los Andes de Bogotá y decana de Artes plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Cecilia Fajardo-Hill

Curadora independiente de arte moderno y contemporáneo, especializada en arte latinoamericano, e historiadora de origen británico/venezolano. Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Essex, Inglaterra, y Maestra en Historia del Arte del Siglo XX del Courtauld Institute of Art, Inglaterra. Es curadora del proyecto «Abstracción en acción», y coeditora de dos tomos sobre arte guatemalteco de los siglos XX y XXI, una iniciativa de la Universidad de Harvard y Arte GT 20/21 (2014–2017). Fue profesora visitante en el UCLA Chicano Studies Research Center (2014–2015), y curadora en jefe en el Museo de Arte Latinoamericano, MOLAA (2009–2012). Fue directora y curadora en jefe de la Fundación de Artes Cisneros Fontanals (CIFO, 2005–2008), y directora general de Sala Mendoza, un espacio alternativo para el arte contemporáneo en Caracas (1997–2001). Fue cocuradora con Andrea Giunta de «Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960–1985» para el Hammer Museum (2017) y Brooklyn Museum (2018).

Chicks on Comics

Es un colectivo internacional integrado por siete historietistas: Bas (Holanda), Clara Lagos (Argentina), Caro Chinaski (Argentina), Delius (Argentina), Maartje Schalkx (Holanda), Powerpaola (Colombia, Ecuador) y Weng Pixín (Singapur). Hasta el 2014 colaboraron las artistas Lilli Loge y Ulla Loge (Alemania), hasta 2016, Fabiane «Chiquinha» Langona (Brasil), hasta 2017 Julia Homersham (Nueva Zelanda) y Sole Otero (Argentina). Uno de los discursos que une al grupo es la ironía constante sobre cuestiones de género. Desde el comienzo ha explorado los recursos narrativos de la historieta como medio de comunicación e intercambio y utiliza la plataforma chicksoncomics.tumblr.com para publicar regularmente viñetas de cómic en torno a un tema: cada una es la respuesta a la anterior y se sigue un orden de aparición establecido que permite la producción de diálogos temáticos, publicaciones y exhibiciones.

Erin L. McCutcheon

Actualmente es candidata al doctorado en Historia del Arte y Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Tulane. Su investigación se centra en las intersecciones del arte, feminismo y maternidad en la ciudad de México durante las décadas de 1970 y 1980, un proyecto que comenzó en la Universidad de Leeds con Griselda Pollock. Esta investigación ha sido apoyada

por becas del Woodrow Wilson National, Fundación Nacional de Becas, el Fondo Comemorativo de Ruth Landes, y la Organización para la Investigación sobre Mujeres y Comunicación. Recibió una beca de enseñanza en el Arte Moderno y Contemporáneo en el Colegio de Millsaps. Además de impartir cursos en las universidades de Tufts y Tulane, fue parte de la planificación de la exposición «Si tiene dudas...pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer» (2016) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México.

Julia Antivilo

Historiadora y activista performancera feminista chilena. Autora de los libros *Belén de Sárraga. Precursora del feminismo Hispanoamericano* (2000, con Luis Vitale), *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista Latinoamericano* (2015), entre otros. También es autora de varios artículos en revistas sobre estudios culturales, el papel social y cultural de las mujeres y temas de arte, género y feminismos. Es doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y actualmente investiga sobre activismo y disidencia sexual en América Latina. Como performancera ha sido parte de varios colectivos activistas feministas en Chile y México. Se ha presentado en varios eventos académicos y artísticos en países como Latinoamérica, EE.UU. y Canadá. Reside en México y colabora con los grupos de arte La Pocha Nostra, Pinto mi Raya, y Producciones y Milagros Agrupación Feminista A.C.

Julia Buenaventura

Crítica e historiadora de arte latinoamericano del siglo XX. Doctora de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (USP), y Maestra en Historia, Crítica y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Entre 2016 y 2018 realizó una investigación comparativa entre las diferentes narrativas de la historia del arte en América Latina, en el marco de un postdoctorado en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la USP. Actualmente es profesora de la Universidad de Los Andes, en Bogotá, corresponsal de la revista

ArtNexus (EE.UU. y América Latina) y colaboradora de Forum. Su libro *Polvo eres: el correr del tiempo en María Elvira Escallón* fue publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia (2015).

Karen Lamassonne

Ha vivido y trabajado en los Estados Unidos, Colombia, Francia, Alemania e Italia. En su carrera como pintora, que comenzó en Bogotá en 1974, combina otros medios artísticos como el cine, el video y la fotografía. Durante la década de 1980 hizo parte del Grupo de Cali. Ha participado dos veces en el Salón Nacional de Artistas (1986 y 1994) y en muestras colectivas como la IV Bienal Americana de Artes Gráficas (Cali, 1981), Biennale Internazionale Dell'Arte Contemporanea (Florencia, 2003), «Mujeres entre líneas, Una historia en clave de educación, arte y género», Museo Nacional de Colombia (2015), «Voces íntimas, Relatos e imágenes de mujeres artistas», Museo Nacional de Colombia (2016), «Frecuencia doméstica», Instituto Visión (Bogotá, 2017). Vive y trabaja en Estados Unidos.

Liliana Vélez Jaramillo

Artista de la Universidad de los Andes. Su trabajo explora lo que pasa cuando la línea entre lo y público y lo privado se pierde. Sus videos han participado en muestras internacionales como el Festival Internacional de Cine de Cartagena (2008 y 2012), I Heart Video Art, Contemporary Art Forum Kitchner (CAFKA) + Area (Canadá, 2010), 57th International Short Film Festival Oberhausen (Alemania, 2010), 8 Festival de Performance de Cali (2012) y La Otra Bienal (Bogotá, 2013). Con el proyecto *Li*Lo*Lu** obtuvo la Beca para Publicación Periódica sobre Artes Plásticas y Visuales de Idartes (2013). Sus textos de ficción han aparecido en las publicaciones *Vice*, *Matera*, *Hive Comics Anthology*, entre otros.

Lorena Wolffer

Artista y activista cultural mexicana. Ha presentado su obra en Afganistán, Argentina, Brasil, Canadá, China, Eslovaquia, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Hungría, México, Reino Unido, República Checa y Venezuela. Como promotora independiente de arte

contemporáneo ha organizado exposiciones y eventos artísticos, y creado y conducido programas de televisión y radio culturales. Cofundadora y directora de Ex Teresa Arte Alternativo del Instituto Nacional de Bellas Artes (1994–1996); asesora de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (2004–2007) y coordinadora académica de Arte, cultura y justicia del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM (2011). Ha sido distinguida con el Artraker Award for Social Impact (Inglaterra, 2014), Commended Artist por Freedom to Create (Singapur, 2011) y la Medalla Omecíhuatl otorgada por Inumjeres DF (México, 2011), entre otras becas y reconocimientos.

Mónica Mayer

Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Ciudad de México y obtuvo una maestría en Sociología del Arte en el Colegio Goddard mientras participaba en el Taller de Estudio Feminista en Los Ángeles, California. En 1983 formó, con Maris Bustamente, Polvo de Gallina Negra, el primer grupo de arte feminista en México. Ha mostrado su obra en más de cien exposiciones colectivas en México, Estados Unidos y Europa y desde la década de los ochenta ha tenido muestras individuales en diversas partes del mundo. En 2016 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo presentó la muestra «Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer», curada por Karen Cordero. Constantemente colabora en diversas publicaciones culturales, es autora de varios libros, y desde 1988 tiene una columna semanal sobre arte en el diario *El Universal* de México. Desde 1989 participa en *Pinto mi Raya*, con Víctor Lerma, una obra en curso sobre el sistema artístico mexicano.

Mujeres Creando

Movimiento político feminista y anarquista con veinticinco años de lucha en Bolivia. Surge en 1992 fundado por María Galindo, Mónica Mendoza y Julieta Paredes (la tercera actualmente sin ningún tipo de vinculación con el movimiento), mujeres que formaron parte de la

izquierda boliviana de los años ochenta. El grupo tiene como punto de partida el trabajo colectivo a partir de un sujeto político simbólico que está planteado en su grafiti «Indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas», es decir, una alianza de relaciones horizontales entre las mujeres más incómodas e inconvenientes para una sociedad predominantemente racista, clasista, homofóbica y patriarcal como la boliviana, en un fenómeno al que el movimiento llama «alianzas insólitas». Las condicionantes éticas básicas que el movimiento ha desarrollado son no racismo, no clasismo, no homofobia, respeto a las mujeres que se deciden por el aborto, y respeto a las mujeres en situación de prostitución.

Mujeres Públicas

Colectivo feminista de activismo visual conformado por Fernanda Carrizo, Lorena Bossi y Magdalena Pagano, constituido en Buenos Aires en el año 2003. El trabajo del grupo se ubica mayormente en espacios no convencionales para las artes visuales, desarrollándose en torno a la gráfica y las acciones performáticas en el espacio público, el objeto, el video y la instalación. Ha participado en eventos como Feminist Forum (Suecia, 2006), III Encuentro Feminista Nacional de Paraguay (2007), Foro Social Europeo (Suecia, 2008), Primer Campamento Latinoamericano de Mujeres de Movimientos Populares (Venezuela, 2009), Oncena Bienal de La Habana (2012), «Acción urgente» (Argentina, 2014), «Un saber realmente útil», Museo Reina Sofía (2014), «Lee mis labios», Teorética arte + pensamiento (Costa Rica, 2015), «Feminism politics», Pratt Gallery (2016).

Patricia Restrepo

Directora de cine. Su primer cortometraje *Por la mañana* (1979) fue escogido recientemente para la exposición «Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960–1985» para el Hammer Museum (2017) y Brooklyn Museum (2018). Fue miembro del colectivo Cine-Mujer, con el que dirigió los cortometrajes *Paraíso artificial* (1980) y *Momentos de domingo* (1985). Directora del largometraje *El alma del maíz* (1995) y de la miniserie *Géminis* (1996), entre otros. Desde 2008 ha sido profesora y asesora de guion de la Maestría de

Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Fue miembro del Consejo Nacional para las Artes y la Cultura Cinematográfica. En la actualidad escribe un guion para largometraje cuyo título provisional es *Un cielo abierto*, ganador del estímulo para escritura de guion en la convocatoria FDC 2014.

Sol Astrid Giraldo

Investigadora, crítica y curadora independiente. Filóloga Clásica de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Becaria de la Secretaría de Cultura de Medellín, el Ministerio de Cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA), país donde realizó una residencia de investigación. Premio Pluma de Oro al Periodismo Literario en la Feria Centroamericana del Libro (Panamá) y mención de honor en el Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico de la FUGA. Autora de los libros *Cuerpo de Mujer: Modelo para armar* (2010), *Liliana Angulo: Retratos en Blanco y Afro* (2015), y *Clemencia Echeverri: la imagen ardiente* (2017). Ha pertenecido al grupo de investigación de Teoría e Historia del Arte

de la Universidad de Antioquia y al Comité Técnico del Museo de Arte Moderno de Medellín. Ha expuesto sus investigaciones en diversos espacios nacionales y latinoamericanos.

Talita Trizoli

Doctora en Educación y maestra en Estética e Historia del Arte con la disertación «Regina Vater, por una crítica feminista del arte brasileño», ambos de la Universidad de São Paulo. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Federal de Uberlândia. Fue profesora en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Federal de Goiás, donde coordinó grupos de estudio e integró actividades de investigación y extensión. Fue profesora del DEART, en la Universidad Federal de Uberlândia. Es investigadora del Núcleo de Estudios en Pintura y Educación (NUPPE) del Departamento de Artes de la Universidad Federal de Uberlândia; del Grupo de Estudios en Arte Conceptual y Conceptual en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo; del Kinosophia de la Universidad Federal de Goiás, y del Grupo de Estudios en Estética Moderna y Posmoderna de la Facultad de Filosofía de Universidad de São Paulo.

editorial

Feminismos, entrega 17 de la revista *Errata#*, se encarga de abordar dos tipos de condiciones tangenciales. De una parte, el arte realizado por mujeres; de otra, el arte hecho desde América Latina, sea desde este o aquel lado de sus fronteras. Así, en tiempos de límites, murallas y renovadas exclusiones, la revista entra en tales cuestionamientos de forma frontal: de qué maneras las artistas, las mujeres y las latinoamericanas han logrado subvertir los cánones de representación para revolucionar el arte, cuáles son sus voces y por qué hemos decidido, repetidamente, no escucharlas.

Se sabe que las grandes narrativas del arte —europeo, estadounidense y latinoamericano— se han construido a partir de figuras masculinas. De este modo, tenemos una desproporcionada participación de artistas hombres que no se corresponde con la realidad. No es cierto que no ha habido artistas mujeres en América Latina, lo que sucede es que muchas autoras han sido sustraídas de los libros y de los espacios de galerías y museos. La idea de este número es, entonces, revisar dichas dinámicas y aproximarse a otras narrativas que excedan el tema feminismo para ir al arte producido por mujeres, incluso cuando por diversas razones tales creadoras no se autorrepresentan como feministas en la obra que realizan. El foco se dirige al cuerpo y a las relaciones de poder que lo regulan.

Para liderar la conversación, tan necesaria y actual, invitamos como editoras internacionales a la curadora e historiadora del arte de origen venezolano y británico Cecilia Fajardo-Hill, y a la curadora e investigadora argentina e italiana Andrea Giunta. También contamos con la participación de Julia Buenaventura, historiadora y crítica de arte colombiana, como editora nacional.

En el ensayo introductorio, Buenaventura retoma un breve y poco conocido libro de Karl Marx titulado *Sobre el suicidio*, en el cual el autor, valiéndose de los archivos de la morgue de París, analiza tres casos de muertes de mujeres en las condiciones más injustas. A partir de allí, el ensayo entra a analizar diversas obras, tanto plásticas como literarias, o clásicas como contemporáneas, argumentando la hipótesis según la cual un arte feminista excede el problema de género, para llegar a un asunto de orden social, político y económico. Es decir, para arribar al profundo cuestionamiento de una sociedad regida por la contraposición de dueños y peones, o, mejor aún, propietarios y propiedades.

Fajardo-Hill y Giunta realizaron un texto a cuatro manos sobre su reciente curaduría «Mujeres Radicales: Arte Latinoamericano, 1960-1985», una muestra compuesta por más de ciento veinte mujeres artistas que se presentó durante 2017 en el Museo Hammer, en Los Ángeles, y que durante el año 2018 se verá en el Museo de Brooklyn, en Nueva York, y en la Pinacoteca, Sao Paulo. El proyecto, producto de una investigación de más de siete años, revalúa la contribución de un grupo de mujeres artistas a los lenguajes experimentales del arte contemporáneo, y estudia operaciones simbólicas y conceptuales que, a partir de un cuerpo politizado, resultaron en un radical giro iconográfico. De igual forma, el texto se encarga de abordar, de un lado, cómo la historia del arte de

nuestro continente mantiene grandes áreas reprimidas, situación que ha borrado el reconocimiento de la obra realizada por muchas artistas; por otro, la separación entre artistas latinas y latinoamericanas, y, finalmente, las razones por las cuales cientos de artistas mujeres han permanecido en la oscuridad en el panorama del arte latinoamericano.

Para este número, las editoras invitaron como colaboradoras internacionales a Julia Antivilo, artista y activista chilena que ha puesto y expuesto su cuerpo en el espacio, y a Talita Trizoli, académica brasileña. Antivilo reflexiona sobre su trayectoria, tanto individual como colectiva, y sobre el pensar y quehacer del arte feminista desde América Latina. Así, la artista contextualiza su proceso creativo a partir del ensayo escritural, la performatividad del texto y la *fotoperformance*, narrando y reflexionando sobre más de una década en el devenir activista y feminista, principalmente, en lo que se refiere a México y a Chile. Por su parte, Trizoli rastrea los movimientos narcisistas de formación de lo femenino y sus posibles discordancias discursivas dentro del juego poético-estético por medio del análisis de trabajos de Regina Vater, Gretta Sarfaty, Iole de Freitas, Letícia Parente, Sonia Andrade y Anna Maria Maiolino, artistas que desgarran las reglas del juego de género y política por medio de la parodia, la crítica y la resistencia poética.

Patricia Restrepo y Sol Astrid Giraldo fueron las invitadas nacionales de la publicación. Giraldo, investigadora, crítica y curadora independiente, nos presenta un texto que actualiza las contradicciones público/privado, calle/domesticidad, política/intimidad, problemáticas que aún hoy funcionan como poderosos mecanismos de control sobre los cuerpos femeninos. De igual forma, expone obras que permiten esbozar un mapa urbano latinoamericano reescrito desde el cuerpo de las mujeres, el cual ha devenido en un ser político, apropiándose conscientemente de la palestra y de los espacios urbanos, para erigirse empoderado, deliberativo, consciente, discursivo, elocuente, subversivo. Por su parte, Patricia Restrepo, quien en los años setenta participó en el colectivo Cine-Mujer, presenta una memoria personal sobre dicha época, reto de escritura que decidió abordar en un momento en que las narrativas literarias y cinematográficas transitan por los senderos de la primera persona. Su crónica está enmarcada en el contexto del feminismo de los años setenta en Colombia, y de lo que significa para una mujer hacer carrera en la industria del cine en un país en desarrollo: invisibilización de la mujer, egos masculinos afincados en el poder que otorga una sociedad patriarcal, así como miedos, limitaciones e inseguridades que impiden a una mujer levantar la voz.

La sección Dossier, en su capítulo nacional, y en consonancia con lo anterior, está compuesta por voces que hablan en primera persona sobre mujeres que deciden recorrer un camino para encontrar su libertad, y algunas que exploran una sexualidad que ni siquiera sabían presente. Hay un análisis sobre el término «ideología de género» como acto del habla, una expresión que se presenta como inocua, pero que define muy bien

la regulación sobre las subjetividades no heterosexuales, a partir de ejercicios de lenguaje y activismos político-religiosos que buscan deslegitimar lo que es considerado contranatura. También incluimos una entrevista a María Teresa Cano en la cual, a través de un diálogo sobre sus obras iconográficas, la artista reflexiona acerca de asuntos transversales a su producción, tales como el género, el cuerpo, la intimidad y la política.

Por otro lado, la parte internacional de la sección Dossier presenta lo que ha significado para una artista ser feminista y artista —transformar el cuerpo en un vehículo de radical enunciación, narración y visibilización; convertirse en una zona de conflicto— y dos textos sobre la historia y la recepción del trabajo de dos importantes colectivos latinoamericanos: *Mujeres Públicas*, de Argentina, y *Mujeres Creando*, de Bolivia.

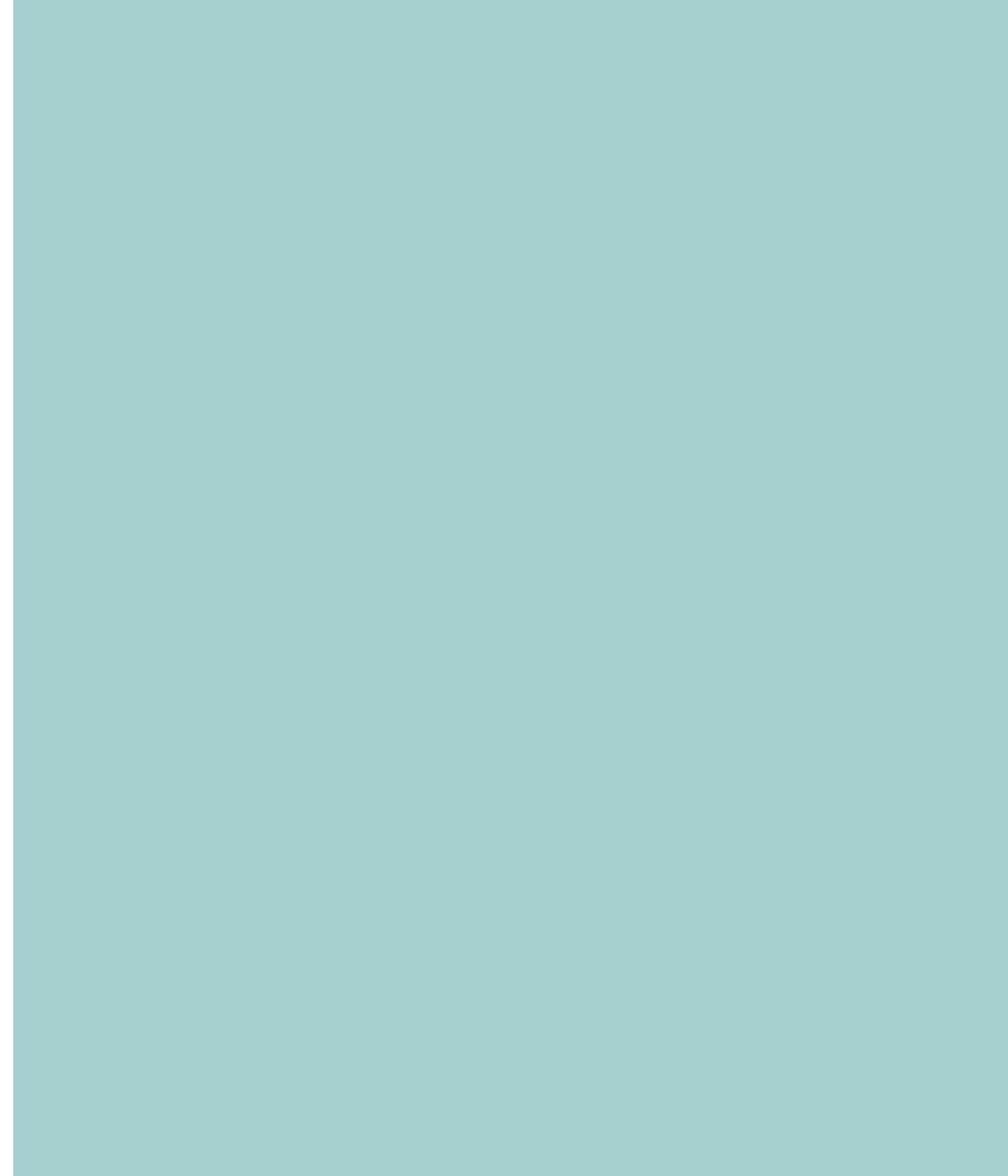
Nuestra entrevista principal es una narración a tres voces: la de la artista feminista, activista y escritora mexicana Mónica Mayer; la de Karen Cordero, historiadora de arte, curadora y escritora estadounidense, quien reside en México desde 1982, y la de la historiadora de arte estadounidense Erin L. McCutcheon. En esta reflexionan sobre la reciente muestra de Mayer, «Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer» (2016), que, concebida como una «retrocolectiva», en lugar de retrospectiva, intentó visualizar una historia personal y, al mismo tiempo, comunitaria de las prácticas de arte feminista en México.

En la sección Publicados tenemos un libro y una película. La curadora Ximena Gama hace una reseña crítica del más reciente libro de Siri Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, una colección de ensayos en el que la autora retoma lo que ha denominado un favoritismo masculino en el arte y la literatura, para iniciar un análisis sobre neurociencia, psicoanálisis y psiquiatría, y en que el feminismo aparece como detonante para revelar las falacias y lo absurdo de ciertas verdades consideradas como establecidas. A continuación, Paula Silva, gestora cultural, escribe sobre la película *Amazona* de Claire Waiskopf, documental autobiográfico sobre una madre muy particular que nunca pensó en poner la maternidad por encima de sus libertades individuales.

En la sección de reseñas, para A:Dentro, Nobara Hayawaka revisa una exposición de Rosario López Parra y la propuesta editorial de Mónica Naranjo Uribe, dos artistas de diferentes orígenes y lenguajes que encuentran un territorio común en la noción de lugar. Ambas miradas se refieren a los lugares como relaciones entre la fuerza y el vacío, entre el ser y el otro, o entre el aquí y el allá, y cada una propone una interpretación que trasciende ese irrepetible lugar que es la experiencia individual. A seguir, para A:Fuera, Carolina Venegas reseña la muestra «We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–1985», que tuvo lugar en el Museo de Brooklyn entre abril y septiembre de 2017, y que examina los aspectos sociales culturales y políticos de la época, así como las motivaciones estéticas de las artistas negras estadounidenses durante lo que se conoce como Segunda Ola Feminista en los Estados Unidos.

Para cerrar, la pieza del inserto estuvo a cargo del colectivo de mujeres dibujantes Chicks on Comics. El título, *Escupir en el pozo de los deseos*, es una frase de la letra de la canción «Cannonball» de The Breeders, que sirvió para iniciar una conversación entre las artistas del grupo —en el interior de un mismo edificio en el que todas residen— sobre el feminismo, sus implicaciones y perspectivas.

Este número de *Errata#* responde a una gran deuda con las artistas mujeres y artistas feministas de América Latina. Este es el inicio de una discusión que necesita seguir ampliándose en el país y en el continente. En *Feminismos* se atisba la amplitud de perspectivas y relevancia para pensar políticamente no solo problemas de género, sino temas apremiantes en la sociedad desde los años sesenta a nuestros días.



DOS PROPIEDADES DE NATURALEZA DIVERSA

Julia Buenaventura

▼ Cristina Figueroa, Reina y policía, Festival folclórico colombiano, Ibagué (I), 2014.
Fotografía digital, impresión Giclée, 50 x 33 cm. Foto: Cortesía de la artista.



A mi mamá, Gilma Valencia,
cuyo feminismo acérrimo sufrí y *usufruí*,
con todo el amor del mundo.

Un año después de publicar *La sagrada familia* con Friedrich Engels, Karl Marx escribe un texto peculiar: *Peuchet: sobre el suicidio* (1846). Un artículo extenso relativamente desconocido en el conjunto de su producción, tanto así que solo en el 2012 fue traducido al español, quizás porque se trata de un escrito en el que Marx hace las veces de coautor, no de autor. De hecho, este texto es la edición y reformulación de una serie de crónicas que el señor Jacques Peuchet (1760–1830), archivista de la Policía de París, dejó para ser publicada después de su muerte, con el fin de evitarse problemas en vida por cuenta de una información muchas veces confidencial.

Peuchet murió en 1830, y los seis tomos de sus crónicas fueron publicados en 1838. Marx extrae fragmentos del cuarto volumen, toma los relatos, los limpia de moralismos o comentarios religiosos, los traduce al alemán y, agregando sus propios comentarios, pasa a publicarlos en la revista *Espejo de la Sociedad* (*Gesellschaftsspiegel*).

El resultado es un texto fluido, que se lee en un abrir y cerrar de ojos, con un denotado tono de revista de folletín, pero cuyos acontecimientos, en vez de ser crímenes misteriosos, son suicidios, y en vez de hechos de ficción, son realidad pura y fría, extraída de los archivos de París.

Un puñado de casos protagonizados principalmente por tres mujeres, dos solteras y una casada, a las que no les ha quedado otra opción que suicidarse. La pérdida de la virginidad antes del matrimonio, la imposibilidad de un aborto frente al embarazo causado por un tío y la prisión domiciliar por un marido demente, respectivamente. Todos estos, casos en los que la sociedad y, más aún, la familia, hacen las veces de verdugo al cerrar las puertas a cualquier escape. Es evidente que las víctimas habrían podido salvarse, de existir una mínima posibilidad de defensa, algún apoyo en que la condena no fuera ejecutada sin un juicio precedente.

Sobre el suicidio, sin embargo, no solo llama la atención por su petición de justicia o por ser uno de los pocos lugares —o acaso el único— en donde el autor habla directamente de un problema de género, sino por dos motivos específicos. Primero, porque revela el método empleado por Marx para construir un argumento: un camino que va de lo particular, la historia concreta, a lo general, el problema social, jamás a la inversa. Nunca de la especulación al hecho. En palabras de Ricardo Abduca, el traductor y prologuista del volumen,¹ «si en Durkheim la unidad del análisis es la tasa de suicidios, en Marx es el caso». Segundo, porque el relato sobre las muertes de estas tres mujeres no se queda en un problema de las mujeres en sí, sino que lo excede, por ser un problema social que da cuenta de la subyugación de unos seres humanos por otros.

1 Aun cuando pocas veces recomiendo un prólogo, el de Ricardo Abduca es excelente, de forma que lo recomiendo sin vacilaciones. (Marx 2012)

En suma, la liberación de las mujeres —esto es, dejar de ser propiedad de sus padres o maridos para pasar a ser ciudadanos con derechos políticos— hace parte del proyecto amplio de la liberación de la humanidad del dominio de la propia humanidad. Lo que es sumamente importante en nuestros días.

No estamos haciendo una revista sobre feminismo por un problema que se restrinja a las mujeres en sí o, en otras palabras, este tema no le interesa solo a la mitad de la población, sino que atañe al conjunto, pues hace parte del proyecto amplio de una revolución, que básicamente consiste en que ningún ser humano pueda pertenecerle a otro. En palabras de Peuchet, quien fue partidario de la Revolución francesa: «La revolución no ha hecho caer a todas las tiranías; los disgustos que se han reprochado a los poderes arbitrarios subsisten en las familias». (Marx 2012)

El problema de la mujer, su subyugación, es un asunto social que da cuenta de toda forma de tiranía. Y más aún lleva consigo a los demás subyugados. Así como su redención es la redención del conjunto. Por esta razón, aquellos que no están de acuerdo con la repartición de la tierra —que es en sí la posibilidad de liberación del hombre y la causa de las insurrecciones en América Latina desde la Revolución mexicana hasta nuestros días—, acostumbran a no estar de acuerdo con la legalización del aborto. El aborto, la anticoncepción, significa más allá de cualquier otra cosa un asunto político: se trata de otorgarle a la mujer soberanía sobre su propio cuerpo, propiedad de sí, tornándola en un ser políticamente constituido, público.

La expresión «mujer pública» para significar «puta» continúa dando muchas luces a este respecto. Y digo que continúa porque, así como la tierra nunca fue repartida y los esclavos solo pasaron a ser miserables libres (es decir, libres de amos pero también de tierras), la mujer no se ha liberado de sus más terribles lazos. En suma, la revolución todavía ha de ser realizada, pero completamente diferente a cualquier discurso sobre dictadura del proletariado, completamente lejos de cualquier autoritarismo patriarcal y hegemónico. Yo propongo una revolución más capítulo veinticuatro de *El Capital* y menos *Manifiesto comunista*. Tal vez una revolución inspirada en Eleanor Marx, considerada la primera feminista social y cuya tragedia —su suicidio en 1898— rima con el artículo tomado de los extractos de Peuchet publicado por su padre, Marx, en 1846.

En fin, este número de la revista *Errata*, intitulado *Feminismos*, como cualquier feminismo, desborda el tema mujer (acordémonos de cómo Aristóteles metía en el mismo paquete a esclavos, mujeres, extranjeros y niños, es decir, todos los no-ciudadanos) para tratar sobre la liberación de cualquier subyugación social. Subyugación que en América Latina conocemos bastante bien desde que comenzamos a monetizar a Europa a través de nuestro oro, posibilitando el sistema capitalista en sí, para después pagar los intereses sobre el mismo oro que habíamos enviado, cosa que no hemos dejado de hacer hasta la fecha.

*



Feliza Bursztyn, *Cama*, 1974. Ensamblaje con chatarra de acero inoxidable, catre, sábana de satén y motor, 110 x 180 x 70 cm. Foto: Museo Nacional de Colombia.

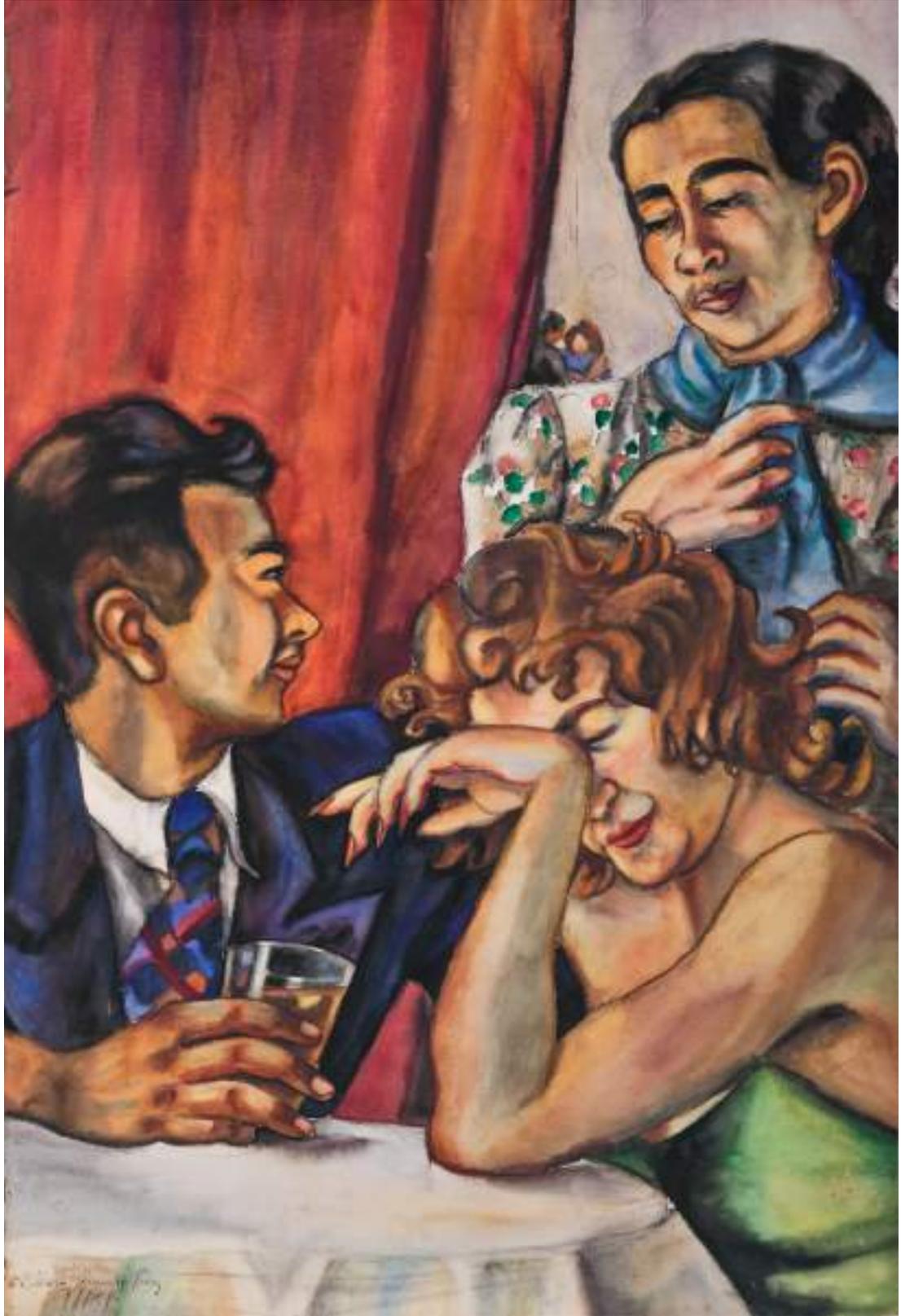
El otro día estaba pensando a quiénes escogería por artistas de la primera y de la segunda mitad del siglo XX. Debo decir que en Brasil escogería a Tarsila y a Lygia Clark. En Argentina, a Antonio Berni y a León Ferrari. En México, a Diego Rivera o a José Clemente Orozco (porque José Guadalupe Posada es más del XIX que del XX) y a Matías Goeritz. En Venezuela mi dupla sería, en la primera mitad, Armando Reverón y, en la segunda, Gego. Ahora bien, en Colombia, sin darle muchas vueltas al asunto, escogería a Débora Arango y a Feliza Bursztyn.

Ustedes pueden pensar mal de mí. «¡Ah! ¡Qué oportunista! Escoge a dos mujeres como representantes del arte en Colombia porque está escribiendo en una revista sobre feminismo». Pero yo los invito a sentarse y a reflexionar tan solo un poco, durante unos cuantos minutos. Digamos que escojo a Pedro Nel Gómez y a Ramírez Villamizar. Qué aburrido, qué solemne, qué artículo tan tedioso sería este. Bueno, exagero, pero habrán de concordar conmigo en que sería otro artículo, otra clase de texto, un tipo de escrito que muy probablemente no aceptaría en sus líneas esta intrusión de la primera persona.²

Y ya entrados en gastos, lanzo mi hipótesis: más allá de cualquier cosa, las obras de Débora Arango y Feliza Bursztyn plantean una subversión entre lo público y lo privado, es decir, hacen público aquello que debería quedarse en casa. Son obras en las

2 De hecho, mi tesis en la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia, orientada por Iyonne Pini, se tituló «En primera persona. Seis pasajes sobre Feliza Bursztyn». (Buenaventura 2007)

▼ Débora Arango, *Amanecer y/o El barrio*, 1940. Acuarela, 96 x 65 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín. Foto: Carlos Tobón, cortesía del Museo de Arte Moderno de Medellín.



cuales, por diversos caminos, lo personal, lo confidencial, lo íntimo, resulta expuesto. Lo no dicho es revelado, los trapos son puestos al sol, audacia que una sociedad jamás perdona.

Amanecer, de Débora Arango, es una acuarela de poco menos de un pliego. Con grandes manchas de tinta y fuertes contornos; los colores son los típicos de la pintora antioqueña. Una paleta llena de contrastes entre los tonos cálidos —rojo, naranja, verde limón, la piel humana llena de amarillos— y el frío del azul que irrumpe en el cuadro a través de algunas prendas de vestir, pero también en la piel, haciendo las veces de sombra. La escena es un burdel, están el cliente, la puta y la sirvienta. La puta es blanca, la sirvienta tiene rasgos negros e indios y cejas muy gruesas. En un primer plano están los tres personajes con una cortina roja, mientras que, muy al fondo, se alcanza a ver otra pareja. Tanto el hombre como la mujer han bebido toda la noche. En efecto, él sostiene un vaso en la mano que debe ser de ron (¿Ron Medellín Añejo? ¿Ya existía en esa época?). Ahora, lo que más llama la atención es la expresión de la mujer que es, sin lugar a dudas, protagonista del cuadro: su mano de uñas largas y rojas volteada sobre la frente, la posición de la cabeza y el guiño de su boca, que no se sabe si está a punto de soltar una carcajada o caerse sobre la mesa.

Esta obra pertenece a la escuela que va del Muralismo para expandirse por varios países del continente, llegando, en Colombia, a Pedro Nel Gómez, maestro de Débora Arango y quien le enseñó a usar la acuarela. Sin embargo, aun enmarcada en esa escuela, no se encuadra completamente en su molde; no estamos frente a un cuadro alegórico, tipo un Orozco o un Rivera; no se trata de «la mujer de la vida alegre», vale decir, tan estigmatizada y censurada por la escuela de los muralistas. Recordemos que cada vez que Orozco pinta a una puta, no pinta a una mujer oprimida sino al símbolo de la descomposición social de la burguesía. Por el contrario, en *Amanecer* no estamos viendo simplemente a «la puta», sino que estamos viendo una mujer particular en un momento específico, una mujer que ha bebido toda la noche y está a punto de desplomarse bajo el peso de su propia cabeza. Débora pertenece a la onda de realismo social que atraviesa a América Latina en los años treinta y cuarenta, pero no lo sigue a pie juntillas; como cualquier artista tiene una autonomía sólida, reinventa el problema y se mete en él llevando su propio fardo, que más que cualquier otra cosa es, en ese momento, ser mujer y estar confinada. La liberación social desde Débora Arango no será solo una lucha de clases, del campesino contra el latifundista o del proletario contra el burgués, sino que involucrará una lucha de género, que, a su vez, la involucra a ella y, con ella, a todos los excluidos: proletarios, campesinos, desplazados, inmigrantes, homosexuales, mujeres, latinoamericanos o árabes. Y sean bienvenidos todos; el conjunto de los excluidos siempre se renueva y amplía sus posibilidades de formas asombrosas.

Vuelvo. Ese carácter particular y confidencial de *Amanecer* es perceptible en otras obras de Débora Arango, específicamente en ese periodo de su pintura. En el siguiente, aquel que se va acercando a la década de los cincuenta, hay varias piezas

que sí son de corte alegórico, me refiero a aquellas que dan cuenta de la Violencia en Colombia, la ola de muerte que se posó sobre el país tras el asesinato del mayor líder popular que ha tenido el país, Jorge Eliecer Gaitán. Líder que, vale decir, era amigo de la artista y estaba profundamente comprometido con la divulgación de su obra en el entorno conservador y católico que amenazaba con excomulgarla constantemente, hasta que la obligó a recluirse en su casa de Envigado. Si no podían atar las temáticas de los cuadros, marcar un límite en aquello que Débora sacaba a la luz, entonces había que encerrarla a ella y a sus cuadros en una casa, recluirlos en el ámbito de lo doméstico, retirándola de museos y galerías, esto es, de lo público.

*

A diferencia de su *Física*, la *Política* de Aristóteles es un libro que me veo obligada a cerrar cada vez que lo abro. Básicamente nos dice que no podemos confundir a la mujer con el esclavo, pues son dos propiedades de naturaleza diversa. La primera será la encargada de dar cría, el segundo no. Enfoque que, sin embargo, no debe ser tomado a la ligera. Mi acto de cerrar el libro y dedicarme a refunfuñar no debe finalizar la cuestión, dado que allí está la clave del lugar de la mujer en la sociedad, ya no solo en tiempos de Aristóteles, sino en nuestros propios tiempos.

En su artículo «Las mujeres y la propiedad privada», Magdala Velásquez hace un recorrido sobre cómo las mujeres han sido históricamente excluidas de ser titulares de propiedad:

En Francia, el Código Civil de Napoleón garantizó la reclusión de la mujer en el hogar, le negó derechos civiles elementales y la colocó bajo el imperio del marido, con severas repercusiones en el acceso a la propiedad.

[...]

Las jóvenes repúblicas americanas independizadas de la Corona española crearon sus normas civiles con influencia de las normas napoleónicas, en especial el Código Civil chileno de 1855, elaborado por Andrés Bello, que sirvió de guía a los legisladores en nuestro país [Colombia]. [...] Por el solo hecho del matrimonio, la mujer adquiriría la condición de incapaz, y la propiedad, derecho sagrado en el nuevo régimen liberal, era inaccesible para las mujeres casadas, ya que sin capacidad no podían ejercerla. [...] Las mujeres no podían ni contratar, ni hipotecar, ni vender, ni comprar bienes inmuebles, ni aceptar herencias, ni comparecer en juicio, sin la autorización escrita del marido. (Velásquez 2002)

Esta relación con la propiedad no solo considera a la mujer como incapaz, sino que, más aún, la propone como una especie de propiedad privada del marido. La mujer no puede tener propiedad porque ella misma es una propiedad. Así como un esclavo no podría dejar herencia porque si algo le pertenece, él no podría pertenecer a alguien. En la actualidad quedan lastres de esta estructura de pensamiento, lo que se advierte en el lenguaje cotidiano. Un hombre puede decir, sin mayores complicaciones «le presento a *mi mujer*», pero una mujer jamás diría «le presento a *mi hombre*». El posesivo estaría mal empleado, pues un hombre no es de nadie, es ciudadano

y, como ciudadano, es libre, es un ser público, es decir, un ser político, aquel que puede participar en la polis.

La división entre público y doméstico, entre político y privado, es una marca que llega a nuestro propio tiempo. Quebrar esa frontera, trascender esa categoría, implica quebrar el orden mismo, el *statu quo* social. Llevar lo doméstico a lo público, lo íntimo a lo político, es en sí un gesto revolucionario.

En 1974, Feliza Bursztyn presentó sus *Cujas* en el Museo de Arte Moderno: trece camas metálicas sobre las que dispuso motores enlazados a estructuras cubiertas con brillantes telas de satín, ora púrpura ora fucsia.³ Las camas se movían, traqueaban, se estremecían, vibraban. Entre más ocultaban más exhibían; los brillos de las telas remataban el espectáculo, dando a entender que un par de personas estaban bajo las brillantes sábanas jodiendo, tirando, fornicando, y, a su vez, contradiciendo la misma definición de cama que sale en el diccionario y que fue impresa en las invitaciones de la muestra, a saber: «Conjunto formado generalmente por una armazón de madera o metal con jergón o colchón, almohada, sábanas y otras ropas, destinado a que las personas se acuesten en él». Nada de sexo. Esto no aparece por ninguna parte. Y aunque las camas no solo sirven para tener sexo, tampoco sirven exclusivamente para acostarse. Ahora bien, el asunto de la cama, lo que puede suceder en una cama, está tan velado en los manuales como lo está en la propuesta de Bursztyn: encubierto. Mas en Bursztyn lo que tapa es lo que atrae: el brillo del satín y su color chirriante llaman al espectador aun antes de que empiece la acción, de que los motores se enciendan. Lo que no puede ser visto, lo que no puede ser dicho, de aquello que no se habla, es expuesto, revelado.

La caja que más me gusta es la de satín púrpura. El mismo color de la cuaresma, el mismo color del pecado, que dispuesto aquí revela aquello que encubre. Camas que salen de la casa, de lo doméstico, llevando consigo a su par de amantes, para ser expuestas, con todo su torbellino de chirridos y movimientos, en el museo, lugar público por excelencia.

En efecto, a Feliza no le iban a perdonar tan rápidamente este tipo de comportamiento, de transgresiones. Como no pudieron encerrarla en la casa, la expulsaron del país, la exiliaron. Gabriel García Márquez lo cuenta en una crónica extraordinaria:

Feliza Bursztyn tuvo que escapar de Colombia —como hubiera podido hacerlo el protagonista de *El proceso de Kafka*— para no ser encarcelada por un delito

3 Poco antes, en 1972, había presentado su obra *Construcción en movimiento* para la II Bienal de Medellín, pieza que refería, a través de un motor y unas varillas, dos personajes arrodillados bajo una tela teniendo sexo. Ahora bien, tal como señala Miguel González: «La ambientación de las *Camas* era más elaborada y precisa. Con música de latidos preparada por Jacqueline Nova, y un ambiente de penumbra sugerido por cuadros de tela negra. La idea de una gran casa de citas». (González 1981)

que nunca le fue revelado. El viernes 24 de julio de 1981 una patrulla de militares al mando de un teniente se presentó en su casa de Bogotá a las cuatro de la madrugada.

[...]

Siempre insistió en que la trataron con mucha corrección, que le pidieron excusas por tener que vendarla, y que ninguna de las incontables preguntas le permitió vislumbrar de qué la acusaban. Se lo preguntó a uno de los interrogadores invisibles, y este le dio una respuesta deslumbrante: «Lo vamos a saber ahora por lo que usted nos diga».

Le preguntaron si no temía que la violaran, y contestó que no, porque toda mujer casada está acostumbrada a que la violen todas las noches. Sin embargo, los distintos interrogadores que nunca pudo ver coincidieron en poner en duda su nacionalidad colombiana. Nunca, en las horas interminables de su exilio, Feliza pareció olvidar que alguien en su propio país le hiciera esa ofensa. «Soy más colombiana que el presidente de la República», solía decir en sus últimos días. Más aún: mucho antes de que tuviera que abandonar Colombia, una revista preguntó a muchos artistas colombianos en qué ciudad del mundo querían vivir, y Feliza fue la única que contestó: «En Bogotá».

La mujer que Pablo Leyva encontró en París no era la misma que había despedido en Bogotá. Estaba atónita y distante, y su risa explosiva y deslenguada se había apagado para siempre. Sin embargo, un examen médico muy completo había establecido que no tenía nada más que un agotamiento general, que es el nombre científico de la tristeza. El viernes 8 de enero, a nuestro regreso de Barcelona, Mercedes y yo los invitamos a cenar, junto con Enrique Santos y su esposa, María Teresa. Era una noche glacial de este invierno feroz y triste, y había rastros de nieve congelada en la calle, pero todos quisimos irnos caminando. Feliza, sentada a mi izquierda, no había acabado de leer la carta para ordenar la cena cuando inclinó la cabeza sobre la mesa muy despacio, sin un suspiro, sin una palabra, sin una expresión de dolor, y murió en el instante. Se murió sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa. (García Márquez 1982)

Débora y Feliza pertenecieron a sus respectivas épocas. La primera, como dije, con la generación que bebió del Muralismo, movimiento que abrió la posibilidad de un arte propio en América Latina (aunque debo decir que si no es propio, no es arte). Feliza en el campo de un arte no figurativo, no representativo, que fue adoptado en el continente, en contraposición a una escuela figurativa, muralista, que ya resultaba dogmática y panfletaria. Cada una en su momento, pero cada una sin encajar en el molde, trayendo su problemática intrínseca, en la que el hecho de ser mujer tiene un peso enorme, es eje y motor del conflicto. En suma, la rebeldía que las caracteriza parte de la pesada subyugación que implica su propio lugar social. Desobediencia civil, motor de sus respectivas obras, las cuales, justamente por eso, resultan absolutamente contemporáneas, pues tratan del conflicto humano en sí, de una subyugación que combatimos en una revolución permanente que hoy tiene un carácter más cotidiano que histórico.

*

Arremeter con lo íntimo en el campo de lo político, la polis, lo público, es de suyo una forma de minar el orden social, el *statu quo*, pues subvierte la relación entre subyugador-subyugado, entre dominador-dominado. Transgresión de un límite social que envuelve el sueño humano por excelencia: la libertad. Alcanzar la libertad de no ser dominado, lo que implica, más allá de cualquier cosa, escapar del impulso por dominar.

Publicado por Laguna Libros en 2012, el libro *Memorias por correspondencia* está conformado por veintitrés cartas que Emma Reyes le envió a Germán Arciniegas entre 1967 y 1997. La publicación póstuma sorprendió a todos sus lectores. Yo puedo decir que hacía mucho tiempo no había abierto un libro que me tocara las tripas, que me conmoviera con semejante fuerza. No fui la única: rápidamente el libro fue reeditado y en un par de años ganó el epíteto de nuevo clásico de la literatura en Colombia.

Como es sabido, las cartas, con un lenguaje directo y sin la menor carga de adjetivos innecesarios, cuentan la vida de Reyes desde sus primeros años encerrada en una



Esta pieza de Emma Reyes hace parte de un conjunto de dibujos que la artista adjuntó en cartas que envió a la familia Arciniegas entre 1969 y 2003. Foto: Cortesía de Laguna Libros.

casa-cuarto inmunda del sur de Bogotá, hasta el tiempo en que pasó a ser niña-esclava en un convento de la misma ciudad. En el relato, el uso de la primera persona es asombroso; Emma habla de su propia experiencia en un vendaval de anécdotas que va llevando al lector sin darle la menor pausa. La primera carta es la construcción, muerte y entierro del General Rebollo, un muñeco de barro gigante hecho por un conjunto de niños gamines de la cuadra. Las historias contadas en el libro son de las más terribles que puedan ser leídas —las crónicas de suicidio publicadas por Marx son un dulce frente al libro de Reyes— y, sin embargo, no hay nada de autoconmiseración o de dramatismo en su relato.

Emma Reyes cuenta experiencias que exceden el límite de la miseria humana, sin revolcarse en el fango, sin querer, en ningún momento, conmovier al lector. ¿Para qué querría conmovierlo si lo narrado ya es más que suficiente? A diferencia de un Víctor Hugo, Reyes no tiene el menor interés de sacarle lágrimas a quien la lee, pero es imposible dejar de llorar leyéndola. Ustedes, los que la han leído, saben de lo que estoy hablando. Los que no lo saben, no duden en buscar el libro. Y, sin embargo, en el relato también hay una alta dosis de humor. Emma Reyes cuenta los asuntos más terribles sin dejarse sofocar por ellos e, incluso, con levedad, un tono que exalta más a su lector, quien se pregunta ya no cómo puede suceder semejante atrocidad en una sociedad humana, sino más bien cómo alguien puede contar aquello que Emma cuenta. Reyes irrumpe con una primera persona que es en sí misma desnuda, expuesta (no es una casualidad que ese texto solo se pudiera publicar después de su muerte). Una primera persona real, no ficticia, que es, perdonen la redundancia, personal, íntima. Una voz narrativa completamente involucrada en el relato autobiográfico y una voz narrativa que se expone totalmente al revelar lo relatado. Porque lo que cuenta Emma Reyes es lo innombrable. Toda sociedad tiene aquello que es innombrable, la peor escoria, la peor injusticia contra el débil, y en Emma Reyes parecen unirse todos los débiles posibles, o por lo menos un buen conjunto de estos: es pobre, es mujer, es niña, es india y es bizca.

Si el siglo XIX tendría que esperar la muerte de Peuchet para publicar sus relatos —y debo decir que de las historias de este archivista no bebió únicamente Marx, sino el mismo Alejandro Dumas, pues la trama de *El conde de Montecristo* salió de uno de esos tomos—, el siglo XXI debió esperar la muerte de Emma Reyes para conocer sus cartas. Pero aquí hay que guardar las distancias: si Dumas hace un relato de ficción y Marx publica las crónicas, Emma Reyes se expone a sí misma. Ya no son casos policíacos, ya no son crímenes atroces cometidos por asesinos anónimos o venganzas espectaculares. En el caso de Reyes tenemos un relato en primera persona donde lo íntimo es expuesto, donde lo que debería ser guardado bajo llave en el ámbito de lo doméstico toma el lugar de lo público. Nuevamente, insisto, lo innombrable es nombrado. Y con ello la redención es de todos, pues todos hacemos parte de una sociedad que acuna lo que sucedió con una Emma Reyes.

*

Finalizo este texto con las fotografías de una artista que conocí hace poco, Cristina Figueroa Palau, bogotana, nacida en los ochenta. Cristina trabaja con tejidos y fotografía. En el primer caso, hilos de algodón y fibras naturales; en el segundo, fotografías sobre un abanico de temas, entre los cuales ha estado capturando presentaciones de reinas de belleza.

El tema comenzó en un apartamento en Francia, donde Cristina fotografió a una reina que iba de paso para un certamen en Asia. En la imagen, *Reina París* (2003) lo íntimo y lo público se mezclan. La mujer está vestida con un traje de gala de reinado, pero la extrañeza de la imagen radica en que no hay la menor pose, es decir, la actitud de la retratada no se corresponde con el vestido que lleva. Incluso, el hecho de no tener tacones, de estar en un cuarto con una cama a medio tender y unos objetos regados reafirman el carácter incierto de la escena. ¿Se está preparando para salir o ya ha llegado? A lo que se suma el contraste cromático entre el rojo encendido del vestido y el azul del tapete industrial del recinto, azul que constituye una gran área de fondo de la imagen.

Cristina Figueroa, *Reina, París (I)*, 2003. Fotografía analógica 35 mm, impresión digital Giclée, 75 x 50 cm. Foto: Cortesía de la artista.



Cristina Figueroa, Reina, París (II), 2003. Fotografía análoga 35 mm, impresión digital Giclée, 30 x 45 cm. Foto: Cortesía de la artista.



A partir de allí, Cristina Figueroa ha seguido certámenes de belleza, registrando y tomando atenta nota, en toda una actitud de fascinación frente a estas mujeres, de sus desfiles, sus trajes, sus colores, mucho más allá que de un juicio moral o de valor. De hecho, en una conversación personal, la artista me dijo que de niña quería ser reina. Sin embargo, en la serie de imágenes *Reina y policía. Festival folclórico, Ibagué* (2014), se advierte una singularidad en la que yo no había reparado antes y que la artista involucra de manera directa en la fotografía: el policía que suele acompañar a las reinas, y cuyas manos acostumbran sujetarlas por la cintura, en posiciones que tienen una alta dosis sexual. Las reinas van en un carro que avanza muy lentamente, pero el policía las sostiene, parece ser que para evitar una posible caída. Dos aspectos son interesantes: primero que el acto de sostener, de tomar a esas reinas, las pone en la posición de inválidas; ningún policía sostendría a un travesti con tacones en un acto similar. Es decir, en este caso no se trata de un soporte útil, sino de una especie de subyugación velada, no dicha. El segundo aspecto es el papel del ojo de la artista que muestra aquello que no suele ser mostrado. En efecto, si Cristina no lo señalara con el dedo, no lo especificara, el hecho pasaría inadvertido.

El artista se encarga de mostrar lo que, siendo visible y evidente, resulta invisible para todos. Aquello que no se ve, aquello que no se dice. La serie de fotos sobre reinas evidencia algo que es sabido: el carácter objetual que toma la mujer en estos certámenes. Ahora bien, la mujer no solo es objeto de consumo, sino que es incapaz de tenerse en pie por sus propios medios, aun cuando tenga una baranda de metal de la cual asirse.



Cristina Figueroa, *Reina y policía, Festival folclórico colombiano, Ibagué (II)*, 2014. Fotografía digital, impresión Giclée, 25 x 16 cm. Foto: Cortesía de la artista.

▼ Cristina Figueroa, *Reina y policía, Festival folclórico colombiano, Ibagué (IV)*, 2014. Fotografía digital, impresión Giclée, 25 x 16 cm. Foto: Cortesía de la artista.



La mujer que es sostenida hace las veces de inválida, de menor de edad, de persona sin conciencia. Tipo *Casa de muñecas* de Ibsen, cuando Helmer le dice a Nora, después de disculpar su falla: «¡Es tan dulce, es tan grato para la conciencia de un hombre perdonar sinceramente! No es ya su esposa lo único que ve en el ser amado, sino también a su hija» (Ibsen 2001, 97). El paralelo de mujer y menor de edad es evidenciado por Ibsen en esta pieza. La mujer no solo no es ciudadana, sino que además es una especie de discapacitada en términos intelectuales, discapacitada que pasará del padre al marido, de ahí que ser esposa sea lo mismo que ser hija y, en consecuencia, impedida de tomar decisiones por sí misma.

Cuento la trama de *Casa de muñecas* para refrescar un poco la memoria del lector. Nora Helmer adquirió un préstamo a escondidas de su marido, para lo cual falsificó la firma de su padre, «porque —como se dice en la misma obra— una mujer casada no puede tomar dinero en préstamo sin el consentimiento de su marido» (2001, 23). El motivo del préstamo fue un viaje de la familia prescrito por el médico al señor Helmer. Las cosas salieron bien, Nora logró pagar el préstamo haciendo toda clase de maromas, pero llega un momento en que el prestamista comienza a extorsionarla



amenazando con contar el asunto al marido y, más grave aún, revelar públicamente que la firma de su padre es falsa. La condición de la esposa como incapacitada es expuesta a través de toda la trama. Frente a esta condición, Nora se sublevará al final de la obra, y con ella se levantarán todos los subyugados, porque, repito, con uno vamos todos.

Se dice que en algún momento de las últimas décadas del siglo XIX Eleanor Marx, traductora de *Madame Bovary*, de Flaubert, y de algunas piezas de Ibsen al inglés, acostumbraba a montar *Casa de muñecas* en sesiones privadas. Con su compañero, tal vez haciendo el papel del señor Helmer, y George Bernard Shaw, por acaso, haciendo el papel de Krogstad, el extorsionador.

Yo solo tengo la posibilidad de imaginar el asunto, proyectar en mi mente semejante escena, semejante obra en la sala de una casa londinense justo al final del siglo XIX. Sin embargo, la otra escena, la real, ya no quiero imaginarla. Como es sabido, en 1898, Eleanor Marx manda a comprar ácido prúsico y cloroformo a la farmacia para suicidarse ante la noticia de que el hombre con el que ha vivido los últimos catorce años

▲ Cristina Figueroa, *Reina y policía, Festival folclórico colombiano, Ibagué (III)*, 2014. Fotografía digital, impresión Ciclee, 45 x 30 cm. Foto: Cortesía de la artista.

se ha casado, a escondidas, con una actriz de veinte años de edad. Eleanor Marx, feminista acérrima, no creía en papeles, en lazos, y no había formalizado el matrimonio, tal vez porque no le apetecía asumir el papel de menor de edad, de incapacitada intelectualmente que, en la época, era conferido a toda mujer casada. En suma, tal vez porque no quería hacer el papel de Nora Helmer en la vida real, pero entonces por otros caminos y de otra manera, terminó haciendo el de *Madame Bovary*.

Sin embargo, estas ya son especulaciones mías. Yo ya estoy divagando. Así que termino. Hemos recorrido casos extraordinarios de obras de arte que muestran lo que no se muestra, que dicen lo que no se dice, ejercicio que hay que continuar una y otra vez, de forma permanente, en una actitud revolucionaria que tiene más que ver con lo cotidiano que con el acontecimiento, con el día a día que con la Historia, una actitud que, repito, no involucra únicamente a las mujeres, sino a todos los subyugados, en un mundo donde la discriminación, las fronteras y los muros, tanto físicos como mentales, están cada vez más exaltados.

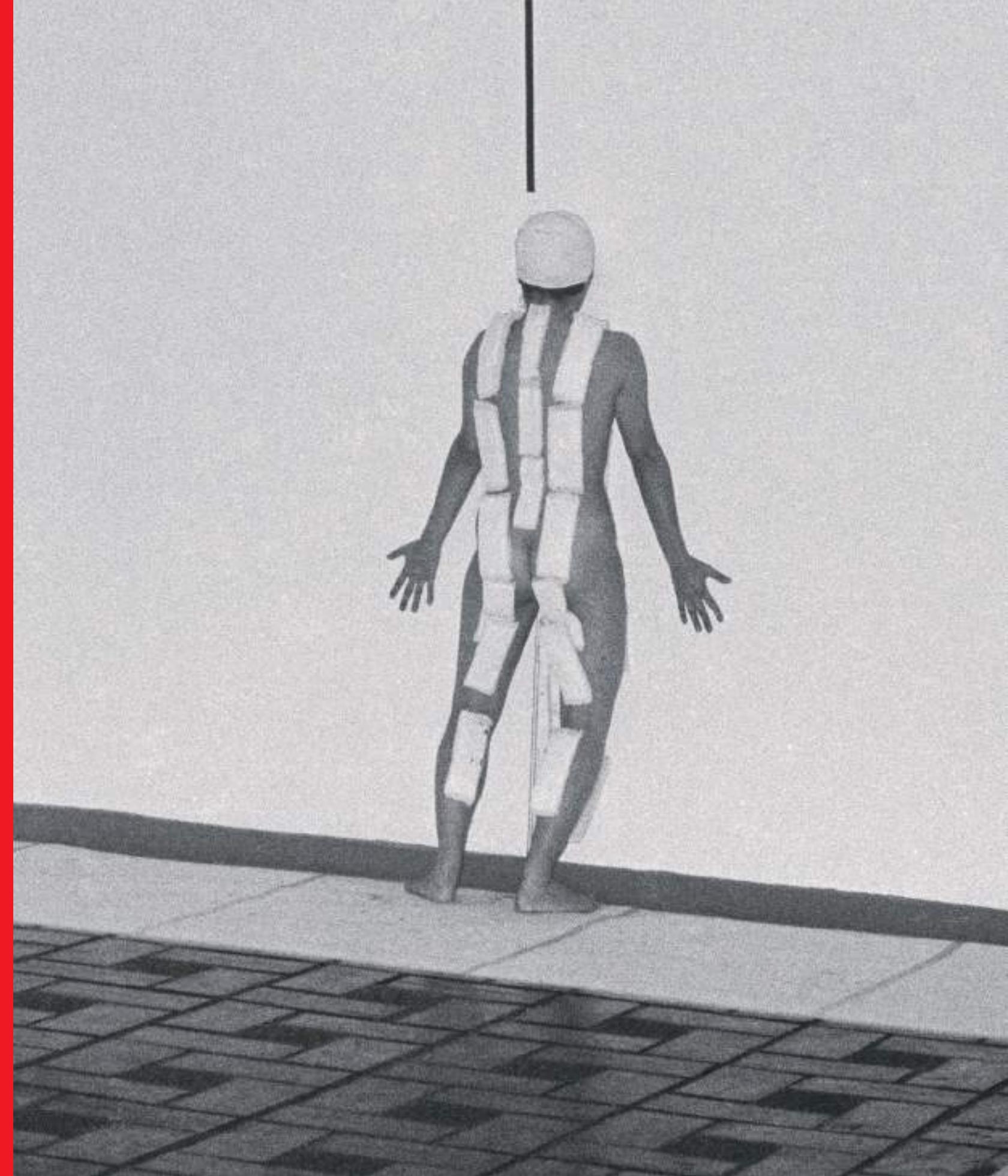
Referencias

- Abduca, Ricardo. 2012. «Introducción», en: Karl Marx: *Peuchet: acerca del suicidio*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Buenaventura, Julia. 2007. *En primera persona. Seis pasajes sobre Feliza Bursztyn*. Tesis de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- García Márquez, Gabriel. 1982. «Los últimos 166 días de Feliza Bursztyn», en: *El País*. Bogotá.
- González, Miguel. 1981. «Feliza Bursztyn», en: *Arte en Colombia*. Mayo 26. Bogotá, 46.
- Ibsen, Henrik. 2001. *Casa de muñecas*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Marx, Karl. 2012. (1846). *Peuchet: acerca del suicidio*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Velázquez Toro, Magdala. 2002. «Las mujeres y la propiedad privada», en: *Revista Credencial Historia* n° 149. Bogotá.

MUJERES RADICALES Y FEMINISMO

Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta

▼ María Evelia Marmolejo, 11 de marzo, *Ritual de la menstruación*, 1982, *Performance* en la Galería San Diego, Bogotá. Fotos: Camilo Gómez. Cortesía de la artista y de Prometeogallery di Ida Pisaní, Milán/Lucca, Italia.





Leticia Parente, *Preparação I*, 1975. Vídeo, 3 min. 30 seg.
Cámara: Jom Tob Azulay Foto: ©Leticia Parente.

En el video *Preparação I*, de 1975, Letícia Parente, la artista cegada y silenciada, toma su cartera y sale a la calle. Parente escribió sobre este video: «[...] La relación de la artista como individuo, a través de su cuerpo, con el contexto sociopolítico y sus consecuencias. Por encima de todo, toda opresión y censura en contra de la lucidez y la palabra [...]».

Luego de desarrollar varios años de investigación para «Mujeres radicales» (2010–2017), se hizo cada vez más apremiante articular qué tipo de historia estábamos construyendo. La idea de hacer una historia de la emancipación de las mujeres artistas entre 1960 y 1985 no era suficientemente específica, ya que distintas mujeres artistas estaban produciendo, desde comienzos del siglo XX, obras emancipadas y emancipadoras, como es el caso de Emilia Prieto (Costa Rica, 1902–1986). El período entre 1960–1985 es, por demás, un momento de experimentación conceptual y artístico importante, tanto por parte de las mujeres como de los hombres, y, en consecuencia, el experimentalismo, como eje, no era lo suficientemente específico como narrativa central de la muestra. Finalmente, la historia que estamos articulando es la historia de la radicalización del cuerpo político desde la perspectiva del género femenino en el arte, cuestionando, a la vez, la definición preestablecida de lo que entendemos por una mujer artista.

Al momento de escribir este texto, estamos muy cerca de inaugurar la exposición «Radical Women: Latin American Art, 1960–1985» («Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960–1985»), cerrando los textos del catálogo, analizando puntos que quedaron pendientes y otros que las obras de la exposición y los textos del catálogo permiten ahora visualizar. Lo que desarrollamos en este texto es una reflexión centrada en algunas de nuestras más recientes conclusiones. Estas se vinculan, principalmente,

a la necesidad de dar cuenta de las condiciones específicas del arte realizado por artistas a las que el sistema clasifica como mujeres en América Latina, como también de las artistas chicanas y latinas en Estados Unidos. En segundo lugar, se focaliza en la relevancia de una diferenciación minuciosa que evite clasificar a toda artista mujer como feminista. Son puntos centrales de este ensayo el análisis diferenciador y la consideración de las condiciones en las que las artistas que incluimos en la exposición realizaron su obra.

Fue para nosotras sorprendente descubrir la ausencia en cada país de América Latina de movimientos artísticos feministas equivalentes al feminismo artístico de Segunda Ola desarrollado por el programa de Fresno y de CalArts, en Los Ángeles, o en torno a las revistas *Heresies* y *Chrysalide*, en Nueva York. En el caso de las artistas latinas y chicanas, hubo una relación mucho más cercana con el feminismo, aunque plagada de tensiones complejas y difíciles entre lo que era el feminismo «blanco» y el de las mujeres de color, que se sintieron a menudo excluidas y que tenían otras necesidades.

Es importante señalar que en «Mujeres radicales» hemos creado un diálogo necesario, urgente, natural y productivo entre artistas latinoamericanas, chicanas y latinas, cuando en los medios académicos y ámbitos curatoriales tienden a mantenerse artificialmente separadas. Esta separación es parte de una estructura patriarcal y colonial que necesitamos controvertir.

En lo que respecta a América Latina —a excepción de México, en cuya capital se realizaron exposiciones y conferencias en 1975, Año Internacional de la Mujer—, no se desarrolló en los años setenta un movimiento de arte feminista con continuidad en ninguna ciudad del continente. No es que no existiera la desigualdad o la intención de resolverla. De hecho, en Buenos Aires, la agrupación de la Unión Feminista Argentina contó con una cineasta, María Luisa Bemberg (Argentina, 1922–1995), que realizó filmes de militancia feminista. No obstante, esta agrupación se disolvió por las contradicciones que existían entre la situación política del país, el interés principal de las agrupaciones de izquierda (centradas en programas más totalizados, pues se consideraba parcial el feminismo) y el golpe de Estado que se produjo en 1976, factores que impidieron toda forma de agrupación. Nuestra conclusión es que las mujeres se vieron involucradas en una doble militancia: en el feminismo y en las distintas agrupaciones de izquierda. Estas militancias las situaban en contradicciones difíciles de resolver. El golpe de Estado disolvió las organizaciones, que solo comenzaron a reagruparse en 1983, con la apertura democrática.

Una situación equivalente se produjo en Uruguay, en Brasil y en Chile. Esta es una historia específica de América Latina. La excepción es el feminismo artístico desarrollado en México por Mónica Mayer (1954), Maris Bustamante (1949), Ana Victoria Jiménez (1941) y otras artistas. Otro caso aislado es el de la artista venezolana Tecla Tofano (1927–1995), que, además de identificarse como feminista, realiza una obra en este sentido en la década de los setenta.



Izquierda: Tecla Tofano, *En vía de liberación*, 1977. Escultura de cerámica, arcilla de gres esmaltada y modelada a mano, 30 x 20 x 12 cm. Foto: Luis Becerra.

Derecha: Tecla Tofano, *Sra. Mascara de Cutis*, 1977. Escultura de cerámica, arcilla de gres esmaltada y modelada a mano, 29 x 23 cm. Foto: Luis Becerra.

También hay que señalar que las artistas chicanas y latinas en muchos casos militaron en el feminismo y en los movimientos civiles, tales como el Movimiento Chicano, que luchaba contra la discriminación, la violencia institucionalizada hacia los latinos, el racismo y la desigualdad de derechos. En ese entonces no existía un prejuicio tan latente hacia el feminismo como en América Latina y no se consideraba anatema de las otras causas generales por las que se luchaba. Sin embargo, existía en la comunidad chicana un gran machismo y algunas mujeres artistas, como Judy Baca (Estados Unidos, 1946), sufrieron atentados en contra de sus obras murales por parte de hombres artistas.

¿Qué significa la denominación de artista feminista? Entre finales de los años sesenta y durante los setenta, el arte feminista se comprometió a realizar una obra cuyo programa se centrara ex profeso en los propósitos del feminismo. Se trataba de un arte de concientización, de la investigación del cuerpo, de lenguajes antes descartados por la normativa de los materiales nobles impuestos por el canon, y también del impacto del psicoanálisis y el posestructuralismo que deshizo, de manera simultánea, las perspectivas esencialistas en torno al cuerpo, aun cuando estas existieron y formaron parte importante del período que cubre esta exposición. La *performance* fue, en forma predominante, un lenguaje que, por no estar vinculado a la narrativa central del modernismo y por involucrar el cuerpo y la subjetividad, resultó particularmente visitado por las artistas que trabajaban en torno a los replanteamientos de la identidad (como mujeres, como latinoamericanas, como militantes, como madres, como chicanas, etcétera).

Durante la intensa investigación que desarrollamos desde 2010 nos encontramos, en forma recurrente, con la resistencia de varias artistas a ser identificadas como artistas mujeres e, incluso, a ser incluidas en una exposición planteada desde tal demarcación. Existe un concepto naturalizado en torno a la calidad del arte que hace disolvente la marca de género: el lugar común indica que no importa el género de quien realiza una obra; lo único que importa es la calidad. Lo que el sistema del arte no analiza es hasta qué punto el concepto de calidad ha sido planteado desde una perspectiva patriarcal excluyente de sensibilidades desmarcadas, disidentes respecto de lo que plantea el canon. Sin embargo, partiendo de tal resistencia, se hizo evidente que el rigor conceptual requería diferenciar entre las posiciones de identificación con el feminismo y aquellas que se planteaban desde una perspectiva apartada de las cuestiones programáticas en torno al género. En tal sentido, elaboramos una diferenciación productiva que permite dar cuenta de un campo complejo en lo que se refiere a las relaciones entre arte y género.

Resultaba evidente, en primer lugar, que más allá de su propia identificación, muchas artistas desarrollaban un programa feminista a través de su trabajo. Este programa comulgaba con una toma de conciencia y con una historia de la emancipación que en rigor había comenzado en el siglo XIX, con la lucha por el derecho al voto y el derecho a hacer parte de las aulas universitarias, pero que en los años sesenta y setenta se enmarcaba en el contexto de la Segunda Ola del feminismo, centrado fundamentalmente en el dominio sobre el propio cuerpo, la anticoncepción y el aborto. En consecuencia, este programa feminista se manifestó en obras particulares que abordaron en forma específica temas inherentes al cuerpo.

Si bien es cierto que tanto Helio Oiticica (Brasil, 1937–1980) como Lygia Clark (Brasil, 1920–1988) compartieron la experimentación que los llevó hacia nuevos lenguajes menos canónicos y más interdisciplinarios en torno al cuerpo, también es verdad que Lygia creó trabajos radicales cercanos a experiencias tradicionalmente conectadas al cuerpo femenino. *Túnel* (1970) es un buen ejemplo. Ella fue capaz, en este objeto performático, de solidarizar la experiencia del nacimiento en un sentido que nadie lo había hecho hasta ese momento: invitó a los espectadores a sumergirse en un angosto tubo de tela de algodón y a recorrerlo en su extensión de varios metros; experiencia asfixiante y extrema que requirió, en algunas oportunidades, cortar la tela para liberar al espectador. Así hacía posible que cualquiera volviera a una experiencia vivida pero olvidada, que reactivaba los sentimientos de pánico, ansiedad y terror de ser lanzados al mundo, experimentándolo a partir del recorrido en el que se veía involucrado cada cuerpo. En tal sentido, ella contribuyó a una forma de emancipación de los afectos y los sentidos en torno al cuerpo, en un acto de reconquista y reconceptualización, que socializaba una experiencia y proveía una futura representación. Fue una aproximación radical, hasta entonces no planteada, que trastocaba la tradicional representación de la maternidad en la historia del arte: el retrato de una madre feliz junto a sus hijos.

Este es uno entre los múltiples ejemplos de la transformación fundamental que el arte realizado por artistas mujeres introdujo en esos años en términos de representación. Nuevas iconografías y nuevos lenguajes involucraron la representación del cuerpo en sentidos muy diversos. Desde tal perspectiva, entendemos que las artistas mujeres introdujeron una radical (incluso la más radical) revolución iconográfica del siglo XX. De allí, el término *emancipación* se vincula a la autonomía de la sensibilidad, a la conquista de nuevos lenguajes y temas que hasta entonces carecían de representación, a un problema en torno a un conocimiento emancipador que proveyó un instrumental de representaciones antes inexistentes. La experiencia de lo femenino se desdobló en infinitas problemáticas que expandieron en forma inusitada el terreno de las representaciones de sus cuerpos y de sus emociones. El cuerpo femenino, representado hasta entonces en forma predominante como objeto de deseo masculino, o circunscrito a los cánones de comportamientos que la sociedad pautaba para la mujer (como madre, como trabajadora en el hogar o en la fábrica), mutó en infinitas representaciones que erosionaban, replanteaban y minaban los estereotipos de lo femenino. Lo vedado o lo prohibido eran objeto de representación. El mandato materno o el tabú de la sangre menstrual se volvían objeto de cuestionamiento y visibilización. En tal sentido, temas que hasta entonces no existían en el terreno del arte inauguraron un nuevo territorio.

Sin embargo, aun cuando este giro se constata desde el conjunto de imágenes que este periodo del arte provee, no todas las artistas mujeres llevaron adelante tal revolución de una manera consciente, enunciativa. Fueron muchas las formas de situarse en el campo del arte y distintas las maneras en las que se presentaron a sí mismas como artistas. En tal sentido, la relación entre arte y feminismo es compleja y hace necesarias las diferenciaciones. En el arte de América Latina y en el que desarrollaron las artistas chicanas y latinas en los Estados Unidos, así como en el terreno de la reflexión y la investigación sobre el arte, es posible diferenciar al menos ocho posiciones o estrategias que señalan un campo de intervenciones diferenciadas:

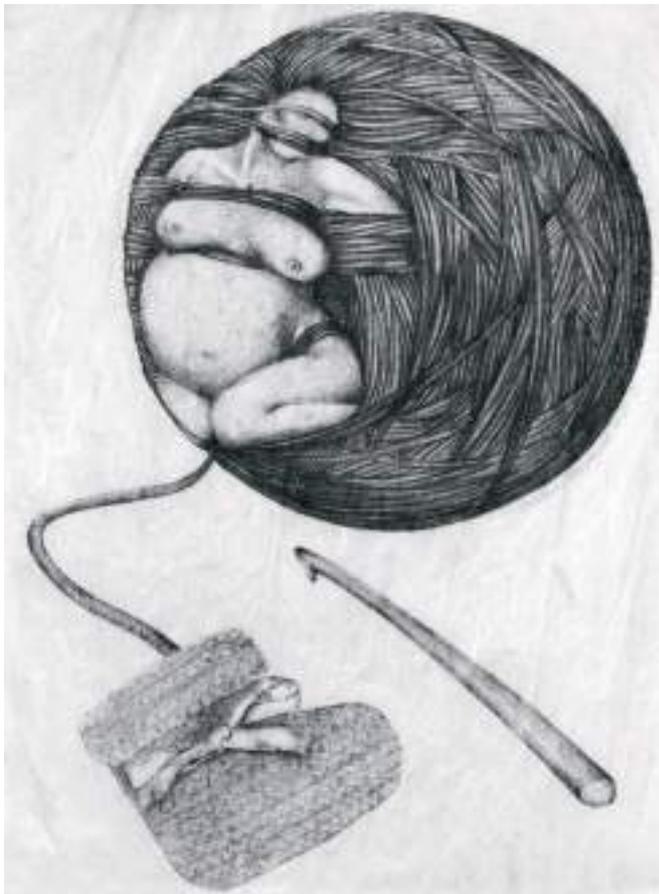
1. En relación con la conexión entre artistas mujeres, militancia feminista y militancia política, entendemos necesario introducir varios aspectos con el fin de establecer una diferenciación preliminar. Marta Lamas (1991) describe cómo en los años setenta, en muchos países de América Latina las feministas eran desacreditadas por la izquierda como «agentes del imperialismo yanqui», por la derecha como «criminales abortistas», y por los medios como «lesbianas antihombres». Fue solo a partir de los años ochenta que el feminismo en América Latina comenzó a ganar respetabilidad, tanto en política como en la academia. Puesto que el feminismo estaba imbuido de la ideología de la izquierda, el arte era percibido como una actividad burguesa, vaciada de los claros principios políticos de las causas por las que el feminismo militaba. Al ver los dos videos de los dos primeros Encuentros Feministas —«Llegaron las feministas», Bogotá, 1981, producido por Cine Mujer, y el segundo en Lima en 1983—, se explica cómo en Colombia, aunque los trotskistas buscaban a las feministas y estaban interesados en sus causas, no les daban la

libertad ni el espacio necesario para desarrollar sus iniciativas. Cuando finalmente decidieron otorgarles mayor independencia, las feministas ya se habían desvinculado del partido. Los integrantes del MOIR no tuvieron en cuenta las necesidades de las mujeres, y el Partido Comunista consideraba a las feministas como enemigas burguesas. El análisis de la relación entre maóismo, trotskismo y arte en Colombia y en Argentina prueba cuán problemática fue esa relación. En el segundo período de la obra de Clemencia Lucena (Colombia, 1945–1983), cuando ella se integró al MOIR, se diluyó el programa feminista que se percibía en sus obras de los años sesenta (aun cuando ella nunca se identificó como feminista), cuando cuestionaba a las mujeres de clases altas más que el lugar político de la mujer en general en la sociedad. Lucena pasó a abordar la lucha de los trabajadores y, en ese esquema, el lugar de la mujer volvió al espacio tradicional (madre y encargada de las tareas domésticas), ahora políticamente reconceptualizado en la misión de formar la familia revolucionaria. Lucena pasó a representar a las mujeres como secundarias de los hombres, pelando papas en el fondo del cuadro mientras ellos se muestran sonrientes y orgullosos del paro que están realizando.

La historia del feminismo en Argentina —y en algunos otros países latinoamericanos— es una historia oculta debido a circunstancias políticas específicas. Era un tiempo en el que las organizaciones que aspiraban a la revolución socialista consideraban que el feminismo era disolvente, que no contribuía a la transformación total de la sociedad, sino que se conectaba a un interés particular (el de las mujeres). Era incluso «contrarrevolucionario». En tal sentido, las formaciones feministas fueron penetradas por las organizaciones revolucionarias que trabajaron para desmantelarlas. Después de esto, numerosos golpes de Estado eliminaron en diferentes países latinoamericanos las formaciones tanto del feminismo como de los movimientos revolucionarios: en Brasil en 1964, con el incremento de la represión en 1970; en Uruguay y Chile en 1973; en Argentina en 1976, y en Paraguay, en 1954, con el apogeo de la represión en la dictadura de Stroessner durante los años setenta. Más allá de esto, deben considerarse las relaciones establecidas entre los gobiernos militares y sus sistemas represivos a través de lo que se conoce como el «Plan Cóndor». Estas coyunturas políticas crearon circunstancias específicas que incluimos como parte de la contextualización de nuestra exposición. La conexión problemática entre feminismo y arte no solo tiene que ver con la sospecha del segundo respecto del primero, sino también con las objeciones de los movimientos revolucionarios hacia los movimientos feministas, y con la erradicación de la legalidad de la disidencia feminista durante las dictaduras. En Estados Unidos, las mujeres artistas que militaban en el Movimiento Chicano, como Barbara Carrasco, manejaban múltiples lenguajes en su obra, algunas abordaban las causas generales de los chicanos, y otras, las causas de las mujeres, tal y como vemos en su obra *Pregnant Woman in a Ball of Yarn* (*Mujer embarazada en una bola de hilo*), de 1978, realizada en protesta al machismo de su hermano que no dejaba que su esposa estudiara porque estaba embarazada.

2. Las mujeres artistas que tienen una militancia feminista. El caso mexicano es, en este sentido, excepcional. Mónica Mayer y Maris Bustamante estuvieron trabajando desde esta posición y desarrollando su trabajo artístico en conexión con el feminismo. Más aún, Mónica Mayer participó en manifestaciones feministas y colaboró con el movimiento. Sin embargo, ellas no estuvieron solas y esto es algo que descubrimos durante el proceso de investigación. Se trata, en verdad, de una historia oculta. Por ejemplo, en Argentina, la directora de cine María Luisa Bemberg fue miembro fundador de una formación feminista, UFA, desde finales de los años sesenta. Ella desarrolló filmes feministas como *El mundo de la mujer*, 1972, y *Juguetes*, 1978, que también utilizó para transformar la conciencia de las mujeres jóvenes en colegios e iglesias. Sin embargo, sus filmes políticos no han sido valorados en este sentido como sí lo fueron los que realizaron sus colegas hombres. Entonces, el feminismo artístico se manifestó fuera de México, pero no fue valorado como tal y, además, fue interrumpido tanto por los conflictos con otras formaciones políticas como por los golpes de Estado y las dictaduras.

Es difícil establecer el caso por un feminismo artístico en América Latina a pesar de que el feminismo floreció especialmente a partir de los años ochenta dentro de



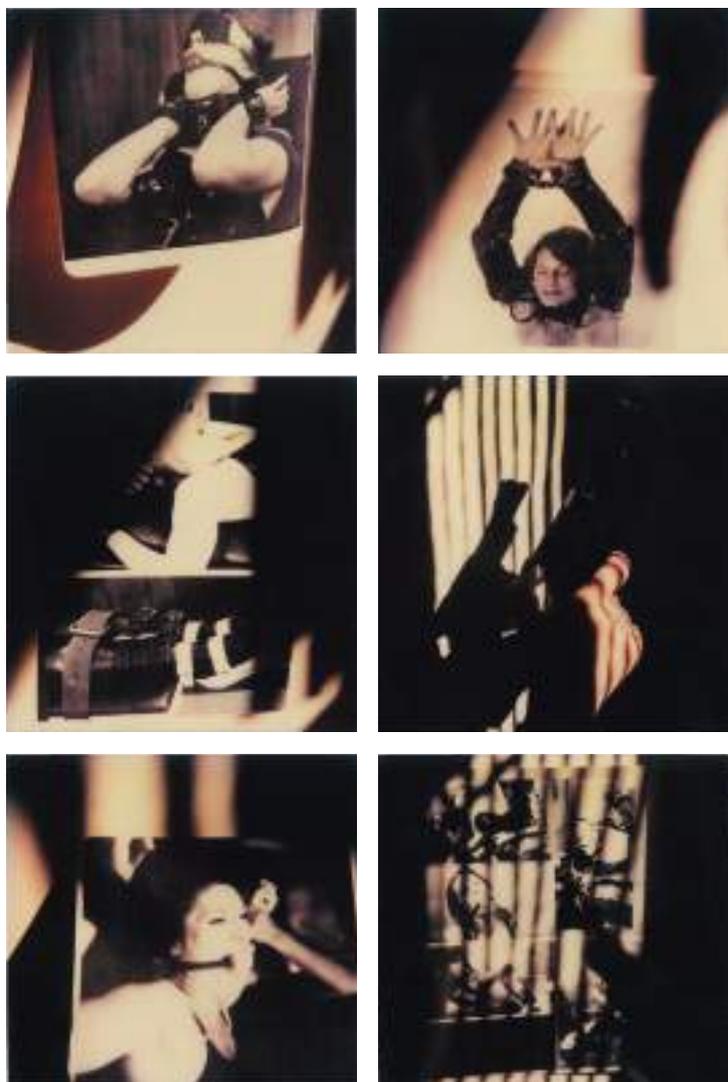
Bárbara Carrasco, *Pregnant woman in a Ball of Yarn*, 1978.
Litografía sobre papel. Foto: Cortesía de la artista.

María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer*, 1972. Cine, 16 mm.
Foto: Cortesía de la artista.



la academia, el cine, la literatura, el teatro y la militancia social. La militancia feminista no concordaba con la libertad y subjetividad del arte, aunque fuera desde la perspectiva de una crítica feminista. En Colombia y México, por ejemplo, la militancia feminista —tal como ocurrió con la militancia de izquierda— tendía a aplanar la libertad creativa del arte a favor de la promoción de los derechos de las mujeres, como el aborto, la lucha contra la violencia hacia la mujer, derechos políticos y financieros, y derechos reproductivos. Mónica Mayer ha explicado que la militancia feminista en México no veía con buenos ojos la actividad artística. Por ejemplo, Patricia Restrepo (Colombia, 1954), una cineasta que formaba parte del Colectivo Cine Mujer en Colombia, tuvo que retirarse durante un período del colectivo para poder realizar su película *Por la mañana*, de 1979, porque los demás miembros del grupo no consideraban esta propuesta suficientemente política ni feminista. Desde la perspectiva de la experimentación radical, tanto conceptual como estética, Restrepo fue la única cineasta de Cine-Mujer que se propuso producir una obra artística que incluyera una narrativa personal, subjetiva y psicológica que se escapara de los objetivos proselitistas feministas del colectivo.

En México, a comienzos de los años ochenta, artistas como Sarah Minter (México, 1953–2016), Ximena Cuevas (México, 1963) o Silvia Gruner (México, 1959) utilizaron el medio del video y del cine para producir obras que desafiaban nociones establecidas relacionadas con el cuerpo femenino y masculino, y que exploraban el complejo universo psicológico de la mujer. Realizaron estas obras desde la libertad



Isabel Castro, *X Rated Bondage*, 1980. Seis impresiones de gelatina de plata, 10,7 x 8,8 cm c/u.
Foto: Acervo Centro Imagen, Fondo CMF, cortesía de Hammer Museum.

y el poder desafiante del arte, y no desde la adherencia literal a principios o desde la militancia feministas. Isabel Castro (chicana, nacida en México, 1954), quien se autodefine como feminista, realizó obras que no se percibían ni feministas ni socialmente aceptables por su radicalidad. Al tocar temas tabú de la sexualidad en sus fotografías *X Rated Bondage*, 1980, Isabel Castro fue percibida como si promoviera la perversión sexual, cuando en realidad estaba exponiendo la problemática de la objetificación de la mujer dentro de la prostitución y la pornografía.

- 3. Si bien es cierto que la única formación consistente en el tiempo de un feminismo artístico se produce en México, la noción de emancipación a través del arte no se vincula exclusivamente con la militancia feminista en el arte.** Emancipación tiene que ver, en el sentido en el que entendemos el término, con la emancipación estética de la sensibilidad que es, también, una emancipación política. Existen

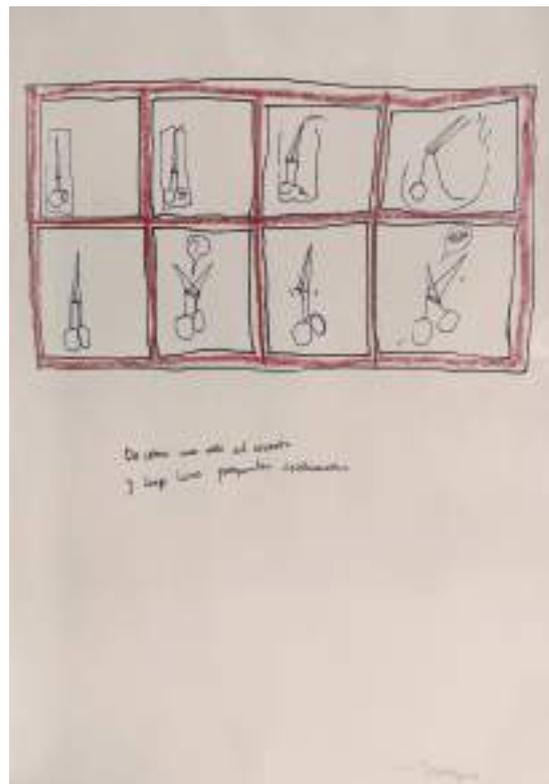
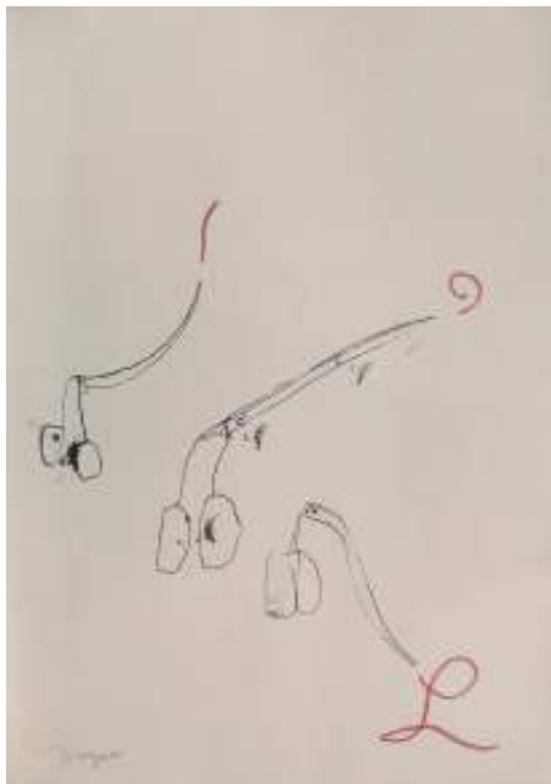
Cecilia Vicuña, Vaso de leche, 1979. Fotografía y crayón sobre papel, 40 x 59 cm c/u y 30,5 x 22,9 cm. Foto: Oscar Monsalve, cortesía de la artista y de la galería England & Co, Londres.

Vaso de leche
la vaca
es el continente
cuya leche
(sangre)
está siendo
derramada
¿qué estamos
haciendo
con la vida?

cecilia vicuña
sept 22, 1979



entonces mujeres artistas cuyos trabajos se conectan con los principios del feminismo aun cuando ellas no militaran en él ni concibieran sus obras como ejemplos de arte feminista. En algunos casos ellas reconocen sus trabajos como arte femenino. Es el caso, por ejemplo, de la artista Magali Lara (México, 1956), que utiliza en sus obras una iconografía femenina, vinculada a elementos domésticos y violentos (como las tijeras) o a la indagación de su propia subjetividad en términos biográficos y corporales. Pero también podemos incluir en este grupo la obra que la colombiana Feliza Bursztyn (Colombia, 1933–1982) desarrolla con su serie de las *Histéricas* (1967–1969) o de las *Camas* (1974), aceptando que utiliza la noción de la «mujer loca» con ironía y en forma estratégica, poniendo en cuestión un estereotipo institucionalizado en el tránsito del psicoanálisis al uso común. A este grupo podría sumarse el primer período de la obra de Clemencia Lucena, la obra de la uruguaya Nelbia Romero (1938–2015), o las *performances* de la colombiana María Evelia Marmolejo (1958), así como las series de la peruana Teresa Burga (1935) o las de la chilena Diamela Eltit (1949), quienes emprendieron una investigación sistemática sobre la construcción social del cuerpo femenino en la línea de investigación que señalaba la Segunda Ola del feminismo. Sylvia Salazar Simpson (Estados Unidos, 1939), a pesar de no ser feminista, cuestionó en su serie de retratos fotográficos de los años setenta el significado de la belleza femenina y la función del adorno femenino, al experimentar con artículos comestibles fungiendo como ornamentos de su cabello (tacos, manzanas comidas, patas de cochino, y otros).



Magali Lara, *Tijeras*, 1977. Libro de artista, dibujo sobre papel.
Foto: Cortesía de la artista.

Nelbia Romero, *Sal-sí-puedes*, 1983. Instalación. Galería del Notariado, Montevideo, Montevideo. Foto: Diana Mines, cortesía de las autoras.

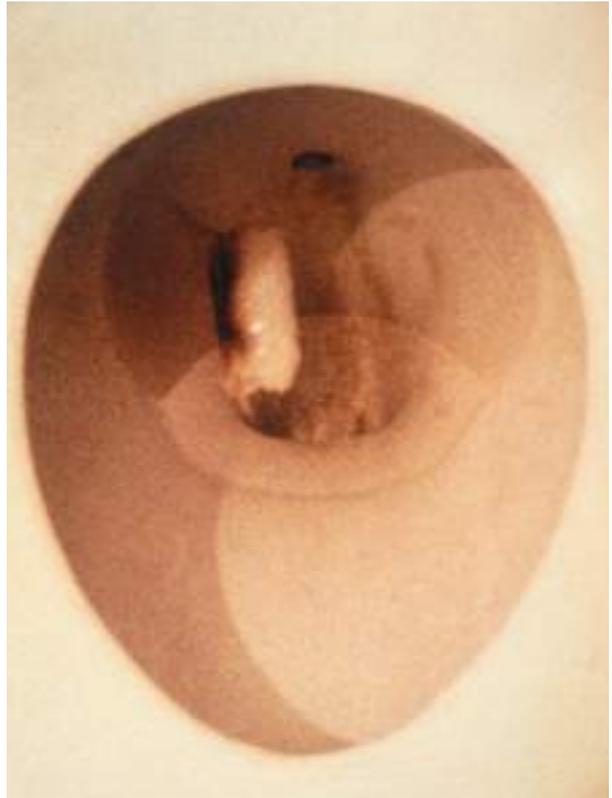
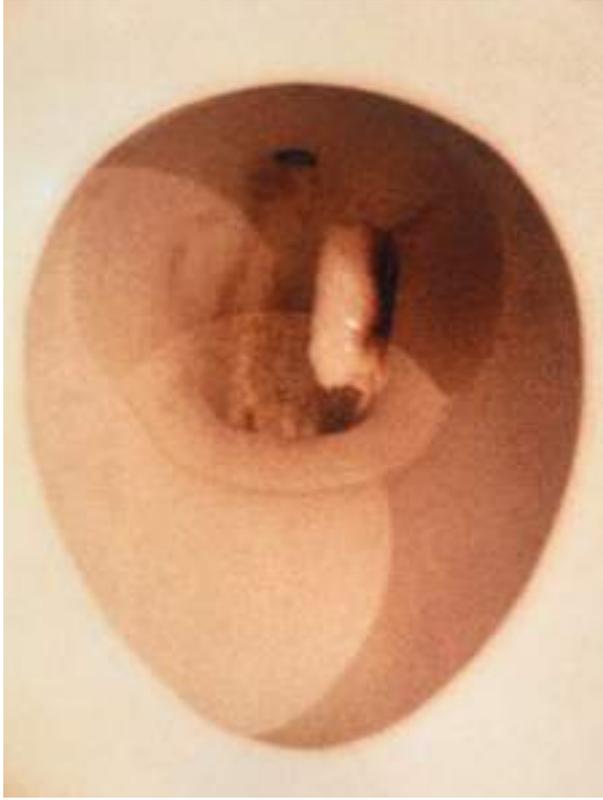




Narcisca Hirsch, *El mito de Narciso*, 2005. Película a partir de registros en Súper 8, 16 mm y video, 20 min. Foto: Cortesía de la artista.

4. **Otro caso lo constituye la exploración vinculada a la sensibilidad femenina, que no necesariamente contiene los principios del feminismo.** Son trabajos que en muchos casos se desarrollaron bajo el orden represivo de las dictaduras y, en tal sentido, tuvieron que abordar el problema de cómo elaborar signos de resistencia que no fueran declamatorios en términos políticos sino metafóricos. Las intervenciones en el espacio público de Lotty Rosenfeld (Chile, 1943) podrían ser un ejemplo; también los trabajos de la brasileña Carmela Gross (1946) o de la argentina Margarita Paksa (1933). Incluiríamos también en este grupo la obra de la cineasta argentina Narcisca Hirsch (1928), cuyos filmes experimentales exploran un espacio subjetivo femenino mediante estrategias narrativas de subjetivación altamente experimentales, pero no necesariamente feministas. Patssi Valdez (Estados Unidos, 1951) construyó, a través de ejercicios fotográficos performáticos de mascarada, disfraz y actuación, una idea propia de sofisticación y glamur de la mujer chicana, en contra de los estereotipos racistas y reductivos de Estados Unidos hacia las mujeres latinas.
5. **Otras artistas mujeres exploran la sensibilidad femenina, pero rechazan toda identificación con el feminismo e incluso no quieren ser parte de una exposición de mujeres artistas.** Sonia Andrade (Brasil, 1935) o Doris Salcedo (Colombia, 1958) son ejemplos, y, en cierto sentido, también Graciela Iturbide (México, 1942).
6. **Estas artistas comparten el hecho de centrar sus trabajos en el cuerpo, y en tal sentido contribuyeron poderosamente a gestar una nueva iconografía del cuerpo.** Cuerpos femeninos que hasta entonces habían sido representados en forma primordial desde el ojo y el deseo masculino (recordemos el señalamiento que en 1985 hicieron las Guerrilla Girls acerca de que las mujeres solo entraban en los acervos de los museos desnudas, en las pinturas realizadas por los artistas varones) comenzaron a generar un sistema de representaciones específicas que

▼ Sophie Rivera, *Rouge et Noir (Rojo y negro)*, 1977-1978. Fotografías a color. Foto: Cortesía de los familiares de la artista.



transformaron radicalmente las representaciones del cuerpo, generando una sensibilidad en torno al cuerpo hasta entonces nunca representada; lo que denominamos un giro iconográfico en el terreno de las representaciones. Por ejemplo, la artista feminista nuyorriqueña Sophie Rivera (Estados Unidos, 1938) en fotografías como *Rouge et Noir (Rojo y negro)*, de 1977 y 1978, realiza unos retratos majestuosos y elegantes de tazones de inodoro con tampones ensangrentados flotando, dando protagonismo a los fluidos femeninos, como la sangre menstrual, y transformando lo escatológico en algo no solo visible sino celebratorio.

7. Más allá de los grupos y modalidades descritos, otras artistas, aunque clasificadas como mujeres por las tabulaciones sociales, no realizaron una obra que pueda identificarse en forma inmediata con criterios femeninos. Generalmente en este grupo se ubican las artistas abstractas. Aunque en este campo debemos también movernos con cuidado, ya que queda mucho aún por investigar. Pero citemos, como ejemplo, los trabajos altamente erotizados de las abstracciones de Zilia Sánchez (Cuba, 1928), que podrían en un primer golpe de vista entenderse como puras abstracciones. Recordemos, fuera de la escena latinoamericana, la exclusión y el reciente «descubrimiento» de las mujeres expresionistas abstractas, en la exposición «Women of Abstract Expressionism», realizada en el museo de Denver durante 2016 (Marter & Chanzit 2016). Un movimiento como el expresionista, de machos puros, vino a revelar un caudal importante de mujeres expresionistas excluidas del canon que vuelve visible el arte. En este sentido, es el trabajo de los o las historiadoras feministas el que debe volver visibles cuerpos de obra ausentes de los criterios del arte.

8. La historia y la crítica de arte feminista, trabajando en estrecha relación, así como la acción de las o los curadoras/es feministas, constituyen un campo de acciones simultáneas y convergentes, tan necesario como aquel que se desarrolla desde el campo de las representaciones del arte. Sus estrategias radican no solo en identificar las formaciones de un arte feminista o femenino, sino también en hacer visibles producciones ocultas y, sobre todo, volver evidentes los criterios patriarcales que han regido y rigen los estándares del arte bueno. Se ha naturalizado hasta tal punto un criterio de calidad excluyente, que no hemos sido capaces de cuestionar consistentemente sus fundamentos. Necesitamos seguir trabajando para tejer marcos complejos relacionados con la mujer, el feminismo, el género y la feminidad en el campo del arte, y construir narrativas (o des-narrativas) que creen relaciones complejas entre estas categorías, que por demás necesitan seguir deconstruyéndose y reconfigurándose.

Vivimos en un mundo patriarcal y hemos asimilado de manera profunda los mecanismos de opresión que niegan la expresión de subjetividades femeninas. El arte es un espacio subjetivo y político en el cual, durante los años sesenta, setenta y ochenta, las artistas a las que el sistema clasifica como mujeres desarrollaron la posibilidad de crear formas complejas de articular subjetividad y posiciones políticas que fueron más allá de las referencias canónicas masculinas.

▼ «Mujeres radicales: arte latinoamericano 1960–1985», vista de la instalación Hammer Museum, Los Ángeles (2017). Foto: Brian Forrest, cortesía del Hammer Museum.



Cuando Patricia Restrepo decide mostrar su tristeza y dolor personal en *Por la mañana*, o cuando María Evelia Marmolejo exorciza el trauma de la experiencia de la menstruación con la *performance* pública *11 de marzo*, 1981, o cuando Carla Rippey (México, 1950) realiza dibujos que tratan de forma compleja sobre la amenaza que representa la sexualidad femenina para los hombres y de la masculinidad para las mujeres, todas están construyendo formas de expresar ideas y subjetividades que no habían sido abordadas o que han sido oprimidas. Cada una propone una perspectiva, una posición, una visión, que no es jerárquica, ni homogénea.

Nuestra perspectiva, como curadoras e historiadoras del arte, es feminista, y de allí que la discusión que proponemos es específica y contextual, alejada de una idea genérica de la artista mujer chicana y latina y en América Latina. Las obras de las artistas en «Mujeres radicales» son política y estéticamente radicales, las definamos o no como feministas. Ellas fueron críticas de las formas de representación canónicas excluyentes y del sistema mismo del arte patriarcal. Deconstruyeron centralmente las formas de representación que se relacionan con el cuerpo, incluyendo temas como la sexualidad, la maternidad, los fluidos, la violencia, la pérdida y el trauma, y propusieron que «lo personal es político».

La exhibición «Wack!: Art and the Feminist Revolution» (2007), la muestra de arte feminista internacional más importante que ha sido producida al día de hoy, curada por Connie Butler, también propuso mostrar cómo «hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, el feminismo cambió fundamentalmente la práctica del arte contemporáneo, criticando sus suposiciones y alterando radicalmente sus estructuras y metodologías». También interrogó las jerarquías culturales. La historia en esta muestra fue «contada en términos de las mujeres que fueron las pioneras del movimiento

y aquellas que lucharon por realizar una obra dentro de los principios del lenguaje feminista o en reacción o relación al feminismo» (Butler 2007). Existen claras conexiones entre los presupuestos de «Wack!» y los de «Mujeres radicales». Sin embargo, la primera está fuertemente centrada en el hecho de que Estados Unidos y Gran Bretaña (los países mayoritariamente representados en esta muestra) eran centros de feminismo artístico y activista. Las artistas chicanas y latinas, en muchas ocasiones, lograron navegar tanto por las luchas por los derechos civiles como por las luchas por las causas de la mujer en el feminismo. En América Latina no encontramos la misma inscripción del feminismo artístico. El contacto entre ambas escenas lo provee la trayectoria de Mónica Mayer, quien estudió en el Women's Building de Los Ángeles a finales de los años setenta. En Latinoamérica, el feminismo estuvo enfocado en el activismo político, algo comprensible, debido a la extrema desigualdad social y la violencia generalizada hacia la sociedad en general, incluidas las mujeres. No existió un contexto equivalente al euronorteamericano que permitiera unir activismo feminista y producciones artísticas desde posiciones tan desarrolladas. Junto a esto, los golpes de Estado que cayeron sobre casi todos los países latinoamericanos cortaron las iniciativas que se estaban articulando a comienzos de los años setenta. Aun así, el arte de las «Mujeres radicales» está informado por una crítica feminista o por una conciencia feminista propia *avant la lettre* aun cuando, en muchos casos, no se defina como tal.

Más allá de los nominalismos, las obras que ellas realizaron cumplieron con un propósito primordial: cuestionar los estereotipos patriarcales que establecen las normas de calidad del arte hegemónico y hacer explotar ante nuestros ojos y nuestra sensibilidad la emergencia de un cuerpo nuevo, desnormativizado, aleatorio, problematizado. Hicieron posible una reconfiguración de los cuerpos que habilitó muchos otros modos de entender a este y a los afectos. Las obras de esta exposición lo demuestran.

Referencias

- Butler, Cornelia. 2007. «Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria», en: *Wack!: Art and the Feminist Revolution*. Cambridge, MA: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles and The MIT Press. 15–23.
- Lamas, Marta. 1991. «Identity as Women?: The Dilemma of Latin American Feminism», en: *Being América: Essays of Art, Literature, and Identity from Latin America*. Rachel Weiss y Alan West (eds.). Nueva York: White Pine Press. 129–141.
- Marter, Joan y G. F. Chanzit. 2016. *Women of Abstract Expressionism*. New Haven: Yale University Press.

DEVENIRES PERSONALES
Y COLECTIVOS
EN EL ARTIVISMO
FEMINISTA.
DE MALIGNAS
INFLUENCIAS
A ABORTO CRÓNICO
(2004–2017)

Julia Antivilo

▼ Colectivo Malignas Influencias, 2004. Fotografía en blanco y negro, pintada a mano por Zaida González. Foto: Cortesía de la artista.



Estas son algunas reflexiones de mi devenir individual y colectivo en el pensar y el quehacer del arte feminista desde los extremos de América Latina: Chile y México. A través de la crónica autobiográfica, contextualizo un salto cualitativo en mis procesos creativos colectivos-personales a partir del ensayo escritural a la performatividad del texto, el video, la instalación, la fotoperformance, la *performance* y del transformar la rabia en alegría a través de la fiesta feminista.

Es curioso que en la obra de las artistas feministas y en la *performance* narrar la experiencia desde la autobiografía sea un tópico tan recurrente. Asimismo existen paralelos entre el o la artista de *performance* y quien escribe una autobiografía, pues ambxs nos volvemos el lugar del significado, el o la productor/a de sentido y el o la organizador/a del conocimiento. Esto confirma una de mis premisas sobre el arte feminista respecto al potencial de performatividad en la mayoría de sus propuestas político-estéticas.

Malignas Influencias en la ciudad de la furia¹

En el 2004 conformamos la colectiva Malignas Influencias² con la fotógrafa Zaida González y la escultora Jessica Torres. Posteriormente, en el 2006, se sumó la bailarina y coreógrafa Paula Moraga. Desde el inicio fue un largo proyecto de investigación y creación artística que pretendió abordar y afrontar la violencia hacia las mujeres para buscar cómo enfrentar soluciones para el gran cambio cultural haciendo llamados de atención, desde la ironía y la parodia, principalmente. Nuestra primera acción fue materializar una idea que me rondaba por la cabeza, y que se transformó en ensayo, respecto a los cinturones de castidad. No solo me provocaban como objeto, sino también señalaban el significado que yo cargaba desde sus diferentes usos o, más bien dicho, las condenas de su utilización. De ahí nació el ensayo ilustrado y performativo llamado *Cinturón de castidad. Prótesis en las mentalidades de las mujeres latinoamericanas* (disponible en la web de la colectiva), que en rigor hablaba sobre la violencia implantada en los cuerpos desde la Colonia, violencia que se ha perpetuado en las censuras y autocensuras de los cuerpos y las mentalidades. El ensayo fue justamente una propuesta que invitaba a romper con esas prótesis. En este proyecto inicial de la colectiva usé un cinturón de castidad que realizamos en fierro forjado. Además, hicimos una fotonovela³ que acompaña al texto. Pregonaba la reflexión en torno a una ética del placer que nos permitiera reapropiarnos de nuestros cuerpos.

1 Con este título gané el primer lugar del concurso de ensayo «Ciudades seguras, sin violencia para las mujeres» en el año 2008, organizado por Unifem, Aecid y Editorial Sur. El premio consistió en el tiquete aéreo y estadía en Buenos Aires para asistir al encuentro del mismo nombre del concurso en julio de ese año. La publicación del ensayo a cargo de Editorial Sur en su revista *Proposiciones* que comprendía la segunda parte del premio nunca se concretó.

2 www.malignasinfluencias.com Para más información de acciones de esta colectiva revisar el capítulo VI de mi libro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano* (Antivilo 2015, 191-208).

3 La serie de fotoperformance relata a través de fotografías en blanco y negro (9x12 cm) posteriormente coloreadas a mano por la fotógrafa Zaida González, varias microhistorias en las que se usa el cinturón de castidad.

El nombre Malignas Influencias lo tomamos del cruce con una colega historiadora, Carla Rivera, quien en una investigación sobre asesinas se encontró el relato de un abogado que inculpaba a las «malignas influencias del feminismo» como las causantes del acto homicida de una mujer contra su marido golpeador a finales del siglo XIX en Chile. Así, este nombre corresponde a los imaginarios culturales que se han construido a partir de las experiencias de las mujeres que se rebelan contra las convenciones sociales que limitaban sus vidas, nombres y apellidos reservados a las feministas, junto a otros apelativos «despectivos», creyendo que nos insultan cuando nos dicen «lesbianas locas», «putas» o «histéricas».

Las investigaciones para la creación de nuestras piezas no fueron solo teóricas, sino también prácticas, principalmente cualitativas. Usamos herramientas como la encuesta para levantar información. Nuestra propuesta teórica visual y política estética consistió en resignificar la metonimia existente en los aparatos de tortura y vergüenza pública coloniales como prótesis mentales de censura y autocensura, para transformarlos en dispositivos que sirvieran para el placer y la autodefensa.

El cuerpo nos interesó en tanto soporte de la autorrepresentación y herramienta de expresión de cómo tenemos y somos *cuerpos* creados por una concepción mezquina, desigual y censuradora, que nos violenta y configura mentalidades como cinturones de castidad que autocensuran nuestras acciones. Pero tal violencia podemos resignificarla, y es ahí donde está la tensión que invitábamos a desanudar: el placer y el autoplacer, la violencia y la autodefensa, ecuaciones que deberían plasmar el cuerpo del cual nos reapropiamos, en que nos empoderamos, o sea, del cuerpo que queremos, somos y tenemos. Con esto dejamos en claro que desde esa pertenencia se nos reprime, por lo tanto, es justamente el lugar que se debe subvertir.

La experiencia fue la fuente de donde bebimos las Malignas Influencias. En la encuesta consultamos sobre violencia y placer a más de doscientas mujeres que transitaban durante los sábados del mes de julio del año 2006 por las afueras del Museo Histórico Nacional ubicado en la Plaza de Armas de Santiago. Este primer levantamiento de experiencias, junto a las nuestras, nos sirvió para realizar una muestra homónima a la colectiva durante 2007 en dicho museo. Esta información fue un material de constante revisión y consulta para nosotras. Las encuestadas respondieron a dos preguntas con respecto al placer y dos sobre la violencia contra las mujeres. Sus respuestas fueron depositadas en un buzón que habilitamos para la ocasión. Además, recibimos encuestas por correo electrónico. La encuesta se aplicó a mujeres de diferentes edades, no solo chilenas, ya que muchas migrantes peruanas y colombianas, entre otras, visitaron el museo y/o transitaban por esa acera. En general muy pocas se negaron a contestarla después de señalarles quiénes éramos y que sus respuestas secretas serían parte de una exposición gratuita a inaugurar el 8 de marzo de ese año en el patio central del museo.

La mayoría de las preguntas fueron de desarrollo. Dos se orientaron con respecto al placer y otras dos, con respecto a violencia. La primera pregunta sobre violencia decía: «¿Has sido víctima de violencia solo por el hecho de ser mujer?». Para esta pregunta no solo dimos el espacio para el desarrollo de su respuesta, sino que además dimos opciones para quienes no entendieran o no se atrevieran a contestar a pesar del anonimato. Por ejemplo, escribimos: «Te han acosado sexualmente», «Has recibido algún agarrón en la calle», «Te ofende que te digan piropos en la calle», «Te ha golpeado alguna pareja», «Has sido víctima de violación», y como última pregunta abierta se leía: «¿Qué crees que deberíamos hacer las mujeres para protegernos o defendernos?». La mayoría de las respuestas apelaban a una mayor solidaridad entre nosotras, a través de organizaciones separatistas, es decir solo de mujeres, y no todas interpelaban al Estado para su organización. Otra respuesta reiterada a esta pregunta fue la autodefensa, especialmente en la necesidad de dar enseñanza de técnicas de autodefensa, tanto física, como las artes marciales, como de empoderamiento, como el fortalecimiento de la dignidad.

Todas las respuestas dieron pie para las creaciones y recreaciones que constituyeron la instalación de la muestra. Por ejemplo, a partir de las respuestas sobre los agarrones en la calle salió la idea del *Corpiño antiagarrones*, que se pensó y materializó como un aparato de autodefensa que da una descarga de corriente a quien ose tocar los senos de quien lo lleve puesto, especialmente pensado para las horas pico del transporte público. También los *Columpios del placer*, columpios vibradores que nacieron en respuesta a una de las preguntas sobre el placer que decía: «¿Cómo te relacionas con el placer, haciendo qué, por ejemplo?». A esta pregunta muchas respondieron que sintiendo cosquillas en sus genitales.

Asimismo, en el desarrollo del proyecto, realicé entrevistas a las amigas que nos colaboraron como modelos de las series fotográficas, ya que pensé que era importante recoger esas experiencias que las sometían literalmente a ser expuestas y, además, con un dato no menor, de usar voluntariamente algún aparato de tortura y vergüenza pública, de los que conformaban la muestra. Por ejemplo, a una de ellas, que participó de la serie *La liberación*, se le consultó: «A partir del título, ¿podrías relacionar algún aspecto de tu vida con ello?». A lo que nos respondió que sí, puesto que por ese momento ella estaba algo atormentada por contarle a su madre que era lesbiana y no se atrevía a abordar el tema. Tras esa experiencia de exponerse semidesnuda, además de la temática lésbica que tenía esa serie, más aún sabiendo que la vería mucha gente, se atrevió y le contó a su madre, quien afortunadamente tuvo muy buena recepción. Algo similar nos pasó al consultarle a la modelo de la serie *La autoflagelación*. A ella se le pidió que en la sesión fotográfica usara el cepo «el violín de las comadres» como quisiera. Ella lo asumió con poses durísimas y autoflagelantes, debido a eso le pusimos el nombre a la serie. Posteriormente a la muestra, ella no quiso que se mostraran más sus fotos. En la entrevista respondió que le había dado mucho pudor verse a sí misma, y reconoció que el nombre de la serie la identificaba mucho porque se había construido una vida donde el sacrificio era un motor que

inconscientemente la movía, y se había dado cuenta de que era un antivallor. Estas experiencias nos motivaron más a seguir trabajando en estas líneas de investigación y creación como actos psicomágicos sanadores, cuestionadores de nuestras realidades, que podríamos llamar *creación*.

Con todo, la muestra «Malignas influencias» consistió en una gran instalación compuesta por series de fotonovelas, por los *Columpios del placer* y por recreaciones de los «violines de las comadres» (cepos de tortura y de vergüenza pública medievales, de importación colonial para el caso americano, especialmente diseñados para las mujeres acusadas de chismosas o habladoras). También los violines de las comadres se utilizaron en la Colonia para castigar a las mujeres que se atrevían a contestar algún regaño de sus padres, hermanos mayores o su cura confesor, quienes las condenaban a cargar con estos instrumentos de tortura (individual o doble) por las calles de la ciudad.

La instalación fue emplazada en el patio central del Museo Histórico Nacional, uno de los pocos edificios coloniales que se pueden encontrar aún en el centro de Santiago. Este inmueble albergó a la Real Audiencia, el organismo que administraba la justicia colonial. Significativamente se encuentra frente a la Plaza de Armas de Santiago, principal escenario de la concurrencia citadina y espacio para el ajusticiamiento y los escarnios públicos de las y los habitantes que desafiaron las leyes coloniales. También fue punto neurálgico de protesta contra la dictadura de Pinochet. Con todo, un gran espacio que carga de un mayor sentido a la obra de la colectiva. (Malignas influencias; Antivilo 2015, 197–201).

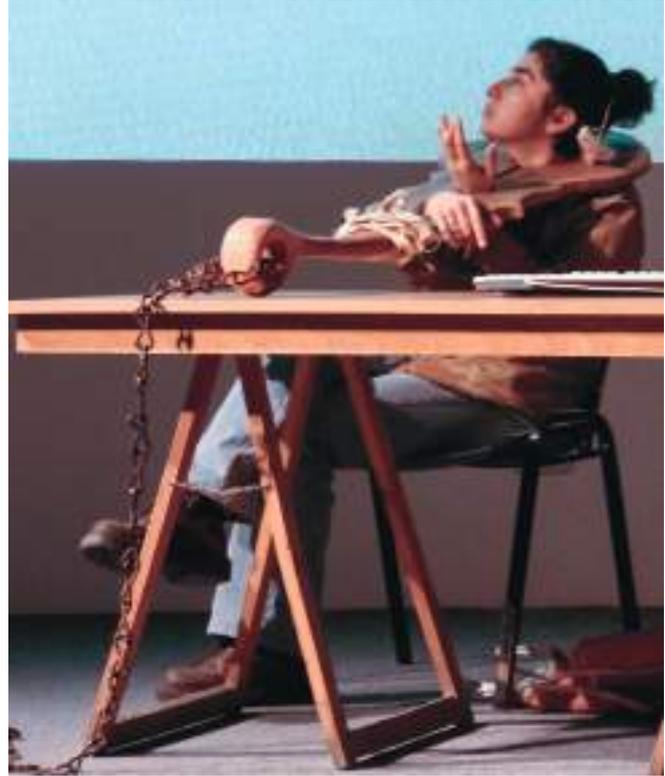
Otra *performance* que realizamos ese mismo año fue *Santiago–Buenos Aires. Bitácora visual. Performance* de larga duración con la que asistimos al VI Encuentro Corpolíticas en las Américas, Formaciones de Raza y Género, organizado por el Instituto Hemisférico de *Performance* y Política de la Universidad de Nueva York, evento realizado en Buenos Aires en junio del 2007. La acción la asumimos Jessica Torres y yo. La *performance* consistió en viajar por tierra «haciendo dedo» o «de aventones» desde Santiago hasta Buenos Aires. El objetivo fue profundizar la línea de investigación sobre la violencia contra las mujeres poniendo a prueba los consejos y mitos en torno al autocuidado y las posibilidades de ser víctimas de violencia si una se «expone» a esta práctica viajera. Nuestra apuesta fue que no es necesaria esa «pseudoe Exposición» para ser violentadas, sino que esa probabilidad existe —o resulta más eventual encontrarla— en los espacios cotidianos, como la casa o en el tránsito del trabajo a la casa. Igualmente tomamos medidas de protección: registramos todo en video con una cámara escondida y cargábamos un arma de electrochoque. Los resultados quedaron grabados en un video que editamos al finalizar el viaje.

Dimos una conferencia performanceada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, como cierre a la *performance* de larga duración que inició cruzando la Cordillera de los Andes. Ironizamos con la figura de las académicas conferencistas, yo disfrazada de fauna y Jessica apresada en el violín de las comadres. Leí «Cuerpo y mujer, violencia



Julia Antivilo durante la lectura performanceada de «Cuerpo y mujer, violencia y placer [no piensen que esto se trata de sadomasoquismo, por favor. Tránsitos de Malignas Influencias]», Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007. Foto: cortesía de Fernando Pertuz.

Jessica Torres durante la lectura performaceada de «Cuerpo y mujer, violencia y placer [no piensen que esto se trata de sadomasoquismo, por favor. Tránsitos de Malignas Influencias», Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007. Foto: cortesía de Fernando Pertuz.



y placer [no piensen que esto se trata de sadomasoquismo, por favor]. Tránsitos de Malignas Influencias». ⁴ La lectura de la conferencia tuvo varias intervenciones performáticas como, por ejemplo, cuando intervenía Jessica con sus silencios abrumadores que decían explícitamente lo cansada que estaba por la tediosa lectura, la pérdida de las hojas del texto y el darle de beber agua a ella en el cepo. Una acción determinante fue cuando declamé, como consigna, la invitación a romper con todas las prótesis de censuras y autocensuras de nuestras mentalidades, o sea, nuestros cinturones de castidad. En ese momento salí de la mesa y en el escenario me saqué el cinturón de castidad que llevaba debajo del pantalón de fauna, liberé a mi comadre del cepo y volvimos a la lectura. Después del texto vimos el video del viaje, y se contestaron preguntas. También se hizo la demostración al público del *Corpiño antiagarrones*, en la cual mentí sobre la potencia de su descarga eléctrica, diciendo que estaba en su mínima potencia. Un osado voluntario del público, que se fue con todo a darme un buen agarrón de tetas, se llevó una gran sorpresa con la descarga eléctrica que le di, pues el dispositivo no tiene cómo regular la potencia.

Un par de meses después de esta acción nos enteramos de una noticia lamentable. En una *performance* similar a la que acabo de comentar, dos artistas italianas, Pippa Bacca

4 Este texto fue parte de un artículo del mismo nombre, sin los paréntesis, que publiqué en la revista electrónica cubana *Arteamérica*, en octubre de 2006.

(Giuseppina Pasqualino di Marineo) y Silvia Moro, vestidas de novia, pedían que los automovilistas las llevaran para viajar desde Italia hasta Tierra Santa como acto de unión entre todos los pueblos que visitarían como un mensaje de paz, en una alegoría del matrimonio entre diferentes pueblos y naciones. La acción no llegó a término y no corrieron la misma suerte que nosotras. Al separarse en Estambul, Pippa Bacca fue violada y asesinada por un hombre que la llevó en su auto. Su cuerpo fue hallado el 11 de abril de 2008 a unos kilómetros de la ciudad. Ella había dejado de dar noticias el 31 de marzo (pippabacca.it). Tras esta terrible noticia decidimos que nunca más nos plantearíamos hipótesis de trabajo tan frágiles.

En las acciones de las Malignas Influencias creímos en el arte como un medio pedagógicamente efectivo para crear conciencia feminista en la calle, en el centro cultural, en la galería y en el museo. Trabajamos desde el riesgo, no solo porque reproducimos aparatos de tortura o vergüenza pública coloniales, sino porque siempre es arriesgado volver a violentar cuando aboradas la violencia. Siempre tuvimos la certeza de que no la autorrepresentaríamos desde el dolor, solo desde su simulacro y usando herramientas críticas como la ironía o la parodia.

Colectiva Rita Lazo.⁵ Las zorritas por la educación gratuita y no sexista

El 2011, junto a la performancera pornoterrorista, poeta y filósofa argentina Leonor Silvestri, la artista visual Vivian Álvarez, la pintora Jessica Sagredo, la cantante Paulina Villacura, las diseñadoras y vestuaristas Carolina Nicoletti y Carolina de María, la poeta y fotógrafa Paulina González y la psicóloga Leonor Espinoza fundamos la Colectiva Rita Lazo,⁶ la última en integrarse fue la performancera Irina la Loca. En nuestra conformación como colectiva, manifestamos:

Manifiesto de declaración de principios de la colectiva Rita Lazo con toda el zorrand y los terribles de poderos pawueres

No abanderamos el pulso de las modas. No hacemos mérito para alcanzar la gloria. No somos líderes de un nuevo movimiento ni un buen ejemplo para el comportamiento. Si algo somos, es la escoria que te ataca por detrás, el desecho de estos tiempos, los efectos que el Poder no puede controlar, inmensa minoría echada al fuego. Si algo somos es el ruido de metralla y la capucha oscura antes de arrojar la bomba. Somos las que acaban por los suelos, las que estorban a sus familias con tanto exceso.

A nuestra orgía asisten las más feas, las más viejas, las camionas y las bombero, las que el psicólogo redujo a «histérica», las proletarias y excluidas del mercado de «las buenas», «las madres», «las novias», las que nunca podrán tener

5 El nombre del colectivo lo tomamos de mi perra, que así se llama, y es la perrita más antisistémica que conozco junto con lxs perrxs que nos acompañaron en todas las marchas y siguen siendo el comando perrunx de avanzada en todas las protestas en Santiago y Valparaíso. Asimismo, el nombre de la colectiva tiene una anticapicúa, es decir, no dice lo mismo si lo leemos al revés, sino otra cosa, y al decirlo rápido dice La Zorrita.

6 Ver <http://colectivaritalazo.blogspot.mx/>, consultado el 1 de octubre del 2017.

un novio publicista, las que nunca se quejan pero siempre protestan, las no deseadas, las chuecas y torcidas, las contramalhechas, las demasiado bajas, gordas, flacas, altas, putas o esperpénticas, las confundidas con hombres por masculinas y violentas.

Olemos mal, y no nos gustan los ramos de flores, los vestidos de novia, ni los regalos de bodas. Nos gusta cuando nos dicen putita o zorra, cuando se nos moja el chochito, cuando nos rajamos un pedo. Nos importan más nuestras amigas que los varones. Somos brutales, mal depiladas y ruidosas, algo se rompe por donde pasan nuestras nalgas. Nuestros labios están demasiado rojos, suelen querer encerrarnos para domesticarnos, porque damos miedo pero nos dicen «pena». Nuestra piel no es tersa, no huele a perfumería, nadie tenemos que nos proteja excepto nosotras mismas. Nos gusta beber en los bares hasta caer al suelo, y no sabemos guardar las apariencias. Nuestros amigos no tienen ganas ni saben cómo protegernos; son varones que lloran con facilidad, para nada ambiciosos ni competitivos. Nuestros amigos tienen penes pequeños, tímidos y vulnerables, prefieren ocuparse de la casa que ir a trabajar, delicados, calvos y demasiado pobres como para gustar a las mujeres que quieren ser protegidas por un hombre que las mantenga, disfrutaban cuando les damos por el culo cuando por las noches tienen miedo al estar solos.

Perdidas, folladas y follantes. Locas supremas sin profesión.

Pavimentamos a costa de patadas y escupos, y con uñas cortas rascamos y arañamos, mordemos y chupamos, gritamos y golpeamos la mesa. Paramos la olla...

Somos nada, ninguneadas, políticas de conversación, venimos de revoluciones mal paridas.

En la okupa. En la orgía. En la revuelta. En el tren o el pueblo ocupado. Nos volvemos a encontrar. Nos volvemos a encontrar como singularidades cualesquiera. Esto es, no sobre la base de una común pertenencia, sino de una común presencia.

Fuimos un grupo interdisciplinario que hizo presencia performática en muchas de las marchas en defensa de la educación pública en las calles de Santiago. Además, dimos talleres sobre género, sexualidad y arte activista en varios liceos que se encontraban tomados por lxs estudiantes. También organizamos fiestas para financiar la toma del Liceo Experimental Artístico, a quienes amadrinamos desde que nos enteramos de la crítica situación estructural que, a más de un año del terremoto del 2010, vivía ese establecimiento educacional, donde igual seguían dando clases. Por ello, lxs estudiantes se tomaron el liceo por más de nueve meses, e inclusive se sumaron a la huelga de hambre, junto con otros liceos del país, tanto por sus necesidades específicas de infraestructura, como por la incorporación de lxs estudiantes secundarixs en la mesa de diálogo con el gobierno en la lucha por la educación gratuita. La huelga de hambre duró 72 días, se acabó por las amenazas del Estado contra lxs apoderadxs de lxs estudiantes en huelga, quienes iban a de ser detenedxs por negligencia en su cuidado. Todxs eran menores de edad y fueron ingresadxs en el hospital a la fuerza por la Policía.



Las fiestas que organizamos activaron la escena capitalina nocturna del *underground* nacional. La primera fue parte de otra serie de acciones, *Mes de la Puta Patria*, que consistía en talleres, «estencileadas» y la participación en las marchas que nos activaron en septiembre del año 2011. Otra de las acciones fue imprimir un sello y marcar todo el dinero que ganamos en los eventos, además de cualquier cosa a nuestro paso, con el lema PUTA PATRIA. Fuimos parte del llamado de la Marcha de las Putas Internacional, que localmente llamamos la Marcha de las Maracas, y que realizamos el 19 de septiembre, Día de las Glorias del Ejército, que es un desfile de las Fuerzas Armadas llamado Parada Militar. Así, como contraparada militar, marchamos por el centro de la ciudad y fuimos dispersadas violentamente por la Policía.

Continuamos nuestras acciones mensuales y entre noviembre y diciembre inauguramos el Mes de la Inmaculada Puta Madre, ironizando con la celebración de la Iglesia católica conocida como el Mes de María. Seguimos con la dinámica de talleres, presentaciones en eventos culturales, *performances* y fiestas, esta vez no solo en Santiago, sino también en Valparaíso, Temuco y Valdivia.

Las Rita Lazo tuvimos bastante presencia en las redes sociales a través de un grupo de Facebook que estuvo muy activo durante el intenso año que duró la colectiva. Este grupo aún existe y cuenta con más de seiscientos miembrxs.

De las Rita Lazo destacaré la ironía, el sarcasmo y el posporno feminista como herramientas críticas que nos caracterizaron en la mayoría de nuestras intervenciones en las marchas por la lucha por la educación gratuita y no sexista, que comenzaron a desbordar las calles del país y hacerse cada vez más constantes y masivas hasta el día de hoy.

Devenir mapuchilanga

Mapuchilanga es el apodo con el cual me ha bautizado mi madrina, Guillermo Gómez-Peña, que habla de mi ser originario mapuche y mi residencia chilanga. En este devenir por Ciudad de México he sido parte del Taller de Arte y Género, dirigido por Mónica Mayer y el Grupo Memora, que activó el archivo de Ana Victoria Jiménez, que es el archivo más importante sobre movimientos de mujeres y feministas de México, albergado por la Universidad Iberoamericana desde el año 2011. También conformé el Taller de Activismo y Arte Feminista (TAAF), de igual forma convocado por Mónica.

En el TAAF, a mediados del mes de abril del año 2012, comenzamos a trabajar sobre las maternidades, con la perspectiva de realizar una manifestación callejera sobre esta institución patriarcal llamada MADRE, sobre la que, como feministas y artistas, tenemos muchas críticas, reivindicaciones, rabias, experiencias, deseos, entre otros padeceres y sentires. En el intento de resumir todo ello en una consigna, surgió la frase/pregunta «Una maternidad secuestrada es», que acuñamos para hablar de diversos problemas sociales, legales y culturales en torno a la maternidad.

Como buenas tejedoras de rebeldías, fuimos a varias redes para urdir el evento/protesta. Y como buenas gozadoras comenzamos con varias cenas, cada una con una especificidad que nos convocaba en torno a la maternidad. Las invitadas fueron cercanas, conocidas y amigxs que tenían una visión o reflexión sobre cada una de las ideas de maternidades que nos interpelaban. Mónica Mayer organizó una cena con las activistas. Liliana Marín invitó a sus alumnxs. Liz Misterio se reunió con sus amigas que querían postergar la maternidad por diferentes razones. Josefina Alcázar invitó a las mujeres de su familia. Mirna Roldán le brindó una cena/spa a su madre. Elizabeth Casasola realizó un encuentro físico y virtual con amigas y compañerxs de su universidad. Por mi parte, convoqué a una cena que llamamos *Madrescombro*, que reunía a lxs que no queremos ser madres biológicas, pero que sin embargo, e ironizando con nuestras experiencias del cuidado de lxs otrxs, nos hemos hecho y/o hacemos cargo de los escombros de las maternidades, vale decir de lxs desamparadxs cercanxs o lejanxs, llámense sobrinxs, hijxs de amigxs, abuelxs, madres, padres, hermanxs, viejxs solxs y parejas adoptadxs como que fueran hijxs, perrxs, gatxs y cuantx desvalidxs vamos encontrando a nuestro paso.

La *Protesta del Día Después* fue la idea para culminar este proceso que, más que cerrar, dejó abierto un espacio de reactivación de la reflexión y acción en torno a las maternidades y el cuestionamiento de la celebración del Día de la Madre que, particularmente en México, más que un evento comercial es casi un día libre para las madres que trabajan fuera y dentro de la casa.

Vistiendo el arquetipo de las diferentes maternidades que fuimos encontrando y encontrándonos en ellas, surgió la idea de llevar mandiles impresos con «No a las maternidades secuestradas» para ir todas al Zócalo simulando estar embarazadas y emplazar nuestra protesta frente a la Catedral, con el fin de devolverle a la Iglesia católica toda la responsabilidad que tiene en la construcción del ideal de madre que nos reviste de una condición irrenunciable de abnegación, entrega total y castidad, o sea, de la encarnación del marianismo. Como eran tantas nuestras demandas y las que nos hicieron llegar a través de Twitter y Facebook, se imprimieron carteles que por un lado tenían la frase/pregunta «Una maternidad secuestrada es:», con el fin de que las personas pudiesen escribir sus propias reflexiones. Como pescadoras de redes profundas, las redes sociales nos brindaron miles de lemas que transformamos en pancartas que desfilaron en la *Protesta del Día Después*⁷.

De norte a sur y de sur a norte

Cuando en 2013 regresé a Chile para doctorarme, me quedé varios meses en los cuales formé parte de tres colectivas. La primera fue Oxicorte y Confección de Memoria, grupo interdisciplinario que trabajaba, en el marco de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, un proyecto documental sobre homenajes artísticos culturales a mujeres de la resistencia y asesinadas por la dictadura de Pinochet. Hicimos una romería con sahumeadoras, intervenciones de *performance*, danza y música desde el Memorial de lxs Detenidxs Desaparecidxs hasta la tumba de Paulina Aguirre, joven militante del MIR asesinada por agentes de la dictadura de Pinochet en Santiago en 1985.

Este mismo año conformé con el poeta y performancero Cristian Condemarzo el dúo performático Canción de la Nueva Trava. Transformando las letras de canciones populares a nuestro acomodo, hicimos una crítica ácida y divertida del acontecer nacional. Fueron coreadas canciones como la subversión del tango «Los mareados» por «Los apitutados», nombre vulgar con que en Chile se conoce al nepotismo en el trabajo. Esta interpretación tanguera performática cantada a dos voces, criticaba principalmente a los fondos del gobierno destinados a la cultura. Este matrimonio performático que tuve con Condemarzo fue muy productivo y realizamos varios eventos para autofinanciarnos la vida. Por ejemplo, los Perfomambos, que fueron festivos encuentros nocturnos animados con *performances* de la banda *underground* santiaguina. Compartimos escenario con Hija de Perra, Irina la Loca, Eli Neira, Paulina Villacura y Huachistáculo, entre muchxs más.

Sin duda, la *performance* más inolvidable que hicimos fue la de la marcha de conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado de Pinochet. Inolvidable por toda

la producción que nos ocupó y por como acabó. La llamamos *Muera la Ley*⁸, nuestra propia versión de la canción «Muera el amor», de Rocío Jurado. En parte iba así:

Muera la ley,
que dice que engaña, que apresa, que pesa,
que muera la ley,
que queda, que pasa, que pisa, que mata,
que muera la ley,
que miente, promete/ y no se apiada de ti.

Muera la ley,
que dispara, que roba, que arrasa, que pasa,
que muera la ley,
que mata, que asusta, que gasta y desgasta,
que muera la ley
que mancha, que borra, censura/ no te hace feliz.

Hinzpeter, Longueira,
que meten su violencia por mis venas.
Represión a flor de piel
que mata dentro del cuartel.
Represión sin preguntas, sin peros,
que mata en la calle también...

La canción estaba dedicada a dos leyes que asolaban la realidad nacional bajo el gobierno de derecha del rico empresario Sebastián Piñera. La Ley Hinzpeter, dictada por el ministro del Interior de quien llevaba su apellido y que decretaba la ilegalidad de la protesta social. La otra, la Ley Longueira o Ley de Pesca, fue promulgada por el ministro de Economía (exministro de Pinochet), de la cual toma uno de sus nombres. Esta ley repartió la explotación del mar chileno a las siete familias más ricas del país, tomando el control de la extracción y explotación de labores marítimas solo a estos empresarios, dejando sin sustento a miles de pescadores a lo largo del país.

El ambiente que envolvió la *performance* fue muy tenso. La presión policial en toda la marcha era durísima. Comenzamos extendiendo en el piso, como una gran alfombra, el logo del gobierno, que nos sirvió de escenario. Seguimos con la declamación de Condemarzo de su poema «Hay que quemarlo todo!!». Posteriormente encarné el azul de la Constitución de 1980, reglamento de Pinochet que hasta el día de hoy permanece intacto, sin modificaciones y continúa rigiendo el país. Con ella en la mano intervengo con la canción «Muera la Ley», mientras Condemarzo comienza a desnudarse y desfallecer, ofreciendo su cuerpo como lienzo para que los asistentes escribieran en él lo que pensaban sobre estas leyes y sobre los cuarenta años desde el golpe militar. Participaron muchas personas que pasaban y otras se quedaron hasta el final de la acción. El término estuvo arrollador. Era tan tensa la situación que le dije

8 En el canal Condemarzo de YouTube hay disponible, bajo el nombre «Muera la ley», un video de la *performance* tomado con un teléfono celular que se salvó del caos con el que terminó todo después del ataque de la policía.



a Condemarzo que nos retiráramos rápido, y en ese mismo momento, veo que viene sobre mi rostro una bomba lacrimógena que esquivo, y caigo. Quedamos envueltxs en una nube tóxica de la cual me sacó una amiga que se devolvió a recogerme tras la arremetida de la Policía, que no solo nos atacó con bombas, sino también me baleó las piernas con balines de goma.

Paralelamente, con Paulina Villacura, cantante y ex Rita Lazo, conformamos ese año el dúo de cantoras Las Mochileras del Ritmo. Juntas nos dedicamos a cantar en el transporte público de Santiago acompañadas de nuestras mochilas equipadas con amplificación y micrófonos que se fabrican en México. Acto de supervivencia artística que compartimos un par de veces con Irina la Loca (otra ex Rita Lazo), quien nos acompañó llevando el ritmo con un par de huevitos musicales entre sus tetas. Nuestros grandes *hits* fueron canciones populares a las cuales les cambiamos algunas palabras o versos para hacer nuestra interpretación feminista. Por ejemplo, el éxito que popularizó Luz Casal, un clásico bolero llamado «Piensa en mí», nosotras lo cantábamos como «Pienso en mí». Risas, colaboración voluntaria de dinero, aplausos, felicitaciones y consejos, como que por qué mejor no le cantamos al Señor, recibimos en nuestros recorridos en el transporte público santiaguino.

La situación de seguridad y económica en Chile me hizo tomar la decisión nuevamente de autoexiliarme en México. Sin dudas no es el mejor país para hacer activismo, y menos

feminista, pero tengo una red sólida de complicidades y quereres que respaldaban mi determinación. A mi regreso, nuevamente y como siempre, la Ciudad de México me come, me atrapa, me conmociona. Así me pasó con el caso de Yakiri Rubio, que con su nombre de guerrera apache mató en defensa propia a uno de sus violadores. Paradójicamente, el otro violador y hermano del muerto la imputó por el asesinato, y fue presa y acusada de exceso de legítima violencia. (Sí, *exceso de legítima defensa*. Una falacia verborrágica patriarcal es esa). Claramente todas las incoherencias del caso dejaron al descubierto la ola de corrupción del sistema judicial mexicano financiado por las mafias locales (y digo literalmente locales, pues ambos, los juzgados y esta mafia, se encuentran en el corazón de la colonia Doctores). La lucha duró casi dos años, al cabo de los cuales por fin la absolvieron de los cargos impuestos por su otro violador. Sí, la realidad supera la ficción, y ni la peor telenovela mexicana lograría retratar el caso de Yaki. La visibilización del caso la encabezó la colectiva feminista Las Licuadoras, a quienes otras feministas sueltas nos sumamos, con todo el derecho de hacer ruido hasta el cansancio.

Recuerdo una anécdota muy divertida entre la tragedia. Un día larguísimo en los tribunales del reclusorio en Santa Marta, durante un careo, en el que no paramos de gritar en las afueras contra la mentira que habían tejido el violador querellante Luis Ómar Ramírez Anaya y el dueño del Hotel Alcázar, donde tuvieron secuestrada a Yakiri.⁹ Habíamos coreado por horas el pegajoso cántico «Mentira, mentira, mentira...» (con el ritmo que empieza la canción «Amigo», de Roberto Carlos), y en un momento de descanso fui a botar una bolsa de basura que habíamos acumulado durante la larga jornada, y un policía, que resguardaba el tribunal, estaba cantado nuestra «Mentira, mentira, mentira...». Fue muy gracioso.

Desde lo personal, el caso de Yakiri atravesaba toda mi existencia y resistencia, porque creo que cuando matas a tu violador haces justicia. Justicia que nunca tendrás fácilmente, pues sabemos que esta institución no solo es patriarcal, sino también racista y clasista. Fuimos varias las que perseveramos a gritos, tambores y encapuchadas, exigiendo la verdad y la liberación sin cargos para Yakiri. El primer juez del caso nos acusó de haber sido pagadas por la abogada defensora del caso, Ana Katiria. Recibimos amenazas telefónicas, entre otros sucesos, que no lograron amedrentarnos. La libertad de Yakiri fue un triunfo muy significativo en esta guerra que vivimos a diario las mujeres en todo el mundo y en especial en México, donde hay siete asesinadas a diario y una violación cada cuatro minutos. Sin duda este caso ayudó mediáticamente a que en el 2016 se pudiera concretar lo que se llamó la Primavera Violeta a partir de la multitudinaria marcha del 24 de abril y otras consecutivas.

9 Ante la impunidad del caso de Yakiri realizamos una clausura simbólica del Hotel Alcázar. Organizamos una marcha en el corazón de la colonia y eschachamos al violador libre y a las autoridades de Justicia. Ver un video de la acción en YouTube bajo el nombre «#yakiriLibre Clausura del Hotel Alcázar».

Entre mis transamores

En 2015, junto a Yecid Calderón, también conocido como Pinina Flandes, filósofx y performancerx colombianox, organizamos las jornadas reflexivas y festivas nocturnas de miércoles llamadas *Noches Transitadas*¹⁰, cabaret político disidente sexual que comenzaba la noche con un conversatorio para reflexionar sobre varias temáticas, como la realidad de la población transexual, entre muchos temas e ideas más. Luego continuábamos con una *varieté* performática y cerrábamos con el homenaje a algunx *drag king*, *queen*, voguearas y/o cabareteras de la escena *underground* de la Ciudad de México. Nos reunimos un miércoles en la noche cada quince días en la Discoteque Bar Diamond, en el barrio de Garibaldi, en el Centro Histórico. Las *Noches Transitadas* fueron para Pinina y para mí «una pieza en doce actos», durante seis meses, en un antro en medio de los burdeles de Garibaldi. Ese arte sin precio ni demandas de mercado, sin exigencias de producción, desbordado, grotesco, desaliñado, sin glamur pero con toda la brillantina posible, las pelucas y los corsés correspondientes al caso. Una pieza sin autor, repleta de nombres propios y empoderadxs, sin dominio, al gratín (o sea sin *cover*, sin plata, sin paga ni comercio). Se pudo hacer, de otro modo, de otra manera, ARTE EFÍMERO y en su volatilidad absolutamente perdurable en la memoria de quienes lo hicimos realidad (Calderón & Antivilo 2016).

Con Cristian Condemarzo, Yecid Calderón, Luis Almendra e Irina Gallardo, y gracias a nuestros devenires en la complicidad de generar espacios de *performance underground* cabaretera citadina, propusimos al encuentro de *performance* eX-céntrico,¹¹ un engendro nocturno creado a raíz de las experiencias que hemos construido en diferentes noches geopolíticas, pero gemelas de espíritu performático cabareterxs subersivxs. Así, el engendro de *varieté* lo bautizamos como *Noche Paranormal* y nació de varias jornadas noctámbulas de *Perfomambo* (Santiago, 2013), *Fenómenos para anormales* (Concepción, 2015) y *Noches Transitadas* (Ciudad de México, 2015). Espacios donde han participado nustrxs colegas como Hija de Perra, Eli Neira, Paulina Villacura, Claudia Rodríguez, Minerva Valenzuela (la del cabaret), Victoria Letal, Fantasía y Alberta Canadá, entre muchxs estrellas de nuestro firmamento *underground* sudaka.

Así, animamos una noche del Encuentro en Chile y calentamos la fría noche santiaguina con una orgía performática y el mejor terroritmo disidente de artistas mutantes y sexiliados del arcoíris. Presentamos la subversión del espíritu de los antiguos espectáculos de excentricidades y zoológicos humanos desde la *varieté* cabaretera. No fuimos una selección de *performances*, sino una asociación performática ya conocida entre Irina la Loca (Irina Gallardo), Maraca Barata (Camilo Saavedra), Huachistáculo (Luis Almendra), Pinina Flandes (Yecid Calderón) y yo. Lamentablemente, Cristian Condemarzo no pudo asistir por razones de salud. Cada unx de nosotrxs accionamos durante la *Noche Paranormal* en la que oficialicé como animadora.

10 Profundizar en Calderón & Antivilo 2016.

11 Organizado en julio de 2016 por el Instituto Hemisférico de *Performance* y Política de la Universidad de Nueva York, en Santiago de Chile, con el apoyo de la Universidad de Chile, entre otras instituciones culturales del país.



Nuestras propuestas fueron las intervenciones de cinco *performances* de cada unx de nosotrxs, más un *videoperformance* de la Fulminante (Nadía Granados) y de las presentaciones de la cantante Paulina Villacura junto al bailarín de Butoh, Lobsang Palacios, y la presentación del grupo de punk rock cabaretero Odessa.¹²

Aborto Crónico

Lo más reciente en este devenir divertimento feminista es Aborto Crónico, que conformo con Kani Arkada, educador social, videasta y activista transfeminista, okupa y de la diversidad funcional, oriundo de Madrid. Somos un dueto de *performance* posporno *clown* que nació en el año 2016 en Ciudad de México, juntamente con una relación sexo-afectiva libertaria y creativa.

El primer trabajo juntxs ha sido *La Dama y su perritx Riki*. La Dama es mi alter ego *performático* que por muchos años he encarnado en *performance*, video, en una fotonovela y en postales en técnica lenticular. La Dama viste y desviste la decencia. La Dama es una de las caretas del comportamiento femenino en sociedad, pero esta descompone a través de la parodia de la materialización de la decencia con disfraz de deseo.

¹² Ver más en <http://hemisphericinstitute.org/excentrico/es/637/noche-paranormal/>, consultado el 1 de octubre del 2017.



Fotogramas del vídeo *La Dama y Riki*, editado por Kani Arkada.

La Dama invita a Kani Arkada a ser su compañerx, su perrx. Así nació Riki. La Dama lleva a pasear a Riki, y ese es el inicio de varias *performances*. La primera acción fue un paseo por el Parque México, en la colonia Condesa de la Ciudad de México, ícono de la hipsterización de la ciudad. Producimos con esta acción una *videoperformance* que busca interpelar al clasismo y al racismo con el que convivimos en esta sociedad que se expresa de muchas maneras, inclusive en la compra de animales racializados¹³. El humor y la parodia son dos elementos centrales, herramientas críticas desde donde se pone el cuerpo lúdico, feminista y warro que encarnamos con La Dama y Riki.

Por otra parte, esta acción es un guiño a un mito urbano de la televisión española nacido a partir del programa *Sorpresa, sorpresa*, de finales de los años noventa. El mito relata las hazañas de un perritx llamado Ricky y de su ama adolescente, quien había bautizado al can en honor a Ricky Martin, su artista favorito. En la intimidad de su hogar, sin saber que estaba siendo grabada, llama a Ricky para que le lama el coño

13 Ver vídeo en YouTube bajo el nombre «LADA», en el canal Julia Antivilo.

untado con mermelada, hecho que se supone sale por la televisión abierta en directo antes de darle la sorpresa de la aparición de su artista favorito que se encontraba escondido en su casa.

Durante la *performance*, La Dama y Riki invitamos a interactuar lúdicamente a lxs espectadorxs, a través de la incitación a disfrutar del *Columpio del placer* (columpio vibrador). Buscando a lxs más perrxs del público, Riki, con su superolfato perruno, se encarga de la elección de las personas.

La segunda *performance* de Aborto Crónico es el *Diálogo ventrilocuaz o ventrolo-cuir* que es un exxxperimento performático posporno de *varieté* cabaretera de dos actos. Uno es una sombra china y el otro un simulacro de acción de ventriloquia que canta desde las entrañas del coño, con humor e ironía, ritmos de música popular hispanoamericana. Esta puesta en escena interpela locuazmente a las empresas transnacionales españolas en su nueva relación neocolonial con América Latina. Durante el acto de la sombra china se narra musicalmente, con la canción de La Sonora Santanera y Sonia López, «El ladrón», una historia donde una sombra de mujer es acosada por un intruso y revierte la situación dándole sexo oral y un *fist-fucking*, que se transmite en un recuadro de la pantalla que hace de soporte para la sombra china. En el segundo acto, el ladrón, Kani, se transforma en el muñeco llamado Encarni Botín. Yo soy la ventrílocua, Mal Inche Piernas Abiertas de América Latina (MIPAAL). No cargo al muñeco en mis piernas, pues sigo llevando mi puño en su coño.

Nuestro telón de fondo son gráficos, cifras y mapas de la perjudicial incidencia de las empresas transnacionales españolas en América Latina. Dialogamos el muñeco y yo sobre nuestros auspiciadores, nombrando a varias empresas españolas e ironizando con sus logros en la explotación de la región. Continuamos cantando en dúo la canción de Juan Gabriel y Rocío Durcal, «Déjame vivir», a la cual hemos cambiado la letra en el estribillo, así:

Encarni Botín:

No... no... no... yo no me resignaré no
a perderte nunca
aunque me castigues
con ese desprecio
que sientes por mí.
No... no... no... yo no me resignaré no
a perderte nunca
aunque me supliques
que amor ya no insista
y me vaya de ti.

MIPAAL:

Nooo...
ya no tengo bosques, plata, nada
carreteras nada, nada
para ti no tengo gas
celular, plata, nada.

Para ti no tengo gas, no...no...
celular, plata, nada.

Encarni Botín:
Contigo nada, nada, nada
nada, nada, nada...

MIPAAL:
Que no...

Cerrar y abrir

Si me preguntan qué es hacer arte feminista, solo podría contestar que es ponerle el cuerpo a mi feminismo cabaretero putón, callejero, paródico e irónico, que me ha llevado a devenires tales como ser inventora de placenteros instrumentos y reinventora de aparatos para sanar padeceres sexuales. Dama warra y *warrior* de la onda disco y tanguera de la *performance* por oficio y origen.

Este relato autobiográfico no fue un ejercicio para nada fácil. En rigor, es una selección de andares diversos. Muchos de ellos solo se habían quedado en la acción con escasos registros dispersos, no sistematizados. Quedo con la certeza de que en siete mil palabras no podría ni enunciar tantos años de activismo feminista. Otra convicción es que todos estos años en *creación* no serían nada sin el apoyo incondicional de mis colegas que han creído en mis invitaciones y colaboraciones. Juntxs hemos creado en colectivo, desde la transdisciplina, para llevar complicidades, la protesta y la fiesta en el cuerpo.

Estas últimas palabras constituyen, más que un cierre, una apertura o comienzo. Así como en el circo pobre de la vida nos toca a nosotras mismas una multiplicidad de acciones y pensamientos. La última certidumbre es seguir produciendo desobediencia creativa colectiva, además de también historiarnos.



Colectivo Rita Lazo. Fotograma del video de la *performance* *Diálogo ventrilocuaz* o *ventrolocuir*, presentada en el evento *Traición*, El Departamento, 19 de febrero del 2017, CDMX. Video: Felipe Zúñiga.

Referencias

Antivilo, Julia. 2015. «Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías», en: *Arte feminista latinoamericano*. Bogotá: Desde Abajo.

Antivilo, Julia y Y. Calderón. 2016. «Noches transitadas. Crónica de una disidencia sexual festiva combativa a dos voces», en: *The Helix Queer Performance Network*. Nueva York.

Mayer, Mónica. 2012. «¡No a las maternidades secuestradas!». Disponible en: <http://www.pintomiraya.com>

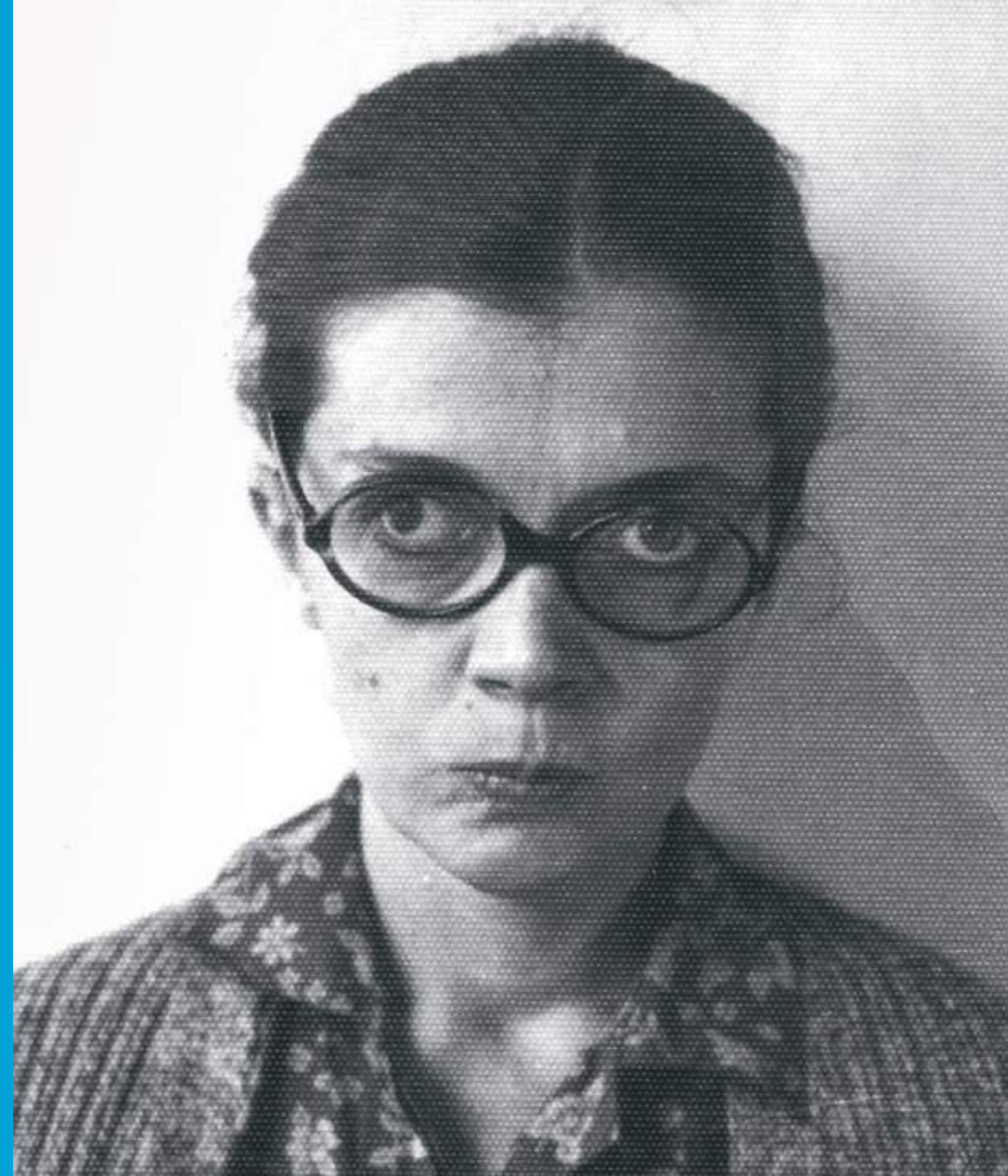
colectivaritalazo.blogspot.mx

malignasinfluencias.com

A TRAVÉS DE UN
ESPEJO:
SUBJETIVACIONES
FEMENINAS EN EL
ARTE BRASILEÑO DE
LOS AÑOS SETENTA

Talita Trizoli

▼ Regina Vater, *Tina América*, 1975. Fotografía en blanco y negro. Foto: Cortesía de la artista.



Las prácticas de delimitación de las subjetividades permean la historia de la filosofía occidental como un problema ineludible, y, en consecuencia, de imperativo enfrentamiento para la constitución de un cuerpo filosófico tradicional, como ya explicitó Foucault a lo largo de su obra, pero con mayor concentración en su curso «La hermenéutica del sujeto» (Foucault 2010). En una síntesis apretada, debido a la necesaria brevedad de esa contextualización, se pueden verificar los ímpetus de captura de los procesos de formación del YO¹ desde la Antigüedad griega, pasando por la clásica asertiva cartesiana, que culmina en el psicoanálisis como ciencia del alma. Incluso, es posible clasificar esos movimientos en niveles de atomización/ desatomización cultural, como lo hizo Stuart Hall.²

Un punto pertinente para ese artículo dentro de la trayectoria de estudio de los sistemas de pensamiento es el hecho de que, hasta el advenimiento del feminismo como crítica cultural durante la Segunda Ola, las prácticas de constitución de la subjetividad femenina eran colocadas en condición de segunda categoría, con las más plurales narrativas de descalificación: fragilidad del espíritu y del cuerpo, vínculos espirituales destructores, riesgos a la estructura social si se desplazan de su espacio social determinado, y tantos otros argumentos que califican lo femenino y su sistema simbólico dentro de una lógica de deshumanización, como bien demostrara Beauvoir a lo largo de su obra icónica *El segundo sexo*.³

Así, los procesos de subjetivación de lo femenino no son más, o incluso menos imperativos y/o complejos, que los itinerarios de formación de la subjetividad masculina; ellos son diferentes tanto en lo que se refiere a los signos articulados en los juegos de representación, como en la subyugación al juego de contingencia en el que están insertados. A pesar de la diferencia en el vocabulario simbólico que los constituye, sus esfuerzos convergen hacia un objetivo común: el mantenimiento de una lógica

1 En portugués, se usa *EU* en mayúsculas para establecer una totalidad significativa del Pronombre transmutado en Concepto. La autora procuró utilizar el mismo efecto con la palabra en español YO.

2 Sociólogo de origen jamaicano, pero radicado en Londres (1932–2014). Fue uno de los fundadores de la revista *New Left Review* y uno de los principales articuladores del área de Estudios Culturales, ampliamente conocido por la metodología de intersección entre raza y feminismo como puntos de formación social de la cultura. En el libro en cuestión, el autor discute sobre las modificaciones del concepto de identidad a partir de grandes puntos de mutación social en Occidente. En esta síntesis, se presentan tres vertientes: el iluminismo, que genera un sujeto centrado y nihilista; la sociología, que determina a los individuos a partir de sus relaciones en grupo, y la posmodernidad, la cual elabora un sujeto fragmentado y paradójico. Tal delimitación, bastante reduccionista, opera por una lógica de atomización y desatomización de las subjetividades en relación con las contingencias, y, justamente por ser una síntesis, oblitera las variaciones y excepciones. (Hall 2014)

3 Véase también la colección *Histoire de femmes em occident*, organizada por Michelle Perrot y Georges Duby, a fin de establecer un vuelo rasante en el estudio filosófico sobre la constitución de lo femenino y su subjetividad.

social heterosexual e históricamente lucrativa para el capital, como ya han dicho Pateman (1993)⁴ y Rubin (1975),⁵ a partir de perspectivas críticas específicas.

Tomando los estudios foucaultianos como directriz, más específicamente las explicaciones de Tania Navarro Swan⁶ en diálogo con el «primer Foucault», es legítimo señalar que las prácticas de constitución de sí poseen el parámetro de la dualidad restrictiva de los dos géneros de determinación biológica como principal indicativo de valores morales, estéticos y políticos, referentes a su tiempo histórico y escenario geográfico, y, al resaltar tal condición de reificación en los procesos, es posible subvertir y criticar tal estructura. (Swan 2015)

A partir de estas premisas se abordarán en este ensayo algunos paradigmas de formación de la subjetividad femenina a partir de la práctica artística de las artistas Regina Vater, Gretta Sarfaty, Iole de Freitas, Letícia Parente, Sonia Andrade y Anna Maria Maiolino, principalmente en lo que se refiere a la condición de performatización de lo femenino como índice de las estructuras de la sociedad patriarcal, teniendo como marco cronológico el período dictatorial en Brasil, y como conceptual el arte de vanguardia.

Entre los años 1964 y 1984, período de ejercicio del régimen civil-militar con sus variaciones históricas en el recurso a la violencia, interdicción de los derechos político-civiles de la población y mantenimiento de un *statu quo* conservador, es cuando el campo artístico brasileño estableció algunas prácticas poéticas de crítica y resistencia, aliadas a investigaciones formales antropofágicas de las influencias conceptuales y pop, junto a la herencia concretista hegemónica de los años cincuenta.

4 En el libro, la autora discurre sobre las condiciones contractuales en las relaciones entre los géneros femenino y masculino, desvelando así la disparidad socio-democrática entre tales sujetos. El principal objetivo de Pateman son los teóricos contractuales y socialistas, que, al elaborar sus teorías emancipatorias del hombre, olvidan y obliteran al sujeto femenino de la revolución moderna iluminista, reforzando contradictoriamente su condición de sumisión al sexo masculino, fragilidad e incapacidad de autonomía.

5 En ese libro-manifiesto inaugural, la antropóloga estadounidense analiza las contradicciones entre la posición marxista de emancipación y su postura reduccionista en relación con la opresión femenina. En diálogo cercano a las obras clásicas sobre las relaciones estructurales de poder, como Levi-Strauss, Freud, Lacan y Engels, la autora denota la obliteración de la cuestión del género femenino, heterosexual y lésbico, como dos vías distintas de relación con el capital: el heterosexual como una metodología compulsiva de gestión y mantenimiento de las estructuras, y el lésbico como peligro y disrupción.

6 En nuestra traducción: El proceso de subjetivación, la construcción de sí nos permiten adentrar las formas de sujeción coercitiva en lo social y en las propias prácticas de sí en términos de autoimagen, autorrepresentación, percepción de sí y de otro.

Desde agentes más renombrados, como los proyectos de barajadura⁷ entre Arte y Vida de Hélio Oiticica,⁸ Lygia Pape⁹ y Lygia Clark,¹⁰ hasta los compromisos políticos más intensos, como las posturas de Sérgio Ferro,¹¹ Cildo Meireles¹² y Artur Barrio,¹³ llama la atención que en algunos pivotes¹⁴ de la investigación sobre la cuestión de las subjetividades se vinculen estas a la problematización del colectivo y de la identidad nacional, o a expresiones vinculadas a lo íntimo.

Es importante resaltar que, en el caso de la relación entre el feminismo de Segunda Ola y las artistas aquí analizadas, las acciones poéticas que ocurren con la materialidad del cuerpo como soporte de la intervención, en gestos radicales y asertivos en la

7 El concepto de barajadura entre Arte y Vida es elaborado por Celso Fernando Favaretto en el libro *La invención de Hélio Oiticica*, en el que, al discutir sobre la obra del artista brasileño y su generación, el núcleo principal de análisis reposa en el desgarramiento entre las fronteras del campo del arte y el mundo de la vida (este último desde la perspectiva habermasiana).

8 Artista brasileño con una de las producciones de mayor punto de torsión del vocabulario de vanguardia nacional, junto a Lygia Clark y Pape. Después de haber iniciado su formación sobre la égida de los presupuestos concretos, pronto se adentró en las experimentaciones del movimiento del color a partir de un enfrentamiento simbólico de su uso por el espectador, culminando en un anarquismo pulsante sobre la cultura brasileña popular y sus paradojas.

9 Artista brasileña interesada en las investigaciones de la cultura popular indígena y los desdoblamientos arquitectónicos. Compañera de estudios de Oiticica y Clark en el período de formación, inicia su obra por la vía del grabado, sometiendo el carácter tradicional de la técnica a las investigaciones concretas sobre una perspectiva formal de influencia indígena. Siguió trabajando con una mezcla de dibujos, libros de artistas, películas y coreografía, evidenciando así un proyecto mayor de síntesis de los impulsos populares brasileños de inmanencia cultural y deseo de consumo.

10 Artista brasileña contemporánea a Oiticica y Pape, integrante de los grupos de discusión con el crítico Mario Pedrosa. La obra de Clark afronta clasificaciones justamente por distanciarse de la función contemplativa y adentrar el campo de la trascendencia de las funciones subjetivas. También tuvo su formación a partir del vocabulario concreto, para luego enfrentar las potencias dobles de la experiencia estética en lo relativo al cuerpo con la materia.

11 Arquitecto, urbanista y artista brasileño, radicado en Francia hace más de treinta años debido a su implicación en la lucha armada contra la Dictadura Militar en Brasil. Integró el movimiento de la Arquitectura Nova, ligada a la FAU-USP y al Partido Comunista en Brasil.

12 Artista brasileño de énfasis conceptual y de alto contenido crítico político, participó en importantes muestras nacionales como el Salão da Bússola en el Museo de Arte Moderna del Río de Janeiro y «Do Corpo a Terra», en el Parque Municipal de Belo Horizonte – Minas Gerais, e internacionales como «Information» en el MoMA. En el 2008 tuvo una retrospectiva en la Tate Modern.

13 Artista portugués radicado en Brasil, exhibió junto a Cildo en diversas exposiciones de importancia histórica. Posee una producción también de contenido conceptual y político, pero pautada por un aura de subversión de las condiciones de recepción a partir de elementos abyectos, efímeros y documentales.

14 El término se refiere al acto de dar vueltas con relación a un mismo punto, en un pivote: el núcleo de un problema. A cada vuelta, el argumento se vuelve más fijo, envuelto en el problema discutido, como un tornillo que se hunde en la superficie. El término se utiliza para describir aquí la metodología filosófica de Foucault acerca de su relación con el Poder y el Cuidado de Sí.

dialéctica Arte-Vida, y en una evidente conexión con los intentos de desdoblamiento y deconstrucción de las tradiciones artísticas, no tienen un posicionamiento político explícito vinculado al feminismo como crítica cultural, a pesar de que ese ensayo hace uso de tales metodologías en la lectura que propone.

Para la generación de estas artistas, la idea de feminismo no se presenta como una postura liberadora y crítica, sino como una restricción a su identidad como artista. Tal perspectiva es resultado tanto de una falta de contacto bibliográfico y militante por parte de la clase artística de la época, como por campañas difamatorias de la prensa brasileña, oficial y alternativa, que pintaba el feminismo como una reacción desagradable de mujeres feas, mal-amadas y frustradas (Trizoli 2014), todo ello unido a un romántico ideal sobre la figura del artista.

A pesar de que los aspectos vinculados a las problematizaciones del feminismo han sido vehementemente rechazados por estas artistas, su evidente conexión con una condición de riesgo, amenaza y violencia hacia el género femenino permite el uso crítico de sus trabajos como dispositivos simbólicos de evidencia de las agresiones y de la hostilidad a las que las mujeres vienen siendo sometidas a lo largo de los siglos, con la expectativa, aún, de alguna modificación de esas relaciones.

La convergencia de la producción de los artistas aquí citados ocurre no solo por la posible conexión con las problematizaciones feministas, o por el contexto histórico en el que produjeron sus piezas, sino también por el uso de aparatos técnicos del campo fotográfico y fílmico, que instauran así una discusión del ámbito narcisista femenino, y del enfrentamiento acerca de las capturas simbólicas del deseo.

Laura Mulvey, al discurrir sobre la escopofilia, es decir, el placer desmesurado oriundo de la mirada, que se constituye como patología cuando el único depósito de goce reside en el voyerismo, indica la condición particular que la imaginería femenina ocupa en la economía del deseo, principalmente en la industria fílmica (lo que, por aproximación, incluye la fotografía). El sujeto femenino existe en el mundo patriarcal solo como un objeto otro a ser mirado y deseado, «la mujer exhibida como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico» (Mulvey 1989), pues la autoría de la construcción de ese objeto de deseo reside en el sujeto deseante, el individuo masculino detrás de las lentes de la cámara. Tomando a Freud y sus estudios iniciales sobre la histeria, desde una óptica no clínica sino de análisis interseccional de los discursos, podemos verificar justamente un núcleo de problemas sobre los procesos *ad infinitum* de construcción de la identidad femenina: una dualidad conflictiva entre las demandas de su contingencia patriarcal y un desconcertado deseo femenino de autonomía e independencia de referentes.

Las artistas mujeres, al posicionarse simultáneamente al frente y detrás de las cámaras, o sus derivados reflectores más primitivos como los espejos y vidrios, subvierten la lógica de construcción de esa imagen, poniendo en suspensión los



papeles de ese juego de significación, y eventualmente, también el resultado del proceso discursivo-visual. Ellas cambian la lógica escotofilica en dirección a una narcisista, de investigación de sí.¹⁵

Este ensayo tiene la intención de rastrear esos movimientos narcisistas de formación de lo femenino y sus posibles discordancias discursivas dentro del juego poético-estético.

Tina América, Regina Vater, 1975

Regina Vater (1943) es una artista brasileña que participó activamente en el escenario de investigaciones figurativas de los años sesenta, y de las activaciones conceptuales de los años setenta en el contexto artístico del eje Río-São Paulo. Residió durante décadas en Estados Unidos junto a su compañero, Bill Lundberg, y en ese país se involucró con las cuestiones feministas y de crítica ecológica que tuvieron lugar en los años ochenta y noventa.

15 Mulvey utiliza el término «narcisismo» menos en un sentido peyorativo y más como mecanismo de afirmación y resistencia femenina en la formación del YO, histórico y culturalmente subyugado al y por el deseo masculino. Si existe por un lado una percepción popular del narcisismo como algo peyorativo y superficial, el término, en el psicoanálisis y en las investigaciones históricas de la subjetividad, se refiere a un proceso de constitución de sí, de concentración de energías en la formación de la subjetividad en un momento crucial de la infancia, y que sería equivalente a la fase del espejo del Lacan, en la cual el sujeto delimita sus modelos ideales de deseo. Pero el narcisismo y sus procesos no dejan de ser un dispositivo de defensa del inconsciente en relación con mundo en el momento de formación de los depósitos de deseo, ya que constituye territorios subjetivos interiores que permiten los movimientos eróticos. (Ver Freud 1996; Lacan 1998)

Regina Vater, *Tina América*, 1975. Fotografía en blanco y negro. Foto: Cortesía de la artista.

Regina Vater, *Tina América*, 1975. Fotografía en blanco y negro.
Foto: Cortesía de la artista.



El trabajo *Tina América* (Trizoli 2010), aquí elegido para puntualizar el interés de la artista en las cuestiones de subjetivación de lo femenino y la crítica feminista de la cultura, es un libro de fotografías de apenas tres ediciones, hecho por Vater y su amiga Maria da Graça Lopes Rodrigues.¹⁶ La pieza-*performance* fue realizada en una sola sesión de fotos en el año 1975, período en que la artista se autodenominaba una feminista suave,¹⁷ debido a su persistente aprecio por los ideales románticos y los modelos de feminidad.

La obra está formada por una serie de retratos en blanco y negro de Vater metamorfoseada en diversos personajes femeninos ordinarios, seleccionados a partir de un levantamiento estereotipado de la revista *Veja*, una de las mayores en circulación de la época, que preparó una edición especial¹⁸ para el año de la Mujer de la ONU (1975), y buscó así investigar los tipos de la nueva mujer moderna brasileña.

16 Fotógrafa y amiga de Vater en un grupo de estudio del psicoanálisis, según la artista en entrevistas concedidas a la autora. No se tienen más informaciones al respecto.

17 «Obvio que mi trabajo tenía que ver con feminismo, y María da Graça se adhería a las mismas ideas; yo era una feminista suave ya que era extremadamente tímida e insistía en creer en la posibilidad de una relación romántica entre el hombre y la mujer. Pero debajo de mi timidez vivía una amazona...». (Entrevista concedida por correo electrónico a la autora el 25 de septiembre de 2009).

18 Edición 355 de la Revista *Veja* en 1975, y anteriormente por la *Revista Realidad* en enero de 1967.

Regina aparece con gafas, con cabello recogido, armado con *spray*, con moño, con una cola de caballo, pañuelo en el pelo o en el cuello, con ropa y poses que van de la mujer resignada a la seductora o desbocada. Esta serie de pequeños registros performáticos y paródicos, en el formato de fotodocumento, fueron colocados de modo centralizado en cada una de las páginas de un típico y ordinario álbum de boda, en el que la artista estableció una secuencia aleatoria de presentación de las imágenes, involucrándola con su mundanidad y la ruptura clasificatoria.

Así, ojear el álbum produce una mezcla de extrañamiento y curiosidad acerca de esta única mujer que a cada página se transforma posibilitando otra historia, otra configuración de sus subjetividades— y que jamás afirma una identidad primaria y hermética. Si el álbum de fotos de matrimonio se utiliza generalmente como libro de memorias de un rito de paso femenino, el cual marca la transfiguración del arquetipo femenino de la hija a la esposa, en el trabajo de Vater se convierte en vehículo de un registro de las múltiples subjetividades femeninas, insertadas en un contexto de consumo de sueños y expectativas de vida amorosa, constituido y alimentado por una contingencia social ambivalente, pues estos tipos femeninos habitan una sociedad de base falocéntrica, donde el espacio público todavía está bastante restringido a los estereotipos de trabajo femenino, además de que sus deseos están impregnados de la estructura familiar tradicional.

El hiato de identidad del género femenino que Vater crea dentro del apartamento de la amiga en una sola tarde, cuando se traviste de varios tipos femeninos comunes, evidencia las estrategias de resistencia subjetiva apuntadas por Butler en *Problemas de género*, que surgen materializadas por el burlarse de sí misma (Butler 2003).

Transformations, Gretta Sarfaty, 1976

Nacida en Atenas, Grecia, la artista Gretta Sarfaty (1947) es también conocida por los apellidos Alegre, Grzywacz y Marchant, respectivamente, debido a relaciones afectivas anteriores. Hija de un industrial grecojudío, Gretta inicia su tránsito entre los medios poéticos de un arte moderno nacional ya anacrónico, a partir de contactos con los artistas Mario Gruber¹⁹ y Elvio Becheroni,²⁰ y con críticos del período, como Roberto Pontual²¹ y Jacob Klintowitz.²²

19 Artista brasileño y antiguo compañero de Gretta. La producción figurativa se orienta hacia una mezcla expresionista y alegórica italiana, marcada por el amplio uso de retratos y caricaturas de tipos estereotipados.

20 Artista italiano radicado en Brasil. Con una producción de énfasis escultórico dirigida a referencias botánicas, fue novio de Gretta durante sus años de formación y la ayudó con los contactos profesionales en esa época.

21 Periodista y crítico de arte.

22 Periodista y crítico de arte.

Gretta Sarfaty, *Transformations XIX*, 1976. Impresión inkjet, 48 x 33 cm. Foto: Cortesía de la artista.



El procedimiento de una expresión agonal²³ de sí en los trabajos de Gretta queda en evidencia en las primeras experimentaciones fotográficas de la artista, en las cuales ella elabora una imaginería afirmativa, pero también subversiva, de la subjetividad femenina, al performar muecas frente a la cámara y posteriormente deformar la propia cara (pero también del cuerpo) con las lentes de las cámaras.

A lo largo de la serie *Transformations*, iniciada tras un accidental uso de la cámara por la artista al fotografiar a sus hijos pequeños en un parque de São Paulo, se evidencia un clásico caso de deconstrucción del ideal de belleza femenina. La cara de Gretta se presenta en estas fotografías en blanco y negro, como un rostro en

23 La expresión es oriunda de la palabra griega *agon* o *ágon*, nombre de una de las divinidades griegas del teatro responsable por el embate verbal dramático. Aquí el término se refiere al acto de lucha, combate y juego, sea físico o del espíritu. Para una aproximación al uso del término en análisis estético, véase Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich: eine Heldengeschichte der Moderne*, donde el autor presenta el Principio Agonal como expresión de la subjetividad romántica alemana, permeada por la ironía, las paradojas y la fragmentación.



Gretta Sarfaty, *Transformations XVIII*, 1976.
Impresión inkjet, 48 x 33 cm. Foto: Cortesía
de la artista.

agonía, o bien abobado, jocosos, cerca de algunas representaciones fotográficas de las pacientes histéricas de Charcot (1878). La proximidad con una iconografía documental de enfermedad mental (enfermedad exclusivamente femenina, hoy considerada ficticia, en tanto se desarrolló desde una óptica de represión sexual, moral y misógina), se correlaciona con un período de crisis existencial de la artista, resultado de algunos comentarios despectivos hacia sus vivencias por parte de familiares y de críticos de arte.

Las deformaciones realizadas por la artista se articulan como manifestaciones de un desplazamiento escrutador de lo femenino. Al deformar la autoimagen en el medio fotográfico, ella afronta el imaginario del deseo de su género e indica una inquietud de adecuación, un deseo en busca de sí. El crítico de arte Federico Morais comenta:

En la serie anterior de *Autofotos*, lo que tenemos es la visión expresionista, casi goyesca, de una mujer que se coloca frente a la cámara para descubrir su propio rostro, su propia identidad. De hecho, muestra la falta de una cara, o la búsqueda de esta, la búsqueda desesperada y dolorosa de la autoconciencia como mujer y como ser vivo. Es precisamente en el uso de la cámara, como medio de investigación, en lo que difiere su obra de creación de los tipos más convencionales de arte corporal (Morais 1979).

Al igual que Regina Vater con *Tina América*, las fotografías de Gretta ponen al estereotipo del «eterno femenino»²⁴ en jaque. Pero mientras Vater persigue una parodia de

24 El término se refiere a las prácticas esencialistas de concepción sobre lo femenino. Parte de una expresión de Goethe al final de la segunda parte de la obra *Fausto*, donde el protagonista enfrenta su último destino como prototipo del sujeto moderno en crisis, encuentra acogida y salvación en el «eterno femenino», una mistificación de características femeninas ligadas a la idea de la naturaleza, la divinidad, la maternidad y el erotismo. Tal perspectiva integra una serie de estereotipos sobre el género femenino, que se perpetúan a lo largo de los tiempos, y que también se adaptan a los diversos contextos y épocas.

Gretta Sarfaty, *Transformations V*, 1976. Impresión inkjet, 48 x 33 cm.
Foto: Cortesía de la artista.



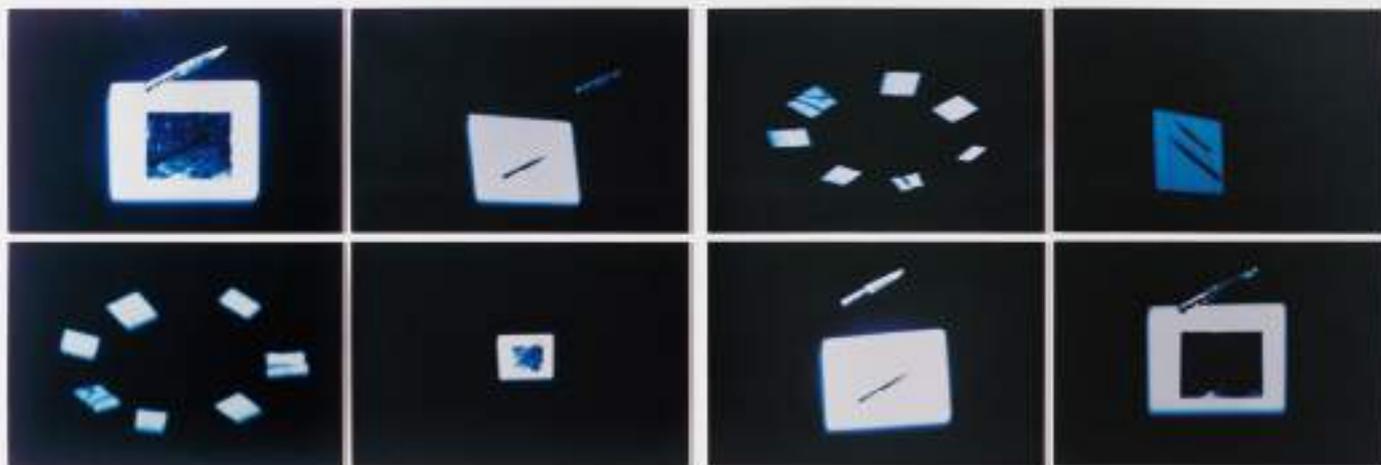
género, fundamentando su trabajo a partir de una catalogación de los tipos femeninos en boga, Gretta opera por la distorsión de la propia imagen, pues lo que está inmerso en su crisis identitaria no es una colectividad abstracta de género, sino su propia subjetividad. El uso de la maquinaria fotográfica y sus múltiples posibilidades de captura y construcción de imágenes por las lentes solo refuerza esa condición de una autorrepresentación que busca huir de las normatizaciones establecidas del deseo.

Glass Pieces/Life Slices, Iole de Freitas, 1974

Si en Gretta vemos un gesto de deseo de libertad, de expansión de la subjetividad, en los trabajos de juventud de Iole de Freitas (1945), referentes a su estancia en Milán en los años setenta, y de las experimentaciones en video allí realizadas, vemos una insinuación de automutilación y violencia para con lo femenino, así como un doloroso proceso de identificación y desgarramiento de la autoimagen.

Artista de proyección internacional a partir de mediados de los años noventa, gracias a trabajos escultóricos instalados en edificios públicos y espacios museológicos y culturales que remiten a un diseño aéreo, Iole tuvo una formación en diseño en la Escuela de Diseño Industrial, al mismo tiempo que frecuentó los cursos libres del Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro (MAM-RJ).

En una entrevista concedida a Lucía Carneiro e Ileana Pradilla, Iole comenta que un momento definitivo para esa acción de búsqueda y estudio en las nuevas prácticas



poéticas fue la organización de una muestra fotográfica en el MAM-RJ en 1973 con artistas pioneros del *Body Art* y conceptuales, cuyos trabajos desencadenaron en su propia subjetividad una necesidad de aplicación y desdoblamiento de sus experiencias iniciales en la danza clásica y moderna,²⁵ con los llamados nuevos medios (Carneiro, Pradilla, Freitas 1998, 11).

25 En el período aquí discutido, era una práctica común en el ámbito de la formación educativo-cultural de las niñas cariocas de clase media el estudio del ballet y del juego de tenis, y tales experiencias de límite, control, disciplina y expansión del cuerpo en el espacio reverberaron en parte de las producciones femeninas de la época. Tales prácticas corporales influenciaron profundamente el trabajo de Iole, ya que fue a partir de ellas, de su cuerpo, enfrentando, dibujando y moldeando en el espacio, que la artista «arrancó» su presencia en el mundo y dirigió la trayectoria de su producción plástica.

Iole de Freitas, *Glass Pieces, Life Slices*, 1974 (1981, año de montaje). Secuencia fotográfica, 101 x 298 cm. Foto: Cortesía de la artista.

Iole de Freitas, *Glass Pieces, Life Slices*, 1974 (1981, año de montaje).
Fotografía a color. Foto: Cortesía de la artista.



A principios de los años setenta, la artista inició sus estudios plásticos y ensayos con cortos en Super-8. Inmersa en los talleres (inicialmente en un piso en Nueva York y posteriormente en Milán con su marido de la época, el artista Antonio Dias²⁶), y con la cámara y algunos materiales que le atraían plásticamente como el acetato, los tejidos, vidrios y otros, Iole filmaba y performaba gestos escénicos en conexión con sus contingencias subjetivas, o sea, transmutaba en gestos «detenidos» en el tiempo su condición de joven artista latina en el exterior y sus dinámicas íntimas como esposa y madre.

En *Glass Pieces/Life Slices* hay una condición permanente de amenaza, de riesgo de la integridad subjetiva y física, sugerida tanto a partir del material empleado (cuchillos, vidrios y espejos quebrados), como por la expresión corporal de la artista, intensificada por el encuadre oblicuo, lo que nos permite establecer en ese trabajo una correlación poética con las prácticas de violencia contra la mujer y las reacciones patológicas que involucran tal comportamiento.

26 Artista brasileño y exmarido de la artista Iole de Freitas. Con una producción de alto tenor conceptual y político, Dias participó de exposiciones renombradas en el circuito nacional, como «Opinión 65» y «Opinión 66», e internacionales como la Bienal de París, en 1965. Recibió becas de estudios del gobierno francés y del Guggenheim Foundation, lo que le permitió viajar y establecer contactos duraderos para fomentar su carrera e investigaciones ligadas a la visceralidad *imagética* (o sea, que se refiere a las imágenes como estructura simbólica, modo de expresión por la imagen, aquello que tiene imaginación) y cierta metafísica crítica con énfasis conceptual.

Este Super-8 experimental de Iole se desdobra posteriormente en el soporte fotográfico, como muchos de sus trabajos en los cuales la artista se permitió ejecutar un juego de reflexión de su autoimagen en pequeños pedazos de espejo y de láminas de cortar, que bien sugieren un rito de evocación religiosa/pagana, principalmente por la danza pulsional realizada por la artista, o bien se presentan como un intento de nutrición envenenada, un devorar lo simbólico de sí que atemoriza más de lo que acalla. La artista comenta:

Después vinieron las demás superficies reflectoras: espejos, *mylar* (acetato con capa metálica) y otros vidrios, donde la cuestión principal era el reconocimiento de la propia identidad [...] En el momento siguiente vino la fragmentación del espejo por mí misma; después, el fracaso de mi propia imagen y la búsqueda de una reorganización de esos espejos en elementos, dándoles autonomía, haciéndolos objetos independientes de mi imagen en ellos reflejada [...] El trabajo se refería a la cuestión de la identidad femenina y a la fragmentación de la imagen del propio cuerpo. (1998, 26)

Si consideramos aquí las premisas lacanianas del estadio del espejo (Lacan 1966),²⁷ que se sucede en la denominada primera infancia, cuando el niño ya tiene una coordinación motora suficiente para identificar movimientos ajenos y repetirlos en un gesto de reflejo físico que desemboca en la formación de una primera subjetividad, podemos correlacionar esa atención inicial de Iole por objetos reflectores y su capacidad de reverberación del yo, como un gesto de constitución de sí, no sobre estructuras acogedoras y afectuosas, sino de amenaza y riesgo.

En la producción reciente de Iole se suceden ejercicios virtuosos con el dibujo del cuerpo en los vacíos, a partir de un llenado del espacio negativo creado por los movimientos gesticulares de la danza, y en donde materiales de origen industrial delimitan una cartografía lineal de esos gestos. No obstante, es pertinente reforzar que los primeros capítulos de esos movimientos del cuerpo ocurrían de forma más abrupta, cruda, incluso violenta, «chumbada en el suelo» (Carneiro, Pradilla, Freitas 1998, 17), como una forma de reverberación de las contingencias políticas en que la artista estaba inmersa. De hecho, estas contingencias se refieren no solo a las violencias del régimen militar, sino también a las violencias físicas y simbólicas de género, bastante encarnadas en la cultura brasileña, hasta el punto de considerarse normalidades pasionales.

Preparação I, Letícia Parente, 1975

Este movimiento de asunción de las violencias aplicadas y sometidas a lo femenino también ocurren en las piezas de Letícia Parente (1930-1991), en *Preparação I* y en otras tantas piezas. En ellas el rostro de la artista no busca indicar una especificidad de su subjetividad, sino establecer una conexión empática con el espectador

27 En nuestra traducción: «Basta con comprender el estadio del espejo como una identificación, en el sentido pleno que el análisis atribuye a ese término, es decir, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación para ese hecho de fase es suficientemente indicada por el uso, en la teoría del antiguo término *imago*».

cuando es confrontado a prácticas de agresión y deformación de sí. El problema de lo femenino en Parente es una potencia de subjetivación, lo mismo que con Maiolino, como se discutirá más adelante.

Nacida en Salvador, pero con estadías entre Fortaleza y Río de Janeiro, Parente fue profesora de Química en diversas instituciones federales de enseñanza, y en los años setenta pasó a estudiar arte y a participar en las actividades en el MAM en Río de Janeiro. Esta formación metódica del campo de la ciencia y de la enseñanza impactó en la producción de la artista en lo que se refiere a sus operaciones de clasificación, decodificación y desconstrucción de gestos repetitivos y mundanos y, específicamente, en el abordaje de la identidad femenina y las designaciones sociales en ambientes domésticos.

En *Preparação I*, Parente performa frente a un espejo las prácticas de ornamentación femenina para el embellecimiento, pero en vez de aplicar el maquillaje directamente en su rostro, la artista utiliza cintas adhesivas como material intermedio entre su cuerpo y los productos, evidenciando simultáneamente la repetición mundana de ese camuflaje y su interés investigativo de tono científico.



En esta *performance* de Parente, las prácticas cosméticas pierden su condición de ajuste y adecuación de los cuerpos y rostros femeninos dentro de un patrón de deseo, y pasan a subrayar no solo el ridículo de los gestos y su automatismo, sino también su simbología de obliteración, de mascarada del sujeto, si consideramos la definición de Riviére (1929), a la luz de las interpretaciones de Freud y Lacan, donde lo femenino es una instauración de gestos y acciones de autodefensa en relación con las demandas e imperativos de lo masculino, es decir, una disimulación de discurso que indica prácticas de autorresistencia teatral frente a las imposiciones y restricciones sociales.

Sin título (*Fios*), Sonia Andrade, 1974–77

Para Parente, lo femenino y sus prácticas de constitución de sí son una parodia repetitiva de mal gusto, un autoritarismo visual de la subjetividad que violenta los cuerpos. Con esa última afirmación podemos efectuar una conexión no solo visual, sino conceptual, con los trabajos de juventud de Sonia Andrade, artista brasileña de alta importancia para los estudios de vanguardia conceptual y tecnológica en Brasil, pero aún con baja receptividad en el circuito brasileño de arte.

En *Hilos*, videoclip integrante de la serie *Sin título* (ocho experimentos de Sonia Andrade durante sus estudios fílmicos con el grupo de estudios en el MAM de Río de Janeiro, filmados con la cámara de Tom Azulay²⁸), es posible constatar un uso particular del rostro de la artista como soporte de la acción. Al enrollar sobre sí varias veces un hilo negro y grueso de nailon, la autora subraya las relaciones de modificación, deformación y sufrimiento al que los sujetos se someten a fin de adentrarse a un ideal *imagético*, a punto de perder su referencialidad. Lo mismo sucede en otros videos de la serie, como *Corte* e *Higiene*, que funcionan como evidencia simbólica de las relaciones de dominación y sumisión política de su tiempo.

La producción de estos videos de Andrade tiene una intensa relación con las prácticas de violencia y silenciamiento a las que los sujetos eran sometidos en dicho período por cuenta de censura: aprisionamientos, desapariciones y muertes durante el régimen dictatorial. Marisa Flórido-César afirma:

El cuerpo en esos videos no es la proximidad y la experimentación de un espectador perceptivo, inmanente y fenomenológico de los trabajos neoconcretos; tampoco posee la ritualidad feroz del Body Art y de algunas *performances* que les son contemporáneas [...] Es el cuerpo como imagen, moldeado y modelado, controlado por religiones y ciencias, violado por fuerzas diversas, sometido a la espectacularización y a la comercialización. Sus videos se constituyen en la tensión entre el cuerpo filmado y su circulación como espectáculo; entre el cuerpo (incluso femenino) conformado por códigos sociales, por discursos y saberes,

28 Jom Tob Azulay fue diplomático y entusiasta del cine experimental y comercial en Brasil. En los años setenta, a partir de su cargo como embajador, obtuvo, en medio del período dictatorial, equipos de filmación como el Portapak, se los prestó a Anna Bella Geiger y demás alumnos de los cursos libres del MAM-RJ, y colaboró muy estrechamente con el desarrollo del video arte en Brasil.

y sus insurrecciones silenciosas; entre el cuerpo torturado y silenciado (eran tiempos de dictadura y mutilaciones veladas) y su explicitación. (Cesar 2011, 15)

Es pertinente apuntar en este momento que en esas prácticas de modificación, agresión y deformación de sí, la atención dedicada al rostro subraya su condición de territorio específico de recepción y transmutación de la interioridad. En la producción de estas mujeres, si a veces hay la presencia de un cuerpo desnudo agenciador, receptáculo de deseo y de confrontación, hay también un desvío hacia la cara, evidenciando así toda una atención hacia esa zona corpórea representativa de la subjetividad, de la psique.

Tal desviación de investigación del yo se vuelve latente, si consideramos la larga práctica retratista en la historia del arte. La retratación del otro implica una construcción de identidad pautada por ciertos indicativos de condición social, pero también una elaboración minuciosa de un devenir a ser de esos retratados. Cuando el artista —poseedor y el articulador (en cierta medida) de esos códigos de representación— se toma como objeto a sí mismo en el caso de autorretratos,



se intensifica esa condición de construcción. Sin embargo, hay que señalar que la presencia del rostro como superficie en algunos de esos trabajos no implica una retratística, una investigación poética de sí, sino una apropiación fragmentaria del cuerpo en el formato de alegorías de sumisión y actuación de fuerzas, una superficie inmanente de afectos y tensiones, tanto a nivel íntimo como colectivo.

En Sonia Andrade, la cuestión de lo femenino es indirecta, accidental, pues su foco de preocupación reside en el estatuto de las imágenes en nuestra existencia cotidiana. Lo femenino y su imaginería se manifiestan como parte de ese proyecto otro de crítica y arqueología de las imágenes en una cultura predominantemente visual.

Fotopoemação, Anna Maria Maiolino, 1974

Ya en Maiolino (1942), artista italobrasileña y una de las figuras más representativas del arte contemporáneo nacional, el problema de lo femenino es, así como en Parente, potencia de subjetivación derivada de los escenarios y gestos empleados en las experimentaciones fílmicas y demás intervenciones poéticas.

En la misma lógica de captación y aglomeración de tensiones sociales elaborada por Sonia Andrade, su colega en los estudios experimentales del MAM-RJ, Maiolino, elabora en la extensa serie *Fotopoemação*, vinculada con el concepto foucaultiano de parresía (Foucault 2014). En síntesis:

El tema de la parresía tratado por Michel Foucault en sus últimos años en el Collège de France se refiere al acto de decir la verdad con valentía, una postura de conversación franca frente a una condición que amenaza la vida, física o simbólica. Si en un primer momento, dentro de la cultura griega, la parresía era un privilegio de los ciudadanos de la élite de la polis, extrínsecamente vinculada a las responsabilidades morales de la gobernanza, ciertas reorganizaciones socioculturales y políticas desencadenadas en los últimos años produjeron una expansión de sus principios más allá de las fronteras de la ciudadanía social y de género. La parresía, entonces, deja de ser un privilegio para convertirse en un imperativo moral de carácter en el contexto político y educativo, más hasta la era precristiana, donde pasa a ser dispositivo del control de las mentalidades en los métodos confesionales.

La parresía es entonces una expresión inevitable e inminente de una verdad para el sujeto que se encuentra en riesgo, en los límites de la vida y/o la subjetividad, y tal impulso primordial ante la manifestación de la subjetividad se acerca al arrebató para la creación en ciertas líneas contemporáneas, donde las peculiaridades de identidad, las sutilezas de la vida cotidiana y las exteriorizaciones inconscientes son transmutadas en objetos, eventos, espacios y actividades como los procesos de subjetividad en el hacer arte. (Trizoli 2015)

En esta experimentación de medios, mezclados con escritos poéticos privados, Maiolino performatiza en películas Super8 y fotografías gestos de interdicción discursiva, que adquieren contenidos de confesión personal sobre su vivencia como mujer artista, madre, inmigrante y latinoamericana. Las vendas negras, cintas, hilos y

Anna Maria Maiolino, *De... Para... de la serie Fotopoemação*, 1974.
Fotografías en blanco y negro, 63,5 x 48 cm. Foto: Cortesía de la artista.





Anna Maria Maiolino, *Aos Poucos*, de la serie *Fotopoemação*, 1976.
Fotografías en blanco y negro, 63,5 x 48 cm. Foto: Cortesía de la artista.



Anna Maria Maiolino, *É o que Sobra*, de la serie *Fotopoemação*, 1974. Fotografías en blanco y negro, 63,5 x 48 cm. Foto: Cortesía de la artista.

tijeras actúan como instrumentos de silenciamiento y amenazas, que son efectuados por un sujeto desconocido, o son autoinfligidos. La artista comenta:

Esta serie de obras, además de constituirse en desafíos de labor poéticos, son también instrumentos eficientes de innovación y de libertad. Son la elaboración del ver el entorno: una forma de pensar las cosas del mundo, en el intento de transformar lo que vivimos en conciencia, en un movimiento operativo poético de conducta. (Maiolino 2007)

La cuestión de una expresión de subjetividad femenina en los trabajos de Maiolino posee otras alusiones críticas en relación con la interdicción social del hablar y del coraje de la expresión. Las representaciones sobre el espacio doméstico, las relaciones afectivas y la labor femenina se muestran presentes en otras construcciones plásticas, en consonancia con otras producciones que operan en la misma clave temática.

Casi consideraciones

Las resistencias de conexión de esas artistas con la agenda feminista de los años setenta es comprensible en la medida en que consideramos los modelos de feminidad en boga y en el que esas artistas fueron «moldeadas» como sujetos de su tiempo: la dulzura, la subordinación a las normas y la adecuación a los patrones de belleza eran elementos no solo de afirmación de género, sino también dispositivos de negociación dentro del campo de las artes, que históricamente reforzó y refuerza los estereotipos tradicionales de lo femenino. Es importante recordar las explicaciones de Linda Nochlin (1988) sobre las estructuras de relaciones personales de las pocas artistas mujeres en el mundo de las artes: *musa, amante, hija, hermana* y demás categorías que solo existen en relación con sujeto artista activo.

Lo que los trabajos aquí discutidos presentan, junto a las trayectorias de las artistas, y a pesar de los conflictos y paradojas presentes en relación con la condición de género y ambivalente proximidad del feminismo como política, son justamente los modos de desgarrar las reglas del juego y las posibilidades de parodia, crítica y resistencia poética presentadas.

Si estas artistas (y las mujeres en general) no pueden ser autoras de sí en una totalidad epistémica, pueden reajustar sus formas y procesos a partir de la práctica artística.

Referências

- Butler, Judith. 2003. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Renato Aguiar (tr.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Carneiro, Lúcia, Pradilla, I. Freitas, I. 1998. *Iole de Freitas*. Coleção Palavra do Artista. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 11.
- Cesar, Marisa Flórido. 2011. «Sobre servidões e liberdades», en: *Sônia Andrade. Retrospectiva 1974–1993*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Municipal Hélio Oiticica. 15.
- Charcot, Jean Martin. 1978. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Versailles: Bourneville et P. Regnard.
- Foucault, Michael. 2014. «A coragem da verdade», en: *Curso do Collège de France (1983–1984)*. Eduardo Brandão (tr.). São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2010. *A Hermenêutica do Sujeito*. Salma Tannus (tr.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Freud, Sigmund. 1996. (1914) «Sobre a Introdução do Conceito de Narcisismo», en: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Hall, Stuart. 2014. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Guacira Lopes Louro (tr.). Rio de Janeiro: Editora Lamparina.
- Lacan, Jacques. 1966. «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», en: *Écrits*. Paris: Seuil. 95.
- _____. 1998. «O estádio do espelho como fundador do eu», en: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Maiolino, Anna Maria. 2007. «Fotopoemação 1972–2007», en: *Anna Maria Maiolino. Portfolio Brasil*. São Paulo: J. J. Carol Editora. 06.
- Morais, Frederico de. 1979. «The Evocative Reminiscences of Gretta», en: *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 de outubro.
- Mulvey, Laura. 1989. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en: *Visual and Other Pleasures*. Londres: Macmillan UK. 62.
- Nochlin, Linda. 1988. «Why Have There Been No Great Women Artists?», en: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York: Westview Press.
- Pateman, Carole. 1993. *O contrato sexual*. Marta Avancini (tr.). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Riviere, Joan. 1929. «Womanliness as a masquerade», en: *International Journal of Psychoanalysis*. (10): 303–313.
- Rubin, Gayle. 1975. «The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex», en: Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York: Monthly Review Press. 157–210.
- Návarro Swain, Tania. 2015. «Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação». Disponível en: <http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br>

- Trizoli, Talita. 2014. «Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil», en: Palacios, P. y Polo, C. *II seminario internacional historia del arte y feminismo del discurso a la exhibición*. Santiago de Chile: DIBAM, MNBA-CL, Andros Impresores. 161-174.
- _____. 2015. «Entrevistas (Betweenlives), de Anna Maria Maiolino, y las parresiásticas contingencias de un feminismo artístico en Brasil», en: *Anais da II Jornadas Nacionales de História de las Mujeres*. Neuquen, Argentina.
- _____. 2010. «Tina América, o feminismo na produção conceitual de Regina Vater», en: *Fazendo Gênero 9. Florianópolis. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*.

CALLEJERAS: PERFORMERS Y ESPACIO PÚBLICO EN AMÉRICA LATINA

Sol Astrid Giraldo Escobar

▼ Nadia Granados, la Fuminante, Detonando en Lima. Baile ligeramente indecente frente a la iglesia de Miraflores, 2013. Acción independiente (sin apoyo institucional) realizada en el Parque Miraflores Lima, Perú, con acompañamiento de Emilio Tarazona. Foto: Jorge Luis Baca, cortesía de la artista.



SIN MIEDO

police

A finales del siglo XIX, había un férreo código no escrito, pero también escrito (en los manuales de urbanidad), sobre cómo debía ser la presencia de las personas en los espacios públicos de las ciudades latinoamericanas. Mientras se atravesaba la calle, se debían exhibir claramente las marcas exteriores y los códigos exigidos de acuerdo a la clase, la raza, el género. De las mujeres se esperaba decoro. En la calle las hacían peligrar los hombres, sus palabras y miradas. Allí no podían «saludar a nadie, ni demostrar interés por nada particular, ni detenerse por ningún motivo y menos aún llamar la atención de una u otra forma» (Pedraza 1999).

A nuestros ojos contemporáneos, este discurso coercitivo puede parecernos simpático, pero en todo caso superado. En las primeras décadas del tercer milenio, la mujer ha realizado una revolución que no ha dejado piedra sobre piedra. Ha tomado sus derechos usurpados y penetrado el ámbito laboral y profesional. Se ha convertido en un sujeto económico y político libre, que camina asertivamente por el mundo y por la calle... ¿Por la calle? Si hoy miramos hacia allá, es otra cosa la que vemos. Estudios sociológicos realizados en Ciudad de México, Bogotá, Medellín y Barcelona, por solo mencionar algunos revisados para esta investigación, exponen las dificultades de los sujetos femeninos para apropiarse del espacio público y la inequidad de género que este siempre conlleva. Una información que no proviene solo del ámbito académico, pues se vive y padece diariamente. Las mujeres en la calle son objeto permanente de violencias de alto impacto (cuyo extremo es la violación y el asesinato), pero también de múltiples y omnipresentes hostigamientos que no por sutiles son menos intimidantes (Cerdeño 2009). El resultado es esa legión de mujeres, muy seguras y exitosas en sus ámbitos profesionales, pero que en la calle deben estar mirando para atrás, que autocontrolan su manera de vestirse y de moverse, restringen el tiempo para permanecer en ella, no la viven en la noche ni en todas partes, la atraviesan rápidamente y van por los márgenes, con culpabilidad y temor.

¿Cómo trastoca esta perversa normalidad interiorizada la marcha atrevida de La Fulminante¹ por una transitada vía de Bogotá? Está infringiendo allí todas las normas cívicas y morales de la urbanidad del siglo XIX, las del buen gusto del siglo XX y las de los discursos de autocuidado del siglo XXI. Esta mujer va por todo el medio de la calle. Tiene un vestido inapropiado: de lentejuelas, con un escote profundo. Se mueve como no hay que moverse en los espacios públicos si no se quieren ataques sexuales o policiales. Sube los brazos, balancea más de la cuenta sus caderas. Se contorsiona en un semáforo. La lectura es inmediata. Se trata de una mujer pública, y esas dos palabras juntas no llevan a nada bueno, decente o sofisticado. La manera como se acerca a los carros lo ratifica. Pareciera estar usando el lenguaje corporal de las mujeres que venden sexo. Sin embargo ella, para sorpresa de los transeúntes, no lo está haciendo. Tampoco está comprando nada —es la otra cosa que se supone realizan las mujeres afuera (Páramo y Ochoa 2011) —, ni instando a nadie a que consuma, como los cuerpos femeninos de las vallas publicitarias. Este espectro loco, en cambio,

1 «La Fulminante» es un personaje performático creado por la artista Nadia Granados.

hace algo tan simple como prohibido por los controles urbanos: caminar sola, con un paso seguro, al ritmo que desea y por donde desea, sin ninguna vergüenza. Disfruta de su cuerpo, habla en lenguas, hace reflexiones políticas desde una pantalla que lleva en su rostro. Inmoral.

Otro espectro femenino igual de perturbador reescribe las calles densas de Santiago de Chile. No camina tan divertida ni agresiva. Ni tan descubierta, aunque la túnica blanca que lleva puede caer en cualquier momento y dejar su cuerpo desnudo sobre las piedras de la ciudad. En lugar de los tacones altos de la Fulminante, va descalza, absorbiendo con sus plantas la mugre, los vidrios, los fluidos de lo «que fue Santiago ensangrentada». Tampoco parlotea. Se mueve lentamente, en un extremo silencio. En ocasiones lleva los ojos o la boca tapados, otras, las manos y las piernas amarradas. A veces camina hacia adelante; otras, hacia atrás, hacia los lados, o reptando sobre el pavimento. Arrastra un lino manchado de rojo. Deja una difusa estela de harina. Camina por una avenida central como La Alameda o baja por la calle de las prostitutas. Recorre con preferencia las vías alternas, las que se quedan fuera de los rayos del día, de los focos de las lámparas eléctricas y de la historia oficial. Allí, con sus pies, sus movimientos, su cuerpo teje memorias con un silencio parlante. Intrusa.

El espectro que revuelca a Caracas está lavado de signos. Pura carne, escueto, cuerpo sin discursos ancestrales, antes del lenguaje. Prefiere los espacios-hueco, los caños, las alcantarillas, los extramuros. A esta oquedad opone la plenitud de su cuerpo desnudo. A sus sombras, el brillo irrefutable de una piel al sol. Es una aparición violenta y efímera. Llega, ataca con su presencia, disloca la geometría de concreto con sus redondeces, contamina el asfalto con sus vellosidades, mordisquea los laberintos urbanos con sus dientes separados. A veces enarbola un machete como una nueva Marianne revolucionaria sobre la geografía fallida de los barrios de los cerros. Suelta un poema de imágenes rotas. Y desaparece. Hace un *fotoasalto*. Hasta el próximo. Feroz.

Performers exploradoras de otros continentes, adelantadas de otra conquista. Dueñas y señoras de sus cuerpos. Con ellas nos adentraremos en un mapa inédito de las urbes latinoamericanas. Mujeres públicas que han cometido una herejía: habitar las calles como sujetos libres y políticos. No es un asunto menor, porque están yendo contra uno de los principales interdictos patriarcales: la mujer en la casa, el hombre en la calle. Estar en la casa es no tener acceso a lo público, al conocimiento, a la palabra, a las deliberaciones, a la plenitud de los derechos civiles. Si pareciera que esta puerta se ha abierto, múltiples violencias demuestran que son muchos los mecanismos dispuestos a organizar el mundo de la manera que debe ser. Violencias, microviolencias, pero la más efectiva de todas estas estrategias es el autocontrol. El aprendizaje social basado en la sumisión, la discreción, el repliegue, el permanecer voluntariamente en el redil privado... por seguridad (Toro y Ochoa 2017).

Estas artistas van en contra de todo ello. Hay una tradición extensa. Desde la acción de María Evelia Marmolejo en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali,



hasta la caminata con huellas de sangre al frente del Palacio Nacional de Guatemala, de Regina José Galindo, o la marcha de las mujeres golpeadas, de Libia Posada en el Metro de Medellín. Por supuesto, se quedan por fuera muchas otras experiencias transgresoras de lo público, pero en esta ocasión nos concentraremos en las exploraciones desobedientes de Janet Toro en Santiago de Chile, la Fulminante en Bogotá, Lima y Cartagena, y Érika Ordos en Caracas y Barquisimeto. Geografía en conmoción.

La calle y el miedo

Lo primero con lo que todas ellas, latinoamericanas, urbanas, mujeres, deben lidiar para salir asertiva y políticamente a la calle es con sus propias estrategias de autocuidado. Dicen Toro y Ochoa (2017) que las violencias, tanto las extremas como las más sutiles y cotidianas en el espacio público, «refuerzan en las mujeres sentimientos de temor, inseguridad, como instrucción formativa y adaptativa», las cuales asumen

▲ Nadia Granados, la Fulminante, Detonando en Lima. Baile ligeramente indecente frente a la iglesia de Miraflores, 2013. Acción independiente (sin apoyo institucional) realizada en el Parque Miraflores Lima, Perú, con acompañamiento de Emilio Tarazona. Foto: Jorge Luis Baca, cortesía de la artista.

como aprendizajes de socialización primaria. Se trata de «una construcción cultural e histórica de ser mujer que refuerza una percepción de sí mismas como seres vulnerables e indefensos». Así, las mujeres terminan por «configurar un riguroso ritual inconsciente y naturalizado para habitar el espacio público que consiste en saber qué pueden y no pueden hacer en los lugares de uso común» (Arteaga, citado por Toro y Ochoa 2017).

Estas exploradoras de la calle han debido enfrentar en sus acciones, además de las múltiples y omnipotentes agresiones que constantemente allí suceden (manoseos más o menos fuertes, insultos, piropos suaves o procaces, miradas lascivas o coercitivas), su propio aprendizaje de vulnerabilidad y sumisión. Situación legitimada por un ancestral lugar común: ellos son violentos y territoriales, mientras ellas son esencialmente débiles. Y por esta misma naturaleza de unos y otros, ante los ataques solo les queda esconderse y evadirse, a pesar de la rabia o frustración que puedan sentir. Estas *performers*, sin embargo, carnavaleras, memoriosas, atrevidas, contra los condicionamientos exteriores y, sobre todo, contra los interiores, prueban otras respuestas. Han empoderado sus cuerpos frente a ese discurso de terror urbano.

No es una tarea fácil. Tienen que luchar contra sedimentos profundos. Janet Toro lo reconoce. Aunque toma la decisión racional de sacar a la luz los secretos soterrados del período de la dictadura de Pinochet, más de una vez emergen las respuestas inconscientes de su cuerpo. En el diario que escribe mientras realiza las noventa acciones del ciclo performático *El cuerpo de la memoria*,² se encuentran una y otra vez expresiones como «el sudor y el temor se mezclan en mi espalda», «el temor muerde mis hombros», «la vulnerabilidad asuela mis nervios». Érika Ordosgoitti, por su parte, cuenta cómo durante los «fotoasaltos» (incursiones efímeras donde se desnuda en los espacios públicos de las ciudades venezolanas para hacerse fotografías) necesita «una concentración de ninja», mientras su mente está «a mil kilómetros por hora, centrada en que no me detengan, o alerta a cualquier perverso que quiera hacerme daño» (Blanco 2016).

Sin embargo, ellas saben que no pueden transgredir sin transgredirse a sí mismas. Así, en estas acciones logran romper esa adaptación sumisa. Enfrentan el miedo y la culpa colectiva y propia, como las voces del barrio donde creció Nadia Granados, en el que tantas veces gritaron «ahí va la loca, ahí va la puta» (Kurt y Sánchez 2012). Adoptan la apariencia que precisamente les ha sido prohibida, trastocan los roles de género, salen de noche, provocan las sospechas, se comportan inadecuadamente. Van solas,

2 *El cuerpo de la memoria* fue una serie de noventa *performances* e instalaciones realizadas por la artista Janet Toro, con y sin público, durante cincuenta y cuatro días seguidos, tanto dentro como fuera del Museo de Bellas Artes, en Santiago de Chile en 1999. En sus caminatas, que se iniciaban en el museo, llegaba hasta distintos sitios de reclusión, represión y tortura utilizados durante la dictadura, y frente a espacios emblemáticos, cargados de la memoria militar, como plazas y calles. Durante los días de sus intervenciones, la artista escribió un diario, del que se extraen todas sus afirmaciones en primera persona citadas en el presente artículo.

sin el hombre que les garantiza la seguridad en la calle, aquel que supuestamente las defiende y representa en supuestos casos de peligro o maledicencia (Páramo y Burbano 2011).

Nadia Granados usa todos los fetiches de la exhibición sexual consolidados por siglos de objetualización del cuerpo femenino, pero subvirtiéndolos hasta lograr sus propios fines, cambiando su sentido, manipulándolos a su antojo. Con ellos agrade la mirada erotizante, los contamina políticamente, sin dejar de disfrutar ella misma de su cuerpo. Anatema mayúsculo, porque lo hace sin el consentimiento de la mirada social. No se comporta como una mujer decente (incluso ni siquiera como una artista decente, como muchos críticos varones se lo han hecho saber).

Todavía más al este del Edén se sitúa Érika Ordosgoitti. En un espacio público como el de Venezuela «definido por el abuso», dice, «donde la experiencia unificadora de los cuerpos femeninos es el acoso sexual y el desprecio por el espacio personal» (Blanco 2016), su estrategia es la absoluta desnudez, más allá de cualquier artilugio de seducción. Sale desvestida, pero no para hacer una incitación sexual, y ello produce un profundo desacomodo en las leyes visuales de esta tierra, cuna de exhibicionistas *miss* universos. Un lugar donde, dice la artista, «los cuerpos de las mujeres son un producto que todo el mundo está acostumbrado a ver, usar y erotizar» (Blanco 2016). El problema no es, pues, que esté desnuda, sino que sea ella misma quien se ha desnudado y le haya cambiado el significado a este acto. Una decisión que la vuelve monstruosa. Y así se lo hacen saber los comentarios que inundan su muro de Facebook, donde con sus fotoasaltos también perturba el heteronormativo espacio virtual: «Qué asco me das, eres horribleee», «ke clase de arte askerosa es esto, *man!*!».

No es fácil soportar la agresividad de su cuerpo de hembra total, carente de cualquier mascarada, perdido en los laberintos de asfalto de la ciudad. Se pasea por sus ruinas, alcantarillas, detritos industriales, ríos-tumba y parajes marginales porque siente que ellos desnudan los maquillajes de una sociedad fallida. Como un ser biológico, prehistórico, su cuerpo sexuado nada ofrece; solo señala. Con su desnudez y la de la ciudad busca «visualizar cómo el poder está funcionando realmente» (Blanco 2016). Se ha quitado de encima los discursos patriarcales para construir un cuerpo desde sí misma y para sí misma. Una leona suelta, desestabilizadora, política, más allá de cualquier regla del uso del espacio público. Libre. Una libertad que no en vano relaciona con recuperar el movimiento: «El arte está profundamente relacionado con la libertad, y la libertad con la acción» (Blanco 2016).

La calle que palpa y enfrenta Janet Toro no solo se extiende horizontalmente, de un punto a otro de la ciudad; se trata de una calle atravesada por las fuerzas verticales del tiempo y la historia. Y es su condición cronográfica más que geográfica la que quiere visibilizar. Son calles palimpsesto, hechas de capas que se superponen para enterrar a los muertos. Cuando salió a recorrerlas en 1999, estaban llenas de huecos, de edificios destruidos donde hubo sitios de detención y tortura, de

Érika Ordosgoitti, *Escalera de caracol en Macarao*, 2011.
Foto: Cortesía de la artista.



bocas cerradas. Los números de las puertas habían sido cambiados. Así, además de los interdictos tradicionales sobre un cuerpo femenino, el suyo debe lidiar con otros, como el de la orden del olvido implantada por la dictadura.

Su estrategia no es alzar la voz para que la escuchen en un país de sordos, sino el señalamiento, la poesía, el rito preciso. Inserta su silencio en medio de «los gritos de la historia» (Toro 2012). Vuelve a transitar la ruta del horror para reescribirla con señales efímeras que visibilicen el borrado mapa de los atropellos estatales. Superpone a la ciudad herida su cuerpo, mientras a su cuerpo impone las heridas de la ciudad. Recurriendo a estrategias más dramáticas y simbólicas que las de Ordosgoitti o Granados, recrea los ahorcamientos, ahogamientos, violaciones en su carne. Le ofrece su presencia al fantasma de los desaparecidos.

Sin embargo, la calle no está preparada para ello. Los transeúntes la ven como «un angelito que cayó del cielo», «una panadera» (pues ella manipula harina para simbolizar el borramiento histórico), «una enferma», «una loca», «una ridícula». Es el mismo acoso callejero de siempre que busca objetualizar, infantilizar y desactivar la potencia de su fuerte cuerpo de mujer en la reconquista del espacio público (Novoa 2012). Con estas viejas imágenes, la cultura patriarcal intenta rectificar las imágenes inéditas que está produciendo. Janet continúa con su peregrinaje. Está «lavando las calles de Santiago» (Toro, 2012). Se sobrepone a las flaquezas de su cuerpo que se



desequilibra, desfallece, tiembla. Acude a sus potencias. Encuentra la fuerza, dice, aferrándose a todas las zonas de su cuerpo. Huele el miedo, escucha el espacio, palpa la piel de la urbe y los edificios amedrentadores con su boca, su mentón, sus mejillas, su vientre, su espalda. Sigue caminando. Subversiva.

Si la sensación de inseguridad es un límite para acceder a los derechos ciudadanos (Toro y Ochoa 2017), la seguridad es un antídoto que les permite a estas artistas recuperarlos. Sus intervenciones son ejercicios de afirmación y autonomía. Deliberativas, más allá del *habitus* pasivo sancionado culturalmente, han recuperado la movilidad, la acción y conjurado el acorralamiento. Han desaprendido el miedo. Si el espacio público es heteronormativo, si las mujeres deben limitar su tránsito a lugares iluminados y vigilados, estas *performers* deciden explorar, en cambio, las sombras físicas, simbólicas y políticas de la urbe. Según la antropóloga Juliana Toro, «vivir con miedo tiene consecuencias en la forma de pensar, habitar y usar la ciudad». Estas acciones, en cambio, son una incitación a apropiarse de ella sin temores ni limitantes, lo cual es un cambio político fundamental. Y una tarea todavía pendiente para las mujeres latinoamericanas.

La plaza, el centro, los bordes

América Latina fue horneada por un proceso de conquista basado en la organización del espacio, y esto se logró replicando sistemáticamente el modelo de urbanización hispánico, que a su vez se inspiraba en el grecorromano. Los españoles tachonaron obsesivamente las irregulares tierras americanas con una estela de ciudades construidas a partir de una matriz única, que no variaba según los caprichos de la geografía o

la multiculturalidad de las poblaciones que encontraban. El centro de este modelo fue la Plaza: «Prácticamente todas las tierras —en el siglo XVI— que eran habitables en un continente, se cubrieron de ciudades trazadas de una manera semejante —en cuadrículas— y organizadas en torno a una Plaza Mayor donde se unían los símbolos supremos de la autoridad en todos los órdenes». (Andrés-Gallego 2010)

Así el cabildo, la audiencia y la catedral se aglutinaban en un complejo que ofrecía el tinglado monumental para la escenificación del poder. Era una forma que buscaba hacer inteligible, administrable y manipulable el caos ultramarino en un sistema de espacialización jerárquico y excluyente: «La plaza, era el *umbiculus*, centro del centro, que simbolizaba la jurisdicción Real, centro del mundo que manifestaba la alianza del monarca y Dios. [...] De ahí que alrededor del marco de la plaza se situaran la iglesia, los edificios públicos y también la residencia de los personajes más prestigiosos, mientras hacia afuera, alejados del centro de poder, los individuos de las castas inferiores eran objeto de poder mas no objeto de gobierno». (Xibillé 1997)

Se trataba de una «espacialidad centrada en la sangre, en el color de piel, en el lugar de origen, en la religión, en la alianza, en los cargos y en los títulos», como anota Xibillé. Y, habría que añadir, también en el género. Porque, según las leyes de esta geometría del poder, las mujeres estaban todavía más alejadas del corazón urbano, que era también el de los derechos. Incluso las blancas no podían estar propiamente en la plaza, sino detrás de las puertas de sus casas. No habitaban el espacio público. No eran sujetos. Como a las castas, les era vedado el centro del centro: no emitían ninguna de las voces del ágora.

Las ciudades occidentales se han hecho a imagen y semejanza de un cuerpo de hombre, desde los tiempos del urbanismo romano, con la proverbial metáfora de Vitrubio de la anatomía masculina como medida de la arquitectura y la urbe (Sennett 1997). Analogía que continuaría todavía en el siglo XVII con la imagen de un cuerpo político varonil desarrollada por Hobbes, Locke y Rousseau (Grosz 1992). Así, el *umbiculus* de esta ciudad-Estado (la plaza) producía y controlaba un espacio esencialmente patriarcal. Esta espacialización nos da las claves históricas para entender la violenta perturbación que suponen algunas de las acciones de las *performers* que venimos analizando, quienes han visibilizado la exclusión de las mujeres latinoamericanas de la plaza pública. Allí han logrado sobreponer el cuerpo periférico femenino sobre la androcéntrica espacialización urbana. Desestabilizadores cataclismos simbólicos y epistemológicos.

Sennet, al reflexionar sobre la urbe griega, dice: «La desnudez era emblemática de un pueblo que se sentía a gusto con su ciudad. Era el lugar en que se podía vivir felizmente expuesto» (1997). Obviamente, esta posibilidad les era negada a las mujeres de Atenas, como sigue sucediendo en la actualidad. Los cuerpos femeninos no se sienten a gusto en nuestras ciudades; en ellas no pueden estar felizmente expuestas. Por eso, una mujer desnuda en la plaza es una imagen inédita que hace un corto circuito con los códigos sociales y visuales del espacio público.

Bolívar fotoasaltado

Érika Ordosgoitti, además de la arquitectura de la marginalidad de la que ya nos hemos ocupado, también ha explorado la del poder, esa que se concentra en las plazas mayores de las ciudades latinoamericanas. La estrategia es tan simple y compleja como desnudarse en estos centros hipersignificados por los discursos patrióticos bolivarianos. Allí se ubica de preferencia al lado de los monumentos del Libertador. Al hacerlo, está sacando la desnudez femenina del lugar que se le asigna en las sociedades contemporáneas (los recintos privados, la publicidad, la pornografía). Y, al tiempo, está contaminando el impoluto, marcial y masculino espacio de la Plaza.

En estos montajes urbanos opone su carne de mujer al mármol del héroe varón, su piel mestiza a la pretendida blancura de aquel, su erotismo a la negación del cuerpo en el discurso político, su talla humana a la monumental de las huecas verdades oficiales. Lo hace empoderándose a sí misma desde la vulnerabilidad de un cuerpo sin escudos físicos ni simbólicos en estos encuentros frontales y violentos con la prepotencia del cuerpo militar para el que fueron diseñados estos escenarios.

A la retórica inflamada responde con el minimalismo de sus gestos. No usa muchos. A veces los elimina totalmente. Otras, emula irónicamente las grandilocuentes maneras de la estatuaria. O, incluso, blande un cuchillo. Con estas acciones efímeras y certeras disloca los códigos de la iconografía patriota que ha expulsado a la mujer de los pedestales. Porque cuando ellas eran invitadas al banquete del arte conmemorativo era para alegorizar ideas abstractas como «La Patria», «La Paz», «La Victoria». Cuerpos femeninos vaciados de identidad que apenas le prestaban sus formas voluptuosas a un discurso exterior y se limitaban a adornar al cuerpo ejemplar del héroe, quien sí tenía carta de ciudadanía al espacio público con su nombre propio, su rostro particular, su historia y sus charreteras (Giraldo 2011).

El juego que realiza Érika en estas demoledoras intervenciones es uno de posiciones: asaltar el centro desde las márgenes, reclamar y recuperar un espacio vedado. Lo que equivale a ir en contra de la historia del continente y de sus imágenes. Un juego simbólico, limpio, desarmado, y, por lo tanto, se diría inofensivo. Sin embargo, la artista, después de sus incursiones, suele terminar en un carro de la Policía, anécdota que da cuenta de las férreas lógicas latentes en el aparente vacío y neutralidad de una plaza latinoamericana, a las que solo basta tantear para que se levante y eche a andar una absolutista maquinaria de control.

Con su acupuntura espacial, el monumento y la plaza dejan de estar mudos. Se escuchan de nuevo allí los vociferantes discursos hegemónicos que salen de la boca de bronce de Bolívar, de las patas encabritadas de su caballo napoleónico, de los pedestales prepotentes. Érika no se deja aplastar por ellos sino que, al contrario, se afirma a través del silencio poderoso de su desnudez territorializante. Asalta, lucha, se desnuda, calla. A veces dispara un demoledor poema y por unos segundos gana con su presencia la batalla de la invisibilidad. Pero, siguiendo una estrategia de guerra de



guerrillas, desaparece inmediatamente, hasta la próxima embestida. Entre una y otra arremetida quedan esos instantes donde una irrefutable libertad sucede, radicalmente sucede. Érika, carnal, romántica y potente.

Bolívar fulminado

Bolívar también ha recibido visitas incómodas en Cartagena, en la plaza que lleva su nombre y que no puede cargar más ideología en su piel de piedra. Originalmente fue la plaza mayor de la ciudad y, como tal, el lugar donde se realizaban los grandilocuentes actos militares que le daban sentido a una ciudad hecha para la defensa del Imperio español. En sus costados se encuentran también los principales emblemas del poder eclesiástico de la Colonia, como el Palacio de la Inquisición y la Catedral. Ya finalizando el siglo XIX, llegó una estatua ecuestre de Simón Bolívar en bronce, modelada en Múnich por el escultor venezolano Eloy Palacios. La escultura tiene dos hermanas idénticas en Maracaibo y Guayaquil, como mojones de un extenso mapa bolivariano marcado por la cabalgata de sus cascos decimonónicos sobre el continente. Pero ya no es el tiempo de las fanfarrias militares en esta ciudad que ahora vive del turismo. Hoy en día, en cambio, el escenario donde antaño se dramatizaba el poder bélico

parece más un parque temático, y Bolívar, un escueto muñeco revolucionario, ubicado en el centro para que los turistas hagan sus fotografías.

Hasta allí llegó el cuerpo envenenado de la Fulminante. No hizo fotos, sino que logró que se las hicieran, lo cual no es difícil en una ciudad atestada de visitantes en pantaloneta siempre prestos a disparar sus cámaras. Esta mujer de tacones dorados podía ser una más de las que se pasean por los alrededores en el rebusque económico-sexual. Eso es lo que se espera de una chica que exhibe sus senos desnudos por las calles ansiosas de Cartagena. Y ella parecería querer confirmar esta adscripción moviéndose lascivamente sobre la acartonada escenografía. Pero ahí el guion empieza a desdibujarse. Por ejemplo, sobre su cara no hay maquillaje, sino una pantalla que emite consignas como «Reventando cadenas», «La lucha continúa», «Exigimos justicia», «Exigimos verdad». A veces aparece allí una imagen de unos ojos extremadamente abiertos. Cada ráfaga verbal es acompañada por un meneo obscuro y unas piernas que se abren provocativamente debajo de la adustez del Libertador. ¿Qué tiene que ver esa cabeza tecnológica con ese cuerpo provocador? ¿Ese engendro dionisiaco con el entorno cuadrículado y apolíneo del lugar? Si Bolívar había ratificado allí un orden desde el siglo XIX, la Fulminante está intentando fulminarlo para poder caber en él. Forcejea, porque no hay espacio para sus piernas contorneadas, pero tampoco para las preguntas que le hace al orden político sancionado por el pedestal. Cuerpo pastiche en una ciudad pastiche.

¿Qué hace ese cuerpo devaluado al lado del ejemplar Padre de la Patria, a unas cuadras de los cuerpos santos de la catedral, a unos pasos de la hoguera de La Inquisición? ¿Cómo llegó su marginalidad al centro? Las hordas de turistas a veces la miran y disparan. En las imágenes que se llevarán de un país exótico estará la de esta Frankenstein surgida de una indigestión de discursos patrios, fetiches sexuales, reclamos políticos. Indomable. Tan fragmentada y deforme como las fisuras de una nación que no ha podido resolver sus contradicciones.

Hoy la plaza infectada por ese cuerpo iconoclasta exhibe sus fracasos. Los policías no soportan la anomalía que enturbia la legibilidad simbólica. La bajan a la fuerza. Ella se sienta y se quita los tacones. Sigue escupiendo frases por su pantalla facial, mientras cruza mansamente los brazos. Entonces la dejan tranquila. Es que el problema no son las fuertes imprecaciones a la política de Estado que emite la pantalla en su rostro; es su cuerpo libre el que no soportan. Quizás la habrían quemado en esa vecina Inquisición: tiene el peso de las brujas. Produce su imagen y no se deja atrapar por ninguna, así los turistas crean que la domesticaron digitalizando sus convulsiones. Nadia procaz, exhibicionista y libertaria.

El cuerpo expiatorio y el Altar

En su caminata memoriosa por la Santiago desmemoriada, los pies reventados y llenos de pus de Janet Toro llegan finalmente al Altar de la Patria, a la Llama de la Eterna Libertad, uno de los lugares públicos más cargados de símbolos marciales de la ciudad.

Janet Toro, Performance 49, *Altar de la Patria*; *Llama de la Libertad*, de la obra *El cuerpo de la memoria*, 1999. Noventa performances / instalaciones realizadas en el marco de la II Bienal de Arte Joven, *Ala Sur*, Museo Nacional de Bellas Artes y en la calle, Santiago, Chile. Foto: Ximena Riffo, cortesía de la artista.



Allí, «en el nefasto Altar», dice, «enrejado y custodiado... siento miedo». En esta plaza, cerca de La Moneda, se han amontonado a lo largo del tiempo potentes significantes, como una estatua ecuestre de Bernardo O'Higgins, el padre de la patria chilena, lo mismo que sus restos, instalados por la dictadura en una bóveda subterránea. También allí, en la década de los setenta, Pinochet y su junta encendieron una polémica llama para conmemorar el golpe militar durante una multitudinaria ceremonia en la que se entonó el himno nacional y la canción «Libre» de Nino Bravo, símbolo adoptado por el gobierno militar (DCHpress 2009).

Cuando el cuerpo expiatorio de Janet Toro llega a este lugar, lleva en su piel la memoria de las torturas, las cuales ha venido representando diariamente en cuarenta y nueve actos performáticos realizados antes de su arribo. Así, lleva al *umbiculin* de la ciudad militar y patriarcal un cuerpo civil, femenino y lleno de preguntas. Quiere sobreponerlo a la plaza-monumento. Pero para hacerlo debe forcejear con la sombra de ese «Ejército marcial, disciplinado, varonil, con prestancia» (DCHpress, 2009) que selló aquí, con fuego y mármol, su victoria. La transgresión de la artista no por silenciosa es menos contundente.

Dice Castells que tanto las formas arquitectónicas y urbanísticas como sus emplazamientos son siempre emisores de una ideología política. A lo que añade el investigador Fernando Gallego

de forma simétrica, el espacio urbano es también el campo de batalla para la resistencia al poder, para incitar los cambios, para la protesta. Así, la participación informal o no convencional, es un ejercicio y ampliación del concepto democrático. (citado en Gallego 2009)



Como lo es sin duda este acto de Janet Toro: una interrupción del espacio ideologizado al que contamina y cuestiona. «Soy una disonancia en esta urbe que funciona», dice. O, quizás, que precisamente no funciona. Y por eso, porque no puede estar adaptada a un mundo disfuncional, la artista opone a la arquitectura pública y represiva, a la parafernalia militar su caminata civil, a la geometría concéntrica una liberadora, a los mandatos estatales su cuerpo individual, ahora cargado con todos los cuerpos de los desaparecidos, a todo esto opone su piel despojada. Los policías se acercan y le preguntan qué significa lo que hace. El poder ama la transparencia de las alegorías, pero no soporta la sinuosidad de las metáforas. Son peligrosas.

La imagen, la palabra

Se podría decir que, al igual que Janet, Érika y la Fulminante son también mujeres-disonancia. Elementos que perturban un sistema enfermo. Con sus acciones se inmiscuyen en el corazón de la ciudad, donde se toman las decisiones políticas en abstracto, produciendo un discurso concreto donde el cuerpo es pensamiento (Márquez 2002). Contra la apatía y el embotamiento de la experiencia moderna urbana exponen sus cuerpos a la impureza, la dificultad, la obstrucción. Dice Marie-Hélène

Janet Toro, *Performance 19*, calle José Victorino Lastarria, de la obra *El cuerpo de la memoria*, 1999. Noventa performances / instalaciones realizadas en el marco de la II Bienal de Arte Joven, Ala Sur, Museo Nacional de Bellas Artes y en la calle, Santiago, Chile. Foto: Ximena Riffó, cortesía de la artista.

Janet Toro, «Performance 49, Altar de la Patria; Llama de la Libertad», de la obra *El cuerpo de la memoria*, 1999. Noventa performances / instalaciones realizadas en el marco de la II Bienal de Arte Joven, Ala Sur, Museo Nacional de Bellas Artes y en la calle, Santiago, Chile.
Foto: Ximena Riffo, cortesía de la artista.



Huet (citada en Sennett 1997) que «convertir al pueblo en espectador es mantener una alienación que es la forma real del poder». Esto apunta a uno de los más importantes logros de estas intervenciones. En ellas se cambia la condición del transeúnte. El ritmo de las ciudades se altera, las personas dejan su pasividad, se detienen con atención, miran, se extrañan, hacen preguntas. Las acciones provocan un intercambio que se da en otros niveles, más allá de lo verbal o visual. Estas *performers* dialogan desde sus cuerpos con los cuerpos de los ciudadanos, sacándolos del vacío cívico, aterrizándolos en sus relaciones sociales.

Mujeres públicas, disonantes, visibles. Porque en todas estas acciones se expresa uno de los intereses más genuinos del arte feminista: el de la visibilidad como una responsabilidad, que las lleva a intervenir el proceso androcéntrico del control de la mirada para conseguir ser visibles sin ser clasificadas, controladas ni vigiladas (Márquez 2002). Ellas han recuperado la palabra de la mujer en el espacio público, han recuperado su imagen.

Referencias

- Andrés-Gallego, J. 2010. «La función de la plaza en la historia», en: *La plaza mayor de Las Palmas de Gran Canarias y las plazas mayores americanas*. Las Palmas de Gran Canarias: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme. 33–78.
- Blanco, E. 2016. «El cuerpo bajo asalto, el asalto del cuerpo: Entrevista a Érika Ordosgoitti».
- Cerdeño, M. 2009. «Los ojos sobre la calle: el espacio público y las mujeres», en: *Zainak*, (32), 855–876.
- DCHpress. 2009. octubre, 1. «La Llama de La “Eterna” Libertad». Blog Despierta Chile.
- Gallego, F. 2009. «La plaza pública: uso propagandístico del espacio urbano», en: *Historia Actual Online (HAOL)*, (20), 101–121.
- Giraldo, S. 2011. «Mujeres de piedra, mujeres de carne», en: J. Restrepo Ed. *Con-textos de memorias de mujeres y ciudad* (32–46). Medellín: Alcaldía de Medellín y Secretaría de las Mujeres.
- Grosz, E. 1992. «Bodies–cities», en: B. Colomina Ed. *Sexuality and space* (241–254). New York: Princeton Architectural Press.
- Kurt, G. y Sánchez, M. 2012. «Una charla con la Fulminante». *Confidencial Colombia*. La Fulminante. *Videos para mentes adultas*. <http://www.lafulminante.com/>
- Márquez, P. 2002. «Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles», en: *Arte, individuo y sociedad*, (14) 121–149.
- Novoa, S. 2012. «El libro, la obra, el cuerpo», en: J. Toro Ed. *El cuerpo de la memoria* (4–6).
- Páramo, P. y Burbano, A. 2011. «Género y espacialidad: análisis que condicionan la equidad en el espacio urbano», en: *Unversitas Psychologica*, 10 (1), 61–70.
- Pedraza, A. 1999. *En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Sennett, R. 1997. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

- Toro, J. 2012. *El cuerpo de la memoria*. Santiago de Chile: Edición propia de la artista.
- Toro, J. y Ochoa, M. 2017. «Violencia de género y ciudad: cartografías feministas del temor y el miedo», en: *Sociedad y economía*, (32), 65–84.
- Xibillé, J. 1997. «Del monumento al monumento a través de la modernidad», en: L. Ceballos y L. Calderón (ed.). *De la villa a la metrópolis: un recorrido por el arte urbano en Medellín* (23–58). Medellín: Secretaría de Cultura y Educación de Medellín y Universidad Nacional de Colombia (Medellín).

UN RELATO QUE EMERGE DEL PASADO PARA HABLAR SOBRE FEMINISMO MUJERES Y CINE

Patricia Restrepo

▼ Felicidad Latorre en *Momentos de domingo*, 1985. Cortometraje, 24 min. Dirigido por Patricia Restrepo.
Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.



Cuídate de las mujeres, cualquier criatura que pierda sangre
según el ciclo de la luna tiene relación con el demonio.
Su belleza busca embrujarte y perderte.
Texto medieval

Corre el año 1979. Un grupo de mujeres que oscilan entre los veinticinco y veintiocho años están acuarteladas en un apartamento del barrio La Macarena. Hay mucho movimiento en el ambiente, se ven muy concentradas, filman una película. Se trata de *A primera vista*, el primer cortometraje de muchos que harán en grupo. Son cinco estas mujeres, y todas han tenido su propia cercanía con el cine y cada una, a su manera, entrega una porción de su alma en este rodaje. Estas mujeres son Eulalia Carrizosa, Dora Cecilia Ramírez, Sara Bright, Rita Escobar y yo, Patricia Restrepo. Sara y Eulalia dirigen, Dora Cecilia hace sonido, yo hago la continuidad y Rita protagoniza. El grupo tiene nombre, se llama Cine-Mujer, un colectivo, como su nombre lo indica, de mujeres y cine que vio la luz en 1978 gracias a la iniciativa de Sara y Eulalia.

La historia de este grupo ya se conoce, está contada en tres muy buenos textos¹ que dan cuenta de nuestros intereses y de las películas que realizamos.

Hablaré de cada una de nosotras y de nuestras relaciones. Y también de algunas de las películas. Estuve con ellas cinco años de mi vida —años importantes—, me retiré, entre otras razones, porque quería ser madre. Y, aunque el propósito de este texto desborda el tema de la maternidad, hago aquí un breve paréntesis para anotar que esta transformó la idea que hasta el entonces tenía de lo íntimo y lo privado desde los conceptos feministas, y que tener a mis bebés en brazos me empujó no solamente a querer cuidarlos, sino a valorar espacios y momentos que antes había considerado impropios para una mujer a la vanguardia.

¿Pero por qué nos encontramos?, ¿qué ocurría en ese momento en el país y en el mundo para que cinco mujeres coincidieran en sus deseos y objetivos? Éramos mujeres convencidas de los ideales feministas que se respiraban en la atmósfera, creíamos en la posibilidad de un mundo mejor y para conseguirlo había que introducir cambios en un mundo que sabíamos patriarcal.

La Segunda Ola del movimiento feminista colombiano empezó en 1975. (Suaza 2008) Los partidos políticos de izquierda tenían fuerza para ese momento, y desde luego nos interesaban sus planteamientos sobre la lucha obrera y la pobreza, pero también, y sobre todo, existía una necesidad grande de autonomía de las mujeres con relación a dichos partidos. A las mujeres nos convocaban asuntos propios tales como la estructura patriarcal de las relaciones entre hombres y mujeres; cuestionábamos la

1 *La presencia de la mujer en el cine colombiano: Cine-Mujer, una propuesta de género:* Paola Arboleda Ríos, Diana Patricia Osorio. (2003)
Latin American Women's Alternative Film and Video: The case of Cine-Mujer, Ilene S Goldman. (2017)
Cinembargo Colombia: El género del género: mujer y cine en Colombia, Juana Suárez. (2009)

estructura económica apoyada en la desigualdad laboral y éramos conscientes de que si las mujeres dejáramos de trabajar, desataríamos caos en la estructura económica.

Existían, desde luego, posturas muy disimiles entre los diferentes grupos de mujeres; algunos creían en la necesidad de vincularse a un partido, otros expresaban su des-acuerdo al buscar el poder dentro de la estructura machista:

Los partidos de izquierda plantean el problema de la producción, el feminismo, el de la reproducción, no solamente tener hijos sino reproducir las relaciones con esos hijos y reproducir la vida cotidiana. Ese es el ámbito que tiene el feminismo; la re-producción biológica obedece a unas necesidades económicas y el feminismo tiene el potencial de subvertir el orden establecido en esa esfera de la reproducción. (Testimonio de feminista desconocida)²

Para nosotras era claro que no queríamos *heredar las estructuras de poder inventadas por el patriarcado*. No se trataba de llegar al mismo nivel del hombre, no se trataba de buscar igualdad con los hombres en un sistema excluyente. Queríamos ocupar nuestro propio espacio y mover paradigmas tradicionales para inventar nuevos.

También nos convocaban temas como la religión con su huella ideológica de tabúes y tradiciones que ha mantenido oprimida y relegada a la mujer. Hablábamos, por ejemplo, del criterio católico de sexualidad con su único propósito: la reproducción. En nuestras discusiones, la Iglesia aparecía como controladora o dueña de los medios de reproducción y legitimadora de la desigualdad hacia la mujer. La sexualidad fue tema que nos abrió caminos y tumbó mitos: hablamos libremente de orgasmo, eros, mujeres como sujetos que desean y no como objetos de deseo; sobre el conocimiento del propio cuerpo y el derecho a ejercer la libertad en nuestras decisiones. El problema de la violación era un asunto que nos ocupaba permanentemente. Para ese momento, el silencio y la culpa por ser violadas eran pan de cada día, y los mitos de «se lo buscó por andar de seductora» o «por andar en lugares poco propicios para una mujer» coartaban la necesidad de las mujeres de denunciar los atropellos recibidos. Era necesario romper el silencio. Expresábamos a los cuatro vientos cómo la mayoría de las violaciones ocurrían durante el día, generalmente a manos de un vecino, del padrastro, de un tío y hasta del propio papá. También nos ocupó la violencia cotidiana contra la mujer: el abuso, el piropo trasgresor, en fin. Se decretó en Bogotá en el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, el 25 de noviembre, como el día mundial contra la violencia contra las mujeres. Día que sigue celebrándose en todo el planeta anualmente. Creímos, además, en la inclusión —no imaginábamos otra manera de relacionarnos—, en el respeto por la diferencia y en el derecho de cada quien a vivir y disfrutar de su sexualidad libremente. Por eso homosexuales, heterosexuales y lesbianas fueron parte de nosotras sin ningún tipo de distinción.

2 Video *Llegaron las feministas*. Primer Encuentro Latinoamericano y del Caribe, Bogotá 1981.

Las mujeres que éramos

Del 9 al 10 de diciembre de 1978 tuvo lugar en Medellín el Primer Encuentro Nacional de Mujeres con la asistencia de «una variedad de grupos, partidos, movimientos y mujeres independientes con diferentes enfoques y puntos de vista frente a la condición de la mujer y su papel en la sociedad» (Suaza 2008). A este encuentro llegaron Eulalia, Rita y Sara. Eulalia y Sara, muy amigas ya y «cómplices de una visión feminista»,³ trabajan en ese momento en una investigación sobre el aborto y planeaban realizar un audiovisual que llevarían al Congreso para respaldar el proyecto de ley que Consuelo Lleras había presentado.

Dicho encuentro, en medio de tanta diversidad, cuenta Cris Suaza, tuvo un propósito común de «definir la participación de Colombia en la campaña Internacional por el aborto y la anticoncepción y contra las esterilizaciones forzadas», impulsada por la National Abortion Campaign y por la International Campaign for Abortion Rights, que culminaría con una manifestación masiva a nivel mundial el 31 de marzo de 1979.

Allí, Eulalia y Sara conocieron a Rita, quien hacía parte de las discusiones feministas con Guentsy Armenta, Cris y Main Suaza, y algunas otras mujeres. Rita había llegado movida por muchos otros temas, como el derecho a elegir entre maternidad o planificación (Rita era madre y vivía en su piel el tema), el derecho a acceder a trabajos dignos y a salarios equivalentes, pero, sobre todo, por el interés por romper estereotipos de la imagen de la mujer en el cine y en la publicidad. Rita trabajaba en la edición de comerciales en Gamma Publicidad cuando, por la ausencia de una modelo, le pidieron reemplazarla. Así llegó a pararse delante de las cámaras y a descubrir sus posibilidades como actriz. Esta nueva actividad la condujo a su deseo de luchar por una mayor valoración de la mujer en las pantallas y por contenidos e imágenes nuevas, positivas, diferentes.

En eso coincidía plenamente con Eulalia y Sara, quienes ya pensaban en fundar Cine-Mujer a partir de ese mismo y fundamental concepto. Imaginaban películas en las cuales los personajes femeninos no estuvieran encasillados por miradas masculinas que limitaban a esas mujeres a ser seductoras, prostitutas o abnegadas esposas y/o madres. Necesitaban mover paradigmas y construir nuevos imaginarios. Nació, entonces, el relato de *A primera vista*, historia sobre la vida cotidiana de una modelo publicitaria.

Por su parte, Dora estaba recién llegaba de Londres, en donde había cursado una maestría en Planeación después de haber terminado sus estudios de Arquitectura. En Londres vivía su vida muy cerca del cine y de profesionales y estudiantes del medio, e incluso había asistido a algún rodaje; por otra parte, el cine encajaba de manera perfecta con su ser romántico. Venía también permeada por el movimiento feminista europeo que había suscitado en ella un despertar a su sed de cambio para

3 Palabras de Eulalia Carrisoza, junio 2017.

De izquierda a derecha: Fanny Tobón, Eulalia Carrizosa, Dora Cecilia Ramírez, Sara Bright, Clara Riascos, Patricia Restrepo, 1984. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.



realizar su mayor deseo: llegar convertirse en una mujer libre. Asistió a muchas conferencias y movilizaciones. Al llegar a Bogotá, conoció a Sara y a Eulalia, quienes —buena química de por medio— la invitaron a trabajar en Cine-Mujer. Dora encajó perfecto: todo le interesaba.

Y, yo... por la misma época, 1978, vine de Cali, ciudad que me había acogido con y por amor durante casi un lustro. Después de mis estudios en Publicidad me sumergí en una actividad inspiradora y estimulante, al lado de mis compañeros del Grupo de Cali.⁴ El cine era para nosotros una forma de vida. Todos los sábados nos dejábamos caer a las doce del día al Cine club de Cali (del cual se ha escrito abundantemente por la calidad y estilo de su programación y por la potencia con que influyó en la vida cultural de la ciudad).⁵ Además del Cine Club, todo era cine para nosotros: la revista de crítica cinematográfica que editábamos, *Ojo al Cine*, las películas que hicieron mis amigos en las cuales participé, los guiones, las tertulias, el intercambio de ideas —que incluían, por supuesto, el feminismo— y las lecturas compartidas. En Cali

4 Carlos Mayolo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez y Andrés Caicedo, cineastas, docentes, escritores ampliamente reconocidos en la cultura nacional e internacional. Andrés Caicedo se suicidó el 4 de marzo de 1977; fue mi compañero sentimental durante los últimos cuatro años de su vida.

5 Estos son algunos de los escritos sobre el Cine Club de Cali: *Historia de la cultura en el Valle del Cauca en el siglo XX*. 2000. Edición Proartes. Varios autores. *Cine club de Cali 1971–1979*, Tesis de licenciatura en Historia de Yamid Galindo, departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Revista *Historia y Espacio*, # 46 – 2016 entrevista a Ramiro Arbeláez. Periódicos nacionales.

apenas iniciaba el movimiento feminista y mi feminismo era personal: leía a Virginia Woolf, a Simone de Beauvoir y a Betty Friedan, entre otras, y consultaba con avidez la revista *Women & Film*. El libro que me abrió las puertas a la luz de la injusticia hacia la mujer y hacia una nueva mirada para la liberación fue *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, paradójicamente escrito por un hombre (Engels 1884).⁶

Sara había estudiado cine en Londres. Vinculada al movimiento feminista, descubrió en el feminismo su explicación del mundo; el feminismo y ella eran lo mismo. Leía y leía todas las autoras feministas de los años setenta, mujeres como Betty Friedan, Germaine Greer, Simone de Beauvoir, el Colectivo de Mujeres de Boston y muchas otras.⁷ Llena de entusiasmo, creía tener el mundo en sus manos, tenía nuevas pistas; quería ayudarle a todo el mundo entregando sus nuevos saberes y difundiendo las ideas tan importantes que había descubierto, para lo cual había que hacer uso de la herramienta tan maravillosa que tenía: el cine. «Vamos a cambiar el mundo», se dijo, «vamos a hablar de nuevos paradigmas, descubrí la verdad». Durante sus estudios de cine realizó un cortometraje, *Nuestros cuerpos nuestras vidas*. En su caso, el impulso fundamental no era el artístico. Con el feminismo en su alma y con las herramientas del cine llegó a Colombia y conoció a Eulalia.

Eulalia era, de todas nosotras, la más completa como artista. Sus estudios en Diseño Gráfico y su talento innato la emparentaron con el dibujo y la pintura; dedicó mucho tiempo a la música, tocó flauta, coqueteó con el laúd y cultivó su amor por el cine como asidua asistente al Cineclub de Colombia.⁸ En este país eran tiempos del llamado «cine de sobreprecio», que permitía la exhibición de cortometrajes colombianos antes del inicio de la película de largometraje. Eulalia incursionó con éxito, en compañía de Sara, en esta modalidad. Realizaron *El Nevado del Ruiz* en 1978, y con sus amigos de Mugre al Ojo, Erwin Goggel y Sergio Navarro, cineastas ambos, trabajó como *script* en *Lucero siempre me espera*, también un cortometraje para el sobreprecio. Apenas empezaban a llegar a las pantallas de Colombia los largometrajes de cine nacional argumental.

Eulalia participó políticamente en los asuntos de la mujer desde los primeros albores del feminismo en Bogotá. Alrededor de 1975, inició con Sara visitas al hospital de La Hortúa para conocer de primera mano la situación con respecto al aborto entre las mujeres menos favorecidas en lo económico, investigación que resultó verdaderamente impactante para ellas. Querían recolectar datos para llevar un audiovisual al Congreso de la República con la intención de apoyar el proyecto mencionado. De esto no quedó nada. No obstante, Eulalia inició su acercamiento a los grupos feministas, empezó a

6 Basado parcialmente en notas de Karl Marx sobre materialismo histórico y en el libro *La sociedad antigua*, del antropólogo estadounidense Lewis Henry Morgan.

7 Sara hacía referencia a estas autoras entre muchas otras: Sheila Rowbotham, Gisèle Halimi, Nadine Gordimer, Erica Jong, Ann Oakley y Kate Millett.

8 Cineclub de Colombia, dirigido por Hernando Salcedo Silva, crítico, historiador y mentor del cine colombiano.

conocer a las mujeres y atendió el llamado que el Bloque Socialista hizo a las mujeres para trabajar sobre el feminismo. «Allá fuimos a dar todas, gente muy diversa que después eligió sus propios caminos, pero nos reuníamos, hablábamos y participábamos en todo, hasta que empezó una relación enconada con las socialistas, porque nos parecía que nos querían manejar».⁹

El universo parecía confabular para que nos encontráramos. Nuestras coincidencias y motivaciones comunes así lo presagiaban. Y nos encontramos. También yo recibí la invitación de Eulalia y Sara para formar parte de Cine-Mujer. Así continuamos nuestro periplo, ahora colectivo —empezando con *A primera vista*— por el cine y el feminismo.

Crear un colectivo de trabajo o el feminismo en Cine-Mujer

Y entonces Cine-Mujer empezó a cobrar forma. Teníamos un espacio dónde reunirnos: nuestra oficina en El Bosque Izquierdo. Empezamos por eliminar jerarquías, no queríamos saber nada de verticalidad, espontáneamente nos organizamos como iguales. Todo nuestro esquema, aunque intuitivo, era absolutamente horizontal. Yo venía del comité de redacción de *Ojo al Cine*, en donde también se trabajaba de manera horizontal; las diferentes opiniones eran recibidas por igual, sin embargo, había un director¹⁰ que tomaba decisiones finales en caso de no haber acuerdos. Pero este era un colectivo para hacer cine feminista y no queríamos directora. Teníamos que inventarnos nuestro funcionamiento día a día, de modo que construimos un colectivo sin tener ni idea. En un comienzo rotábamos todas las labores —contabilidad, las gestiones para apoyo, en fin—, pero pronto nos dimos cuenta de la inoperatividad de esto, puesto que no todas éramos buenas para todo, así que el ajuste de roles se fue dando a medio camino entre habilidades y obligaciones. Trabajar en un colectivo estaba por inventarse: nos enredábamos mucho en nuestras sensibilidades y en nuestra emocionalidad, pero lo intentamos y eso fue lo que hizo valiosa nuestra experiencia.

Si bien cada una tenía su visión particular de feminismo y lo vivía a su manera, Cine-Mujer tenía un norte claro: trabajar por una imagen diferente de la mujer, hacer películas donde las mujeres se pudieran identificar con personajes cuyos valores, personalidades e intereses se parecieran a los de las mujeres de la vida diaria; llevar a la pantalla personajes de mujeres autónomas con capacidad de tomar sus propias vidas en sus manos y descubrir en ellas su fuerza interior. Y divulgarlas: llevar a otras mujeres la posibilidad de reflexionar sobre un cambio para la mujer. Este norte no iba en detrimento de los objetivos de cada una, sino que planteábamos flexibilidad suficiente como para que cada una pudiera encontrar su espacio. Éramos amigas, nadie nos había nombrado ni estábamos ahí por interés económico, aunque necesitáramos remuneración.

9 Palabras de Eulalia Carrizosa, junio del 2017.

10 Andrés Caicedo dirigía la revista y el Cineclub. Por esa época escribió su novela *¡Que viva la música!*, muchos de sus cuentos y de su crítica cinematográfica.

Paradójicamente de este tipo de apertura y de conciencia antipatriarcal fue desde donde surgieron nuestras tensiones. Diferencias más sutiles dentro del feminismo nos generaron discusiones álgidas: unas pujaban por el trabajo de autoconciencia, otras, por el trabajo social con mujeres populares, mientras otras pensaban que todo era importante, que no había por qué elegir. Discusiones que habrían sido más fáciles de dirimir si hubiéramos tenido un ambiente más frío, más laboral, si hubiéramos estado menos involucradas. Sin embargo, estaban de por medio nuestros principios, y lo que estaba en cuestión era la visión de la vida de cada una y la de sus amigas. La línea divisoria entre amistad y trabajo desaparecía bajo el vínculo que construíamos diariamente. Fantaseábamos de manera infantil con que todas éramos iguales, que todo era igual. Pero no era así. No obstante toda esta ideología de la cual estábamos convencidas y de todas nuestras buenas intenciones, las tensiones surgían, y a veces eran fuertes.

Un pequeño cisma

Muy pronto, después del rodaje de *A primera vista*, propuse a mis compañeras la realización de un cortometraje basado en el poema *El desayuno (Déjeuner du matin)* de Jacques Prévert. Quería hacerlo en compañía de mi amiga Bellien Maarschalk. El personaje femenino del poema llora y sufre por la indiferencia de su amado. Aquí le doy la palabra a Eulalia:

Se nos creó todo un dilema alrededor de si sería feminista o no: creíamos que la mujer era muy pasiva, lloraba, y su amado desinteresado se iba... Tal vez eso no era feminista, no era el tipo de personaje que queríamos ver en la pantalla. Había esa preocupación. Fue difícil decir que no, nos planteó muchas preguntas alrededor del criterio a partir del cual sentíamos desde las entrañas que el discurso del poema no era feminista, tal vez estábamos interesadas en un asunto más contestatario.

Democráticamente, cada una expresó lo que pensaba sobre este personaje femenino en el cual aparecía en juego todo un postulado. Y tuve que irme. Si bien pujábamos porque cada una pudiera encontrar su espacio creativo, esta primera vez no fue posible. Mis intereses y los del colectivo eran los mismos. Sin embargo, había en mí una voz propia, una sensibilidad artística que necesitaba salir. Yo sabía perfectamente que en ese personaje femenino existía la expresión de una vulnerabilidad emocional grande y eso me parecía valioso, me identificaba con la tristeza allí contenida y la expresión de ese sentimiento me parecía auténtica desde mi ser mujer. Creía importante legitimarla en la pantalla. A la par, veía una posibilidad formal de interiorización en el personaje que para mí, por otra parte, estaba influenciada por los autores que venía revisando durante mi época en el cineclub de Cali. Para mí, en ese momento, lo importante estaba también en la exploración con el lenguaje del cine, en la luz, el sentido de la imagen, todo un sentido estético y en la búsqueda de otras formas narrativas —desde luego como mujer feminista con interés en replantear los personajes femeninos y las historias— que intuía en ese poema de Prévert.

En pocas palabras, la diferencia que produjo el cisma entre nosotras, en ese momento, se asentó en que yo necesitaba expresarme artísticamente y mis amigas querían hacerlo de una manera más política. El feminismo implica una mirada política sobre la vida, mirada que tuve y tengo. Sin embargo, nunca fui militante. Mis películas, más que transmitir conceptos, querían expresar sentimientos, comportamientos, como resultado de inadecuaciones, como resultado de ser mujeres en sociedades patriarcales. Tal vez he sido una artista feminista.

De vital importancia para todas nosotras fue el manejo sereno que le dimos al cisma. Se hizo pequeño gracias a eso. Me fui, hice la película con Bellien y regresé para dirigir mi segundo cortometraje, *Paraíso artificial*, también el segundo de Cine-Mujer. Algo de reflexión se había dado en todas nosotras. Con *Paraíso artificial* también quise explorar a una mujer maltratada por sus propias creencias, a través del lenguaje y la estética. Las puertas estaban abiertas para mí.

Las películas

Voy a referirme brevemente solo a algunas de las películas y en pocos casos de manera anecdótica. Dos motivos me conducen a esto: en primer lugar, considero que los tres artículos a los que hice referencia al inicio de este escrito permiten al lector/a hacerse una idea clara de casi todas las realizaciones de Cine-Mujer y no vale la pena repetirlo. Y, en segundo lugar, porque creo que en ocasiones las anécdotas ilustran el momento, la circunstancia y las personalidades.

Creo importante precisar que todas las películas aparecen producidas por Cine-Mujer, lo cual significa que el equipo humano —es decir nosotras, además de algunos amigos que estuvieron presentes en casi todas, por ejemplo Luis Crump como fotógrafo, o Peter Goodhew en la cámara— fue siempre el responsable de toda la producción. Sin embargo, la autoría, el guion y la dirección fueron individuales o, en algunos casos, como ya explicaré, escritura colectiva y dirección por pares.

Trabajábamos con las uñas, los recursos eran casi inexistentes, las producciones se hacían como se hace hoy el *crowdfunding*: cada quien aportaba un poco y a nadie se le pagaba. Para el vestuario del personaje en *Paraíso artificial* —escrito y dirigido por mí—, por ejemplo, Eulalia le pidió prestada a su mamá la ropa para «disfrazar» a Rita; la madre no tuvo más remedio que reírse. Pese a nuestro sentido del humor, el rodaje fue un desastre. Un par de cosas hicieron difícil el momento y peor el resultado: la caracterización del personaje que Rita interpretaba requirió de un látex que le quemó los labios. ¡Mi pobre protagonista tuvo que entrar en personaje, soportar luces y actuar sometida a ese ardor que no se calmó a pesar de los paños de sábila que le aplicamos cuidadosamente! Por si fuera poco, nuestro fotógrafo, Sergio Navarro, detuvo el rodaje casi un día entero para oscurecer el set porque las escenas serían nocturnas: cuando finalmente estuvo todo a oscuras era ya de noche. Teníamos que hacerlo todo en dos días y, por supuesto, no rendía. Pese a todo, Rita recuerda con cariño su personaje:

Se trataba de una mujer muy distinta a mí, lo cual significó un reto grande; me exigió una introspección muy fuerte, era una mujer compulsiva que se miraba interiormente. Patricia quería llevar al extremo el estereotipo. A partir de esta exigencia de monólogos a la cámara y de una mujer obsesiva y delirante empecé a leer psicología, encontré la antipsiquiatría y el psicodrama y me enloquecí: llegué a donde quería.

Paraíso artificial tenía de interesante esa forma narrativa de reflexiones a la cámara de un personaje fronterizo. Yo buscaba, apoyada en mis influencias cinematográficas, un personaje cuyo testimonio provocara reflexión. Esta era una mujer que, a fuerza de no encontrar su espacio, enloqueció un poco. Es una lástima que fotográficamente dejara tanto que desear.

Carmen Carrascal fue un proyecto cuidadoso de principio a fin. Tuvo un proceso colectivo y detenido de investigación y de escritura; mis amigas Eulalia, Rita, Sara y Dora alcanzaron a plantearse la posibilidad de dirigir cada una un día. Todo tenía que ser absolutamente horizontal y democrático. Finalmente dirigió Eulalia. Para la escritura iban al club San Andrés, de donde era socia Rita, y se embadurnaban con aceite de oliva (a Rita siempre le ha fascinado untarse cosas) y de ahí al baño turco a escribir el guion. *Carmen Carrascal* es para mí la película más lograda de Cine-Mujer. Su actitud de respeto y cercanía hacia la protagonista, y la búsqueda narrativa que le concedió siempre la palabra, lograron un tono poético, sensible y conmovedor.

Una vez terminada la realización de *Carmen Carrascal*, Rita se retiró de Cine-Mujer para irse a México en pos del psicodrama. La producción había sido difícil: en medio del calor, la humedad y el barro, en una recua de mulas llevaban equipos y comidas durante dos o tres horas monte adentro hasta la mitad de la nada, hasta Colosó en los Montes de María. Rita aduce para su retiro roces y egos que terminaron de sembrar su idea de irse a México.

Poco tiempo después llegó Clara Riascos, quien trajo consigo la experiencia de *La Máscara*, el colectivo de teatro de mujeres de Cali. Había hecho el documental *La artesana del sombrero de Suaza*, y no había tenido ningún contacto con el feminismo. Esto último terminó de imprimir el sello, tan difícil al comienzo, de nuestra apertura a trabajar juntas sin que fuera necesaria una línea ideológica. Lo importante era el ánimo de hacer y divulgar películas cuyas historias y personajes femeninos aportarían al desarrollo y conciencia de las mujeres colombianas. Con Clara, en Cine-Mujer se rueda *¿Y su mamá qué hace?* por segunda vez. Esta vez el guion fue colectivo y dirigió Eulalia. Existía ya un borrador y, si mal no recuerdo, se iban a usar algunas escenas de la filmación anterior. Pero ocurrió lo impensable: la actriz, Guentsy Armenta, se había cortado el pelo y el vestuario ya no existía. Oh... Sin embargo, se salvaron todos los obstáculos y se obtuvo una película contundente, llena de humor, que cumplió lo que se propuso: una nueva mirada y una valoración del trabajo doméstico y de la doble jornada. Esto obedecía, al contrario de *Por la mañana*, al cine más combativo y claro que quería hacer Cine-Mujer. En este caso, el manejo del humor fue la forma de

De izquierda a derecha: Sara Bright, Rita Escobar, Eulalia Carrizosa durante el rodaje de *Carmen Carrascal*, 1982. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.





De izquierda a derecha: Dora Cecilia Ramírez (sentada), Eulalia Carrizosa, Peter Goodhew (detrás de la cámara), Pedro Moreno, Sara Bright durante el rodaje de *A primera vista*, 1979. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.

narrar escogida para acercarse a un tema que de otra manera no habría tenido la aceptación que tuvo. *¿Y su mamá que hace?* es la película de mayor recordación de las de Cine-Mujer.

No tengo claro el momento de la entrada de Fanny Tobón a Cine-Mujer, pero sí sé que con ella llegó el orden administrativo y la formalización de asuntos laborales. Fanny asumió lo que en ese momento llamamos la secretaría ejecutiva. Encontró a un grupo de cinco mujeres creativas, entusiastas, con ideas claras y muchos proyectos: «estas mujeres se quieren mucho y así mismo pelean y discuten». Sin embargo, se sintió a gusto entre ellas y admiró al grupo entero. Recibió su aporte al conocer la mirada diferente que el grupo tenía de las relaciones familiares. En lo administrativo encontró un caos y se dio a la tarea de subsanarlo; en lo humano percibió cierta competitividad entre algunas, asunto que no le preocupó personalmente, porque la creación de proyectos y la dirección de películas no era lo suyo. No obstante, su espíritu de equilibrio hizo que se cohesionara al grupo y que desde el comienzo hiciera las veces de mediadora. Hasta que un buen día en terapia de grupo recibió la siguiente instrucción: «bájate de ahí; ya eres parte de la jaula».

Fanny hizo la producción ejecutiva de *Momentos de domingo*, nuestro siguiente proyecto. Dora y yo escribimos el guion, yo dirigí.

Abordé este proyecto con mucho entusiasmo; mi deseo de dirigir era enorme. La espera para obtener la financiación de Focine para los medimetrajes había sido larga. Los días de rodaje estuvieron llenos de altibajos en nuestras relaciones, la

alegría y el compromiso iban de la mano con las tensiones y las rabias. La confianza, el apoyo y el respaldo que necesité para ocuparme serenamente de las cuestiones creativas no estuvieron siempre ahí. Creo que los ángeles y los demonios que éramos se hicieron presentes como presentes estaban en nuestra cotidianidad. La responsabilidad no puede ni debe caer en una individualidad, sino más bien en la dinámica de varias individualidades de mujeres artistas, fuertes, sensibles y ansiosas por plasmar en nuestros proyectos todo aquello que vibraba debajo de la piel. En *Momentos de domingo*, el interés narrativo recaía en la ambigüedad de las personalidades y en las relaciones entre los personajes. La ambivalencia psicológica y dramática estaba más en mis intereses que la eficacia combativa de *A primera vista* o de *¿Y su mamá qué hace?* Nuestros postulados incluían la diversidad. Finalmente nos fuimos volviendo un colectivo que permitió individualidades.

Cierro con *A primera vista*, que sorprendió por el tempo cotidiano de sus escenas filmadas en blanco y negro. Lo que ocurre durante esas escenas y el tono con el que fueron filmadas convence y agrada; su sencillez y ritmo remiten al buen cine moderno. De otra parte, la ironía al contrastar el mundo publicitario con la vida real permiten al espectador leer claramente lo que las directoras pretendían: evidenciar la falsedad de los estereotipos de la mujer entregados por la publicidad.

Una vez terminado el rodaje de *Momentos de domingo*, me retiré de Cine-Mujer. Necesitaba irme para seguir mi proceso de autoconocimiento, de viaje interior. Quería

Rita Escobar y Kepa Amuchastegui en la filmación de *A primera vista*, 1980.
Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.





un entorno amoroso para crecer; el nuestro se había vuelto hostil. Ese fue mi argumento frente a mis amigas. Era una despedida necesaria. Durante varios años me dediqué de manera exclusiva a la maternidad, la disfruté enormemente, crecí viendo crecer a mis pequeños, modifiqué paradigmas y sigo cosechando sus frutos. Regresé al mundo del cine, dirigí un par de miniseries para la televisión y dirigí en 1995 *El alma del maíz*,¹¹ un largometraje sobre una mujer chichera del siglo XVIII que se levanta contra la prohibición de la batición de la chicha en Guateque, pequeño pueblo del altiplano cundiboyacense. En este largometraje, fascinada con la fuerza del personaje protagónico, mi reto consistió en llevar a cabo una puesta en escena y una dirección de actores muy autoral de acuerdo con mi necesidad de expresarme artísticamente.

11 El guion de *El alma del maíz* fue escrito por Humberto Dorado, guionista, actor y dramaturgo reconocido en el mundo del cine, el teatro y la televisión.

▲ Patricia Bonilla en *Momentos de domingo*, 1985. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.

Detrás de cámaras del rodaje de *Momentos de domingo*, 1985. Cortometraje, 24 min. Dirigido por Patricia Restrepo. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.





La mirada de Miriam, 1986. Mediometrage, 25 min., 16 mm. Dirigido por Clara María Riascos.
Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta,
Universidad Nacional de Colombia.

Detrás de cámaras del rodaje de *La mirada de Miriam*, 1986. Mediometrage, 25 min., 16 mm. Dirigido por Clara María Riascos. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.



Después de mi retiro de Cine-Mujer, Clara Riascos inició su proyecto de *La mirada de Miriam*. Desde lo formal, la película eligió la utilización del argumental y del documental, y consiguió una amalgama narrativa interesante. La vi mucho tiempo después. Recibió varios premios. Hoy remito a las lectoras y lectores a los artículos referidos en la primera nota al pie que hablan de ella.¹²

Cine-Mujer siguió su periplo muchos años más, tal vez otros cinco. Un cambio de rumbo y otra manera de hacer las cosas aparecieron en su norte. En la bibliografía citada se da cuenta de los procesos en los años sucesivos, de modo que ya no es a mí a quien corresponde seguir este hilo de los acontecimientos, pues he querido que este texto brotara desde el conocimiento, la complicidad y la vivencia personales.

Diosas alquímicas y diosas vulnerables¹³

Como diosas alquímicas fuimos a los dos encuentros feministas que tuvieron lugar por esos años. Fueron el primer y segundo Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe.

De ellos dejamos dos videos documentales: *Llegaron las feministas*, sobre el primer encuentro realizado en julio de 1981 en Bogotá, y *En qué estamos*, sobre el segundo encuentro, esta vez en Lima, en julio de 1983. En esos videos dejamos constancia del

12 En la bibliografía citada hay bastante información y análisis sobre la película, sobre la realizadora y sobre todo lo referente al Cine-Mujer.

13 Jean Shinoda Bolen en su libro *Las diosas de cada mujer* (2015) establece tres tipos de diosas: las vírgenes, las vulnerables y las alquímicas. Me apoyo en este concepto para hacer una metáfora de nuestras personalidades.

cambio histórico de paradigmas. Fueron días de confrontación de opiniones, de retos, de tensiones. De revisión de ideas y conceptos que queríamos dejar atrás. Basta ver las imágenes de esos videos para saber que las mujeres éramos la alegría y el júbilo; empoderadas y felices, discutíamos y rumbeábamos. Nuestra presencia era alquímica.

Además de los proyectos visibles, ocupamos nuestro tiempo en reuniones eternas o noches largas, soñando, planeando y escribiendo otros proyectos que quedaron entre cajones y deseos frustrados. Allí están tres guiones de largometraje y varios de cortometraje. Todas tuvimos interés en relatos de ficción, todas habríamos querido dirigir largometrajes argumentales, pero la época no respondió a esos anhelos.

También fuimos diosas vulnerables. Así como luchamos por cambios externos, también existían los internos. Vivimos procesos de autoconciencia y autoconocimiento, y de ellos hablábamos tanto como de nuestros guiones y películas. El reconocimiento de las



propias vulnerabilidades nos hacía fuertes, la sinceridad nos liberaba. Una de nosotras no dudaba en confesar:

Durante mi infancia, la relación con mi madre fue difícil; me faltaba fuerza, necesitaba creer más en mí, necesitaba también más formación. El trabajo con las mujeres me ayudó mucho, me dio seguridad, allí hablábamos de nosotras mismas, se reflexionaba sobre vivencias, experiencias, duelos. Mi tartamudez fue cediendo porque nadie me juzgaba, había espacio para mí. El feminismo nos hablaba, nos decía lo que queríamos oír y decir.

Otra de nosotras habló de su miedo a ir al centro de la ciudad; para ella eso era lejísimos, desconocido y peligroso. Requería de compañía para coger el bus o el taxi, eso sí, con la condición de acompañarla cada vez menos. «Yo la espero en la esquina», le decían.

Alguna otra sabía de su dificultad con la comunicación, de su tendencia a la soledad y del reto que significó trabajar en grupo. Los espacios en grupo fueron su aprendizaje, pues venía de la soledad. Por eso encontrar el feminismo fue definitivo en su vida y aprendió a sentirse cómoda y tranquila en esos espacios.

Yo llegué a Bogotá, al feminismo y a Cine-Mujer cargando con dos pérdidas afectivas descomunales para mí: el fallecimiento temprano de mi padre y el suicidio de Andrés. El descubrimiento de mujeres militantes, estructuradas, seguras y con discursos elaborados me perturbaba. Nunca quise formar parte de ninguna militancia. Me descubrí como un ser marginal y silencioso que solo podía caminar hacia donde sus entrañas la dirigían. Me envolvía la inseguridad, y tal vez lo que quería era hablar de mi dolor por esas pérdidas a través de ese gran amor: el cine.

Debo decir que Cine-Mujer nos dejó un sentimiento de apoyo mutuo, una grata sensación de pertenencia y de libertad, de poder ser nosotras mismas al momento de crear y de compartir, aunque las exigencias para lograrlo fueran altas, aunque tuviéramos que levantar la voz para imponernos. Los roces y las peleas fueron parte de lo mismo, fueron nuestra forma de nombrar lo importante, lo definitivo. Y hacen parte de la vida. Otro tanto ocurrió con nuestro paso por el movimiento feminista de esos años. La facilidad de encontrarnos con otras mujeres pensando en lo mismo, reconociéndonos en las mismas preguntas, en anhelos semejantes y hasta en los mismos conflictos, se constituyeron en riqueza que concretó nuestros potentes anhelos.

Muy distinta —tal vez más pobre, más seca— habría sido nuestra experiencia de vida sin esos fascinantes momentos colectivos.

▲ Detrás de cámaras del rodaje de *La mirada de Miriam*, 1986. Mediometrage, 25 min., 16 mm. Dirigido por Clara María Riascos. Foto: Cortesía del Fondo de documentación Mujer y Género Ofelia Uribe de Acosta, Universidad Nacional de Colombia.

Referencias

- AAVV. 2000. *Historia de la cultura en el Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Ediciones Proartes.
- Arboleda Ríos, Paola y Diana Patricia Osorio. 2003. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Engels, F. (1884) 2013. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galindo, Y. 2011. *Cine club de Cali 1971–1979*. Tesis de licenciatura en Historia, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.
- _____. 2016. «Entrevista a Ramiro Arbeláez», en: *Historia y Espacio*, [S.l.], v. 12, n. 46.
- Goldman, I. S. 2017. *Latin American Women's Alternative Film and Video: The case of Cine-Mujer*. London & New York: Tauris & Co.
- Shinoda Bolen, J. 2015. *Las diosas de cada mujer*. Barcelona: Kairós.
- Suárez, J. 2009. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, Programa Editorial.
- Suaza, M. C. 2008. *Soñé que soñaba: Una crónica del movimiento feminista en Colombia desde 1975 a 1982*. Bogotá: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Colombia (AECID), Bogotá.
- Vídeo. 1981. *Llegaron las feministas*. Primer Encuentro Latinoamericano y del Caribe, Bogotá. Disponible en YouTube bajo el nombre «Llegaron las feministas».

dossier

PAISAJE EN INTERIORES

Karen Lamassonne

Para Mono, sangre de mi sangre

Janette no tenía horario. Podía levantarse cuando se le antojaba abrir el ojo. Vivía sola porque quería. Pero siempre estaba acompañada, pues era joven, independiente y atrevida. La vida era una sola sonrisa.

Vivía en su pequeña casita cerca al cerro de la ciudad de Bogotá donde se oían los rumores del barrio, un colegio de niños, un taller de metal y a doña Inés al lado, que pegaba cada grito para llamarle la atención a su hijita. La delicia. Un largo corredor abierto a la intemperie la separaba de la calle y su nido.

Tenía un patio que era su refugio del mundo donde hacía todo lo que le diera la gana. A menudo se desnudaba para tomar el sol canicular o para fumarse todos los tintos posibles. Y, claro, todo lo hacía mientras registraba su propia actividad. No quería olvidar el momento de placer infinito que le causaba su lugar en el mundo. Su patio lo llenó de plantas que crecían con libertad total, en donde rondaba su gato, Chiquito, el blanco y negro. Nunca vivió en su vida un momento con más emociones encontradas que los vividos en su casita.

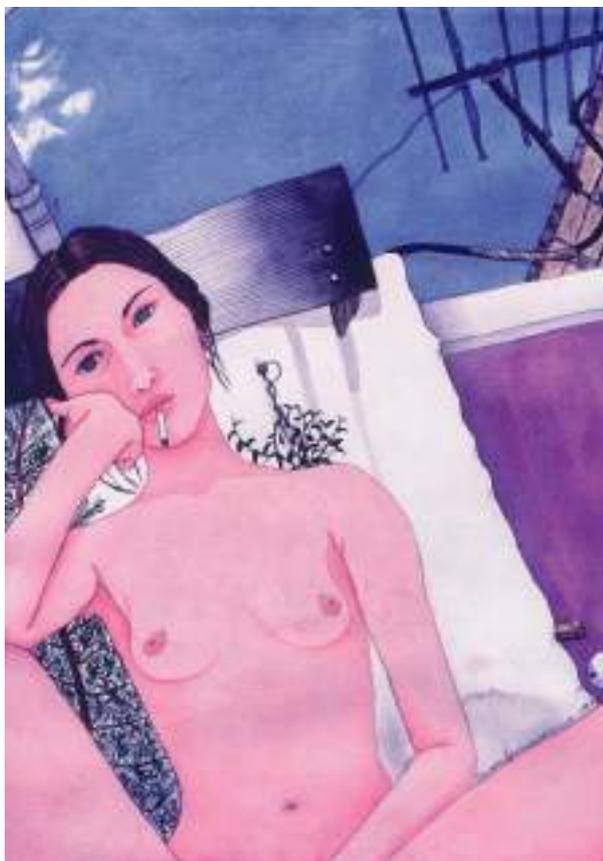
Janette se dibujaba con el deseo de contarse.

Visitaba a diario al señor Rojas, el viejo dueño de la tienda, más abajo, en la misma cuadra. El coqueteo era mutuo. Nunca lo vio sin su ruana bien puesta, como un viejo pastor, una leyenda echada en la silla detrás

de la vitrina. Alguna vez ella vio que le tocó pararse ayudándose con un bastón para servir el masato. No se le había ocurrido que necesitara un bastón, ni se lo imaginó fuera de la silla.

El señor Rojas se tomaba sus aguardienticos por la mañana y quedaba todo coloradito, simpático, a veces convidándola. Janette le tenía cariño al viejo, le compraba Pielroja sin filtro, mogollas y Pony Malta. Nunca tenía Marlboro. De vez en cuando, el queso Paipa le picaba el ojo desde la vitrina y le tocaba llevar un pedazo, envuelto en papel.

Esta tienda le traía siempre tiernos recuerdos de su infancia en el trópico. Con toda la iconografía popular y católica que se le había grabado en la memoria, al lado de los miedos y vivencias con sus hermanos, la tierra húmeda y arrecha, esa naturaleza violenta y de belleza infinita con todos sus olores dulces y amargos. La sabana con su pasto kikuyo, donde se le hundió a uno el pie, como caminando sobre una esponja, un ácido de infancia, el olor al fogón y el ferrocarril. Cementos Samper y las gelatinas, la finca en tierra caliente, más el olor al fogón y los huevos recién puestos todavía con pluma. Todo era familiar, aunque ya grande se sentía en una máquina del tiempo, pero como testigo, con cierta distancia, cierta timidez, a la defensiva. Y el cuerpo quedaba extasiado dentro del espacio que tejía su imaginación.



Karen Lamassonne, Autorretrato, 1977. Acuarela sobre papel, 56 x 76 cm.

Janette había conocido otro mundo en donde también se había formado. Lejos del trópico, un sitio frío, con nieve y rubios. Y una forma de vivir sin ruana, pero con monjas. En un inicio vivió un poco triste en esta nueva realidad, tal vez por niña y extranjera le era más difícil entender este cambio. Hasta el día en que ya tuvo razón de pensar.

Las Nueva York y San Francisco de los años sesenta marcaron su adolescencia sin piedad y quedó armada pa'largo. Las prácticas del amor libre y «No a la guerra», junto con la liberación femenina, conformaron el coctel preciso para poder sobrevivir a Colombia, el paraíso de las drogas y el más allá.

Su promiscuidad e independencia le aseguraban constantemente que había tomado el camino correcto. Janette terminó siendo gringa, aunque no del todo. Al regresar a Bogotá, insistió en seguir desarrollando su

vena artística, dibujando, pintando... Y, poco a poco, la vida se le vino encima. Pa'lante, compañera.

Llega un poco desubicada. Pero los amigos de familia y *with a little help from my friends*, le ayudan a aterrizar de una manera más amable. Los cerros la acompañan todos los días en su acoplamiento. Su intensa curiosidad por la vida y las circunstancias cósmicas la llevan a un viaje de cinco meses a dedo hasta la tierra de los gauchos, en donde cada día tenía su motivo de festejo: el estar viva. La felicidad existía con cada reacción que Janette tenía de mujer liberada entre semejante mar de machismo y política. Era 1973 y los mochileros andaban por doquier. Afortunadamente ella lograba reírse de cada contradicción en el diario vivir. Y su gringuez se fue diluyendo en cada país, pues ella era una concha abierta, esponja húmeda en el continente en llamas, como una imagen revisitada de El Bosco, en donde se le salió el indio: un inca con

Karen Lamassonne, *Hamaca roja*, 1976. Acuarela sobre papel, 56 x 76 cm.



ERRATA# 17 | DOSSIER

guantes de oro bajo la luna llena en Puma Punku, donde se le reveló la ciudad de cristal en la puerta del sol de Tiahuanaco. Se punkió con el cactus San Pedro. Fue como si la hubieran zambullido en una alberca helada de la que salió, eso sí, bien templada. *Welcome to the Breakfast Show...* Y encuentra ese patio para irse de la casa materna. Su primer hogar dulce hogar. El Jardín de las Delicias en pasta.

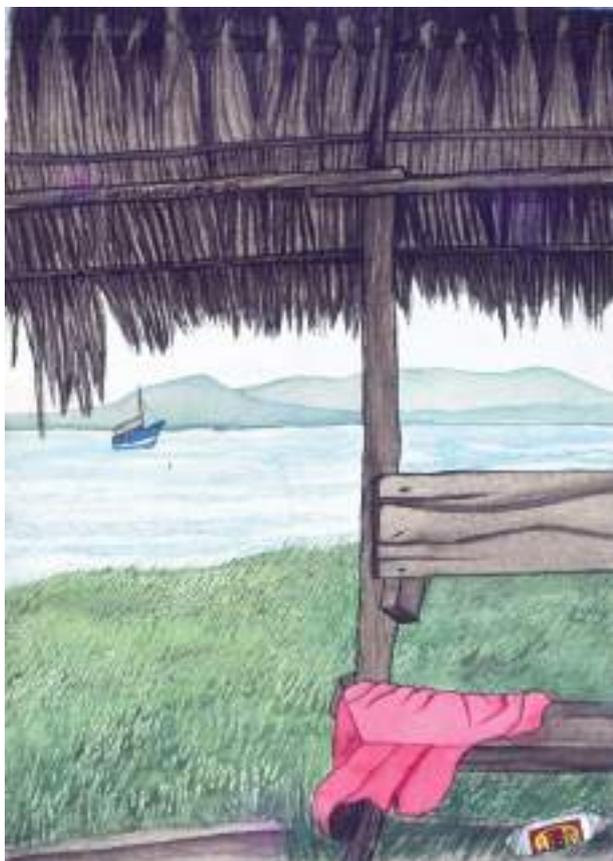
Su casita era refugio para más de uno. Ahí se reunían a alimentar el deseo de inventarse con cada forma de expresión, sin recetas ni horarios.

Fue encontrando su gente, la que la apoyaba y le ayudó con su trabajo. Exponiendo poco a poco en diversos lugares fue creando su persona. Una viajera a rienda suelta recobrando el paisaje interno que recordaba. El trópico excitado escapaba a través de su mano con el lápiz que dibujaba.

Candelaria, su abuela, decía que andaba más que una mala noticia.

Siempre llegaba como extranjera a cada lugar. Pero cada vez se fue sintiendo más de ahí. Después de un tiempo, se dio cuenta de que ya no importaba... ella siempre iba a sentirse diferente. Porque lo era. Janette no temía exponerse. Pero sí había uno que otro que se incomodaba con sus sorpresas. Ella simplemente andaba a sus anchas, defendiendo una timidez desbordada que ella misma se obligaba a sacarse. Pura vida.

La Guajira, El Darién, Arauca, El Opón. Algunos lugares explorados por esta gitana. Le encantaba viajar. En cada lugar encontraba sin buscar. Llegando sin andar, un día la invitaron al puerto de Barrancabermeja, a las ferias de ganado. Terminó bailando en una caseta, rodeada de hombres todos con sus tragos,



Karen Lamassomé, *Recuerdo costeño*, 1976. Acuarela sobre papel, 38 x 56 cm.

compartiendo el mismo vaivén de confusión y sudor. Janette, la única mujer, a todo volumen. Sobrevivir, sobrevivir, sobrevivir. No olvida el puerto de Turbo donde pasó una noche esperando un jeep que la arrimara a Montería, noche de fétidos olores, alumbraba ella como una luna... para luego llegar a su amada Cartagena.

Las situaciones con cierta atmósfera amenazante terminaban por revelar la soledad infinita ante la vida y la muerte. Se entregaba a gozarlas plenamente, logrando darle el grado de vulnerabilidad para alimentar su vena artística ya convertida en timidez desafiante. ¡Ajá! ¡Y tú qué!

Trataba siempre de registrar momentos dentro de sus viajes, y eso lo justificaba todo. A veces se lo proponía de antemano. La llenaban y le daban a su vida cada vez más impulso para seguir al próximo

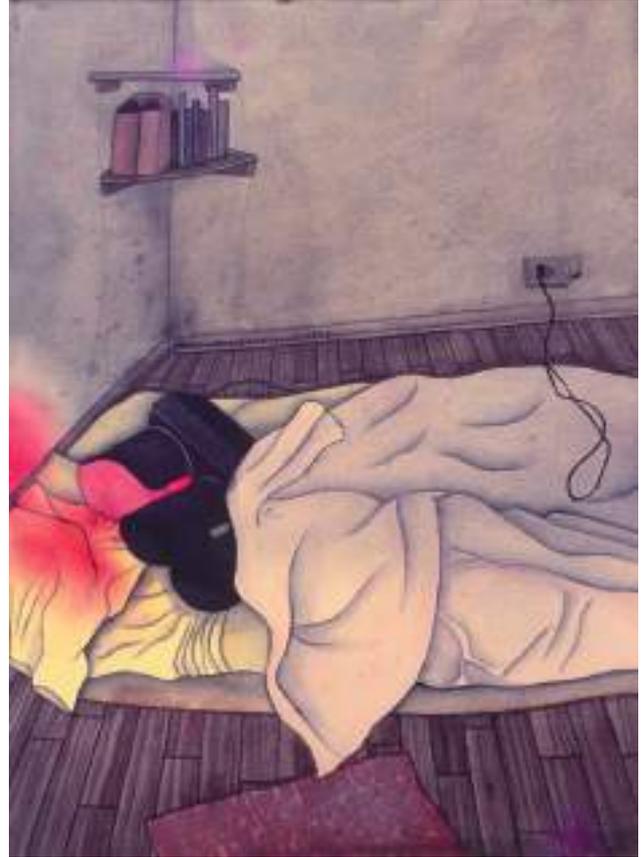
tema o episodio. Eso sí, siempre terminaba regresando a Bogotá...

Por lo general, tenía resultados favorables. Poder mostrar estas experiencias a través de sus pinturas. Aunque no siempre era lo que las señoras querían colgar en sus paredes. Había galeristas que se interesaban por mostrar sus acuarelas con esos cuerpos fragmentados y algunos le sugerían pintar bodegones. Mijita, ¿por qué pinta esas imágenes? Hágame un paisaje, ¿sí?

Ay, hermanita. ¡En las que se mete! Ella misma no se explicaba la razón detrás del hecho. Pero no quería censurarse a sí misma y tenía razón. No se podía imaginar lo contrario.

Llevó su pincel a la cama, al baño, en donde estuviera, con las ganas y el afán necesario para dibujar. No

Karen Lamassonne, *Al rojo vivo*, 1977. Acuarela sobre papel, 56 x 76 cm.



tenía cámara fotográfica y por eso debe ser que le dio por ahí. A veces a media caña o en sano juicio. Vivía del rebusque pero primordialmente de su pintura. Sus trabajos llamaban la atención porque hay mucho arrechó en el mundo y ella no se quedaba atrás.

Tenía sus romances sin querer compromisos, pues le gustaba practicar el amor libre desde niña. ¿Buscaba a alguien en cada hombre? Quién sabe, no creo. Cada amor era como un lienzo sobre el cual necesitaba dejar su marca. Buen pulso tenía, sobre todo a mano alzada.

Ella no se medía, no se obligaba a nada pero tampoco se privaba de lo que tenía enfrente. No pensaba en reproducirse sino cuando le dio por las artes gráficas. Las bienales y los salones se le atravesaban y se sometía a jurados. Navegaba por el mundo de los galeristas y curadores, esos seres interesados y

desinteresados en todo. Juegos de poder y no poder. Y los poderes la trataron bien. Tal vez la veían como la extraña persona que no cabía en ningún cajón, la que no podían ignorar.

¿Cómo le parece?

Pues ella sí quería ser parte de algo, de un lugar, o que la vieran por lo que era. Y siempre contaba con unos pocos buenos amigos.

Esos amigos eran su alegría y siempre tenía a alguien al lado para amar y sentirse mujer. Eso sí, no siempre amaneció con un hombre al lado en su cama...

Su imaginación la llevaba a dimensiones desconocidas y celebrar cada instante era su brújula. Decía: «Uno no es dueño de nada, ni del cuerpo que lo transporta. Pero uno logra quererse a pesar de todo».



Karen Lamassonne, *Cebollas*, 1977. Acuarela sobre papel, 9 x 9 cm.

Le gustaba la noche porque ahí sí podía ella hacer su propio ruido. Se encerraba a dibujarse cuando llegaba después de una noche de parranda, acostándose antes de que amaneciera para no ver el azul reproche. Y en medio de todo este vivir y compartir consiguió su cámara fotográfica. Esta le abrió otras puertas y amistades.

Como irse del altiplano cundiboyacense pa'l Valle cinematográfico. A *El Séptimo Cielo* fue a dar una y otra vez para bailar salsa con un utilero, con quien hizo varios comerciales de piscinas. La película le cambiaba con cada locación, y los personajes se le fueron intercambiando. Parece que se le corrió del todo de producción en producción. Realmente eso es algo que no se puede calcular. *That's showbiz*.

Creo que la vi en una película porno alemana alguna vez. Me parece que fue una que filmaron en Valledupar

con travestis y osos perezosos en cantidades. Ella cantaba tangos y tocaba el acordeón, pero en alemán. Esa película se perdió. Y Janette no sé dónde andará.

La última vez que la vieron andaba dizque trepada en un camión de cebollas.

TRANS

Liliana Vélez Jaramillo

Al cumplir ochos años, mis papás me regalaron un perro de color gris, con pelo corto, ojos turquesa, orejas anchas y largas, se llamaba Teo.

Siempre fue muy tierno conmigo, nos adoramos todos los días de su vida: me despertaba con él, desayunaba con él, me bañaba con él, me acompañaba al colegio y, como él no podía entrar, me esperaba en la puerta. Al salir, le daba el almuerzo que le había guardado, lo menos feo de lo que nos servían, torta de pan, torta de carne, torta de zanahoria, torta de atún con alcázaras, torta de arroz con espinaca, torta de lentejas con arracacha y papa. Obviamente nunca le di la torta de chorizo con huevo duro gris, ni mucho menos la torta de mortadela, arroz y queso *cheddar* en grumos... Nunca entendí por qué todo lo tenían que hacer en torta, pero así era.

Él se comía lo que fuera rápidamente, corría a la quebrada, tomaba un poco de agua y nos íbamos juntos para la casa. Siempre me sentí más como él que como los demás compañeros. Nos queríamos y nos entendíamos mejor. El último día de colegio, a mis dieciocho años, Teo me acompañó, y cuando salí con su torta de almuerzo, estaba acostadito a la entrada. Cuando lo toqué para despertarlo, no respondió, me di cuenta de que estaba muerto.

Ese mismo día, destrozada por dentro y muerta del desaliento, empecé a hacer averiguaciones para salir de mi pueblo y hasta del país. Sentía una tristeza infinita, pero además de eso mucha fuerza y certeza de lo que quería hacer. En esa época estaba de moda la música «*trans*». A mí me encantaba. La oía todo el tiempo en la casa porque teníamos un vecino calavera desde chiquito, que se la pasaba disfrazado bailando mientras oía esa música a todo volumen. En el barrio decían que tenía el demonio adentro, pero a Teo y a mí nos caía bien. Recuerdo que una vez me ayudó a pedir una bolsa de leche en la tienda porque había mucha gente y nadie, además de él, me veía u oía mi voz. Desde ese día supe con certeza que nos caíamos bien y cada vez que nos encontrábamos en la calle —no muy a menudo porque ninguno de los dos salía mucho—, nos medio saludábamos con una sonrisa o levantando y moviendo un poquito la mano.

Antes de que bajara el sol pasé a su casa, no por la puerta principal sino por el patio de atrás que estaba comunicado con el de mi casa. Tanto su cuarto como el mío tenían la ventana sobre el patio trasero y compartíamos la vista al árbol de limón. Su cuarto tenía un ventanal más grande que el mío que daba al árbol y a unas maticas medio muertas que se ponían verdes solo cuando llovía. Al pasar me di cuenta de que



en su lado tenían todos los limones colgando y varios ya espichados y pichos regados en el piso. Teo y yo, en cambio, apenas veíamos uno listo lo cogíamos y lo hacíamos limonada o lo usábamos para lavarnos el pelo. Oír música del vecino, hacer limonada y bañarnos eran nuestros planes predilectos después de volver del colegio. Cuando pasé donde el vecino, esa tarde después de la muerte de Teo, fui a preguntarle en qué país había un festival de música «*trans*». Él sin extrañeza sacó unos cuadernos con dibujos y apuntes y me mostró unas fotocopias en blanco y negro de fotos de un festival en Berlín, me explicó que los puntos de la imagen eran personas... Se veía como un hormiguero. El festival se llamaba Love Parade. Entonces saqué mis ahorros de las ventas de chicles y galletas que hacía en el colegio, hice las vueltas y me fui.

Llegué un mes antes del festival a un hostel para estudiantes, mientras conseguía algo más fijo. Ahí me recomendaron una página de internet con anuncios

clasificados; había secciones dedicadas a vivienda, servicios, trabajos, actividades y un portal para jóvenes por el cual decidí buscar un cuarto en un apartamento que fuera barato y para compartir. Al llenar el formulario dije de qué parte del mundo venía, que hablaba inglés y español y que mis intereses eran que al compañero de la casa le gustaran el «*trans*» y los perros, pero no había un espacio para ser explícito al respecto, entonces en la casilla donde preguntaban los requerimientos, puse las palabras: trans, aire, luz y perros. Rápidamente me escribieron un párrafo corto con la dirección y unas fotos de un apartamento largo y angosto, una de las fotos mostraba una ventana con un árbol. Tenía buena pinta y me llevé mis cosas por si acaso.

Cuando llegué al barrio había mucha basura, restaurantes chinos en las esquinas y ratas en las calles. Después de dar varias vueltas encontré la dirección, timbré y oí que alguien bajó la escalera pero nunca abrió la puerta. Entonces volví a timbrar. Podía oír una respiración

agitada que venía de adentro, pero no me abrían, entonces toqué con la mano y salió una voz. «¿Trina?». Y yo: «¡Sí, sí esa soy yo!».

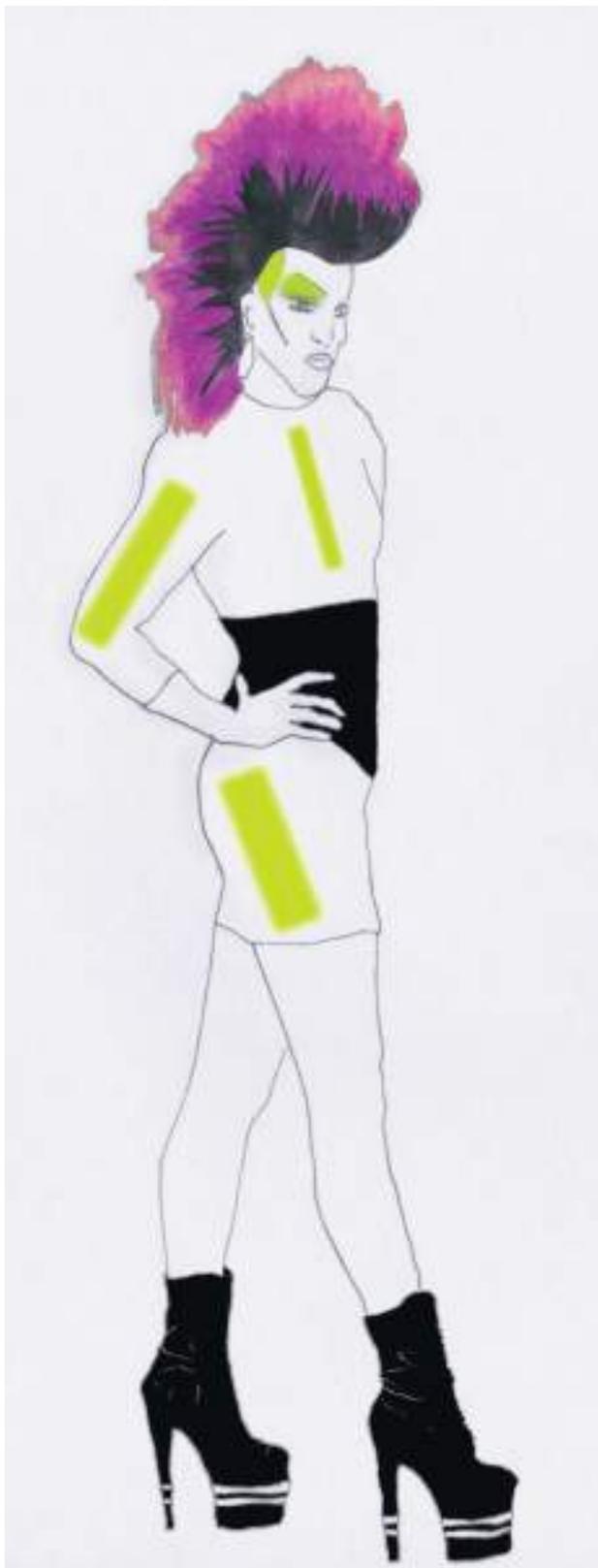
Cuando abrió la puerta no me vio, ya iba a volver a cerrar. Me tocó poner las manos de tranca, entonces miró para abajo y por fin me vio (como soy enana no podía verme por el ojo de la puerta). Desde el primer momento fue queridísima conmigo. Era una pelada morena, grande, el capul le rozaba las pestañas, una mujer fuerte y femenina llamada Betty. Cuando le dije que me quedaba de una vez a vivir con ella se sorprendió y me ofreció una torta de garbanzos con arroz que había hecho de almuerzo. Almorzamos y hablamos de su llegada a Berlín, de Teo, de cómo había sido crecer en un país latino siendo enana y mujer, y entonces ella me preguntó: «¿Y trans?». Ahí me di cuenta de mi error: ¡había escrito trans sin pensar en transexual sino en la música *trance*! Me reí y le conté mi error,

entonces me dijo con desazón: «¡Ah, ¿entonces eres hetero?». «Hmmm no, no soy nada», le respondí. Así que exhaló con un poco más de cariño.

Me di un baño y dejé el morral en el espacio de mi cuarto, que, a propósito, no era un cuarto sino un corredor con futón, ventana y cortina. Me recosté media hora y cuando abrí el ojo fui a la tienda de la esquina a comprar una manzana, un jugo de tomate, una cuchilla de afeitar y unas medias veladas.

Al volver, Betty se estaba arreglando, con música *rock* a todo volumen, parecía otra persona, trabajaba de bailarina gogó en un bar nocturno. Me dijo que si quería podía acompañarla esa noche. Yo no tenía idea de qué era un espectáculo gogó, entonces me arreglé. Las medias veladas que había conseguido eran negras con huecos, muy diferentes a las que siempre usé. Hacía calor, así que me puse mi pantaloneta de





terciopelo rojo, mi blusa de tiras negra y una malla negra en la cabeza para que no se me notara el pelo sucio. Salimos. Ella iba con una peluca parada hacia el lado, el capul se asomaba firme y abundante, la punta del pelo fucsia y el resto negro, tenía tres candongas grandes en una oreja y en la otra, una más grande que las del otro lado. Llevaba un vestido enterizo de terciopelo negro, estampado con verde fluorescente, y estaba montada en unos tacones de veinte centímetros. Medía más de dos metros, mientras yo, con los cinco centímetros de tacón no medía ni un metro. En el poco rato que compartimos me sentí muy cómoda con Betty, era una mujer extrovertida, amable y chistosa. En la caminata, sin yo darme cuenta, me levantó de la cintura un par de veces para pasar una calle y apurar el paso. Me hizo cosquillas, nos reímos todo el camino hasta la discoteca.

Nunca había visto algo así. Había mucha gente disfrazada, algunos llevaban disfraces parecidos a los que usaba mi vecino trancero en Colombia. Al llegar hubo una avalancha de personas que abrazaron a Betty, quien rápida y generosamente me presentó. Ella entró corriendo, yo me quedé hablando con un pelado o una pelada, no entendía bien qué era, pero se llamaba Glenn y estaba un tanto pasada de kilos. Tenía una bandana roja, sombras en los ojos de escarcha amarilla y verde, camisa de cuello con manga corta, collares largos que le moldeaban la panza resaltándola, pantalones azul claro y unas botas amarillas, desamarradas, como de constructor.

Entramos al ambiente de la música, la gente bailaba como loca, todo el mundo era más grande de lo que siempre había percibido. Me morí del calor dentro de tantas rodillas frenéticas, sudé y sudé. Realmente nunca vi a Betty en acción, y eso que traté de buscar el espectáculo, pero nunca lo encontré. Tuve un *flashback*, recordé con terror mi pueblo, vi a su gente amargada viviendo del chisme, la censura, el castigo y la queja, sentí pesar por mis seres queridos, pero supe que nunca volvería. Me quité la blusa y quedé en brasier. Sentí timidez, pero sabía que nadie me conocía. Cuando sentía que alguien me estaba mirando,



simplemente cerraba los ojos y bailaba. Todos estábamos muy felices. La música nos movía como si fuéramos personajes de un videojuego. Nunca había bailado así, más que frente a Teo y al espejo. En varias ocasiones me montaron a la barra para que bailara ahí.

Entrada la noche se me acercó una persona. Sus manos tocaron mis mejillas y después cubrieron mis ojos, sus labios rozaron mi oreja. Me pasó corriente de la cabeza a los pies y mis pezones y poros se erizaron. Por segunda vez en mi vida me sentí sexual. La primera fue la vez me que arrechó la trompa de Teo clavada dentro de mis nalgas, oliendo mi regla. Estando con la oreja toda chupada, no supe qué hacer, pero sentí que me derretía, caí de rodillas y puse las manos en el suelo y, como si fuera una perra, le lamí la mano y después sus muslos hasta llegar a la humedad. Con mi nariz metida entre sus piernas sentía cómo me consentía la cabeza y el cuello. De repente sentí un pellizco grande en el cuello que me hizo poner de pie, mire para arriba

y era Glenn. Me puso un collar de cuero y me hizo poner en cuatro nuevamente. Trató de penetrarme con lo que después vi que era una cola de perro de silicona, pero yo tenía toda la ropa puesta, así que no me entraba. Se arrodilló y con fuerza rasgó mi pantaloneta. Empecé a sentirme incómoda. Ella metió su mano y también le abrió un hueco más grande a las medias y corrió los calzones para un lado, chupó la cola de silicona y me la metió. Era molesto y duro, sentí un ardor insoportable, cerré los ojos, puse la cabeza en el piso y pensé en Teo. La confusión era enorme, se me escurrieron las lágrimas. Después de un rato de no entender, sentí que poco a poco Glenn me lamía y delicadamente me volvía a meter la cola, moviéndola suavemente de un lado para el otro. Entonces, finalmente, volví a sentir placer.

NEFANDA

Lenguaje invertido, descifrando lo innominable

Andrea Barragán

Este texto parte de la intencionalidad de analizar el nombramiento y la categorización de las subjetividades no heterosexuales a la luz de la estrategia discursiva de la «ideología de género» que los sectores de la política conservadora y religiosa han proferido para contraatacar los derechos de las mujeres y las personas LGBTI en Colombia. Para hacerlo, expondré algunos de los trabajos en los que he realizado un análisis de discurso en productos culturales que hablan de género como método para desafiar, criticar o subvertir la heteronorma.

Empezando a desmenuzar lo que sería la «ideología de género» como estrategia discursiva, me parece importante señalar que esta ha sido desarrollada por medio de una táctica desde la cual se nos regula continuamente a las subjetividades no heterosexuales —la dinámica del silencio—, la cual, a través de la no manifestación o el abandono del lenguaje como habla, notifica una regulación sobre el sujeto que busca interpelar, o más precisamente, avergonzar. Un ejemplo de ello es bajar la mirada o evitar palabras para reconocer a la persona no heterosexual. Verbigracia cuando se deslegitima una relación lésbica al nombrar a su pareja como «amiga».

Con la «ideología de género» pasa exactamente lo mismo. Se presenta como un término ambiguo, que no parece decir nada, pero es la expresión políticamente

correcta para no decir *las maricas*, y, así, no exponer la homofobia que conlleva su utilización. Los que la emplean hacen parte del dogmatismo religioso de activistas, políticos, intelectuales y pastores, que aseguran que no están en contra de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, ni se reconocen como homofóbicos, pero que, a su vez, expresan que los estudios de género y feministas son una teoría al servicio de una ideología, pues atentan contra el orden «natural» creado por Dios, poniendo en peligro la familia nuclear, por lo que resulta imposible aceptar el género como una categoría cultural de ordenamiento social (Viveros 2016).

Ante todo, la «ideología de género» es un ataque, que, tal vez, lo único bueno que ha traído es que puso en la esfera pública la discusión sobre qué es el género, un debate que se ha llevado principalmente en los ámbitos académicos. De hecho, cuando empecé a trabajar estos temas, a la hora de socializar mis ideas, me era difícil explicar cómo el género era una construcción cultural. Al menos, ahora que se ha popularizado el tema, la gente sabe que hay diferentes posturas.

Asimismo, dentro de la postura culturalista pude reconocer mi lugar de enunciación como mujer, lesbiana, blanca mestiza, clase media en el contexto colombiano, para así entender cómo estas coordenadas me situaban socialmente en los márgenes culturales. Estas

Femme Fatality, 2014. Videoarte, 3 min 26 s.
Foto: Cortesía de la artista.



eran las tensiones ideológicas necesarias para darme cuenta de por qué mi identidad siempre había estado en pugna con el deber ser de la feminidad, pues no era yo quien había nacido sin el instinto femenino, sino que ser mujer en un mundo machista, significado desde lo masculino, reduce las posibilidades de lo que puede ser una mujer.

Femme Fatality

¿Qué es una mujer domesticada? Una hembra de la especie. [...] Una mujer es una mujer. Solo se convierte en doméstica, esposa, mercancía, conejito de Playboy, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones. Fuera de esas relaciones no es la ayudante del hombre igual que el oro en sí no es dinero. ¿Cuáles son, entonces, esas relaciones en las que una hembra de la especie se convierte en una mujer oprimida? (Rubin 1986)

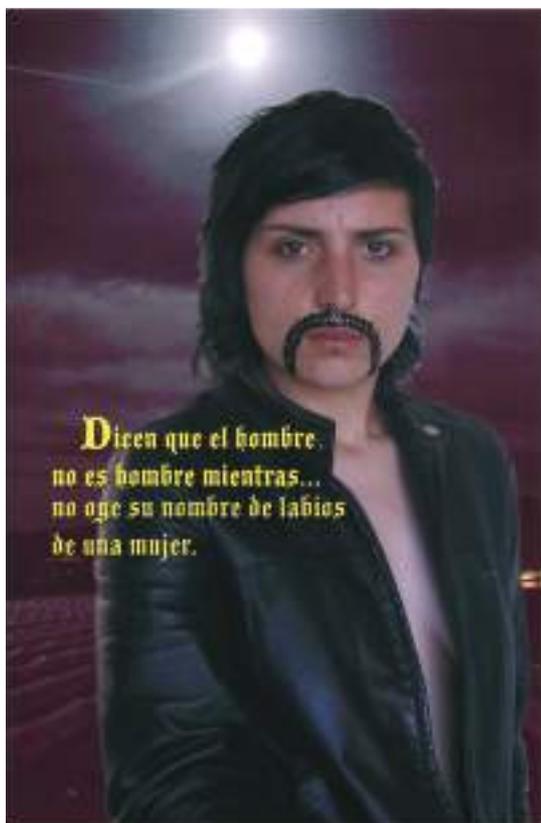
Femme Fatality es un video-ensayo en el que analizo la representación de lo femenino en la publicidad y otros productos visuales, que, por medio de su saturación, pretenden develar las ideologías que sostienen

culturalmente la feminidad. Mujer = naturaleza = delicada = emocional = femenina = objeto de deseo masculino = heterosexual = maternidad obligatoria = trabajo del hogar no remunerado = mujer abnegada = mujer \neq hombre. Una secuencia de significados, que, en su contraposición, hablan de todo menos de condiciones biológicas que determinen cuál puede ser el papel de las mujeres en esta cultura. Nada hay en mi cuerpo, por tener vagina, que justifique que mi lugar en este mundo es ser reina del hogar. Por el contrario, hace referencia a unas relaciones de poder naturalizadas a través de la diferenciación sexual de los cuerpos por su biología.

De esta manera, aceptar los presupuestos de la «ideología de género» no solo sería defender la heterosexualidad como orden «natural» de la especie humana, sino que implicaría también aceptar el ordenamiento social por género, que impone una división jerárquica entre hombres y mujeres.

Serguei Ltda.

Mi lugar de enunciación como *sujeto mujer* está atravesado por el sistema sexo/género/deseo,



Serguei Ltda., 2008. Calendarios. Foto: Cortesía de la artista.

entendido como el ser asignada mujer a la hora de nacer, la imposición de lo femenino como significante cultural y la inscripción dentro de la heterosexualidad como norma que reproduce este sistema. Reconozco el sistema sexo/género/deseo como «la regulación de género», desde la cual comienzo un proceso reflexivo que se materializará en diferentes momentos de mi trayectoria artística con el objetivo de responder a cuestionamientos personales y políticos que me han motivado a encontrar las estrategias para subvertirlo, excederlo, dinamitarlo y criticarlo. Aunque reconozco que en esta sociedad generizada no hay forma de flanquear sus barreras totalmente, sí es posible plantear algunas microfugas, o insumisiones, que nos posibilitan a nosotrxs, lxs disidentes del género, tener una vida vivible.

Pensando en las formas de resistencia a este sistema clasificatorio le di carácter a mi personaje *Serguei Ltda.*, una figuración producto del bricolaje

simbólico que, a través de la saturación del género, desmarca sus límites de identificación. Una mezcla entre lo femenino y lo masculino que excede estas convenciones, exponiendo sus signos de forma crítica y que usa el travestismo no solo para cruzar de un género a otro, sino para resaltar el machismo que ha significado lo femenino. Es una respuesta a esta encrucijada que me agobia al reconocer que como *sujeto mujer* no tengo una representación en nombre propio y, aún menos, como *mujer lesbiana*. Por esta razón, el travestismo de Serguei lo construyo tejiendo una masculinidad montada a través de materiales femeninos, como la escarcha, las lentejuelas o las esponjillas doradas para lavar loza. Una parodia que hago de lo masculino para burlar la legitimidad del macho que se erige bajo el presupuesto excluyente de no ser una *mujer*.

Cuando perfilé el personaje, busqué dónde podía insertarlo, y me concentré en el lenguaje popular, ese

voz a voz que me hablaba de las relaciones con género: las canciones, los dichos populares, las revistas para mujeres, etcétera. El primer ejercicio fue diseñar unos calendarios, que puse a rotar, que contenían unas frases que llevaban a la paradoja de la regulación sexo-genérica, como una de Antonio Machado: «Dicen que el hombre no es hombre, mientras no oye su nombre de labios de una mujer». La frase habla de la heteronorma, pero, en contraste con la imagen de Serguei, su significado se trunca. Si mi nombre es pronunciado por una mujer, ¿me convertiría en hombre también? No, pero sus objetivos heterosexualizantes quedarían obsoletos al transferir sus significados al imaginario lésbico. Esto abrió un juego de palabras que, en su tergiversación, crea la posibilidad de un lenguaje *invertido* hábil, para la (auto)representación de lxs sujetxs sexuales otrxs.

Sin embargo, la posibilidad de pensar otros horizontes posibles en medio de la regulación de género como ordenamiento social, está obnubilada por los debates de la «ideología de género» que quieren devolverle el aura al género, al cercarlo nuevamente

en el determinismo biológico, para imponerlo como ley natural o divina, no solo discursivamente, sino por medio de estrategias políticas que atacan las nociones de ciudadanía, en términos de igualdad de derechos, para las mujeres y las personas LGBTI. Esto implica un riesgo que debe ser analizado, para actualizar nuestros activismos y resistencias.

Guía práctica de la homofobia

La estrategia política de la «ideología de género» en Colombia empezó con la polémica que se generó alrededor de las cartillas sobre diversidad sexual y enfoque de género «Ambientes escolares libres de discriminación». El Ministerio de Educación iba a entregarlas a los educadores y directivos de los colegios para realizar una exhaustiva revisión de los manuales de convivencia con el fin de prevenir la discriminación hacia personas LGBTI. La cartilla se elaboró de acuerdo a la Sentencia T478 del 2015 de la Corte Constitucional, que respondía a la tutela interpuesta ante la Secretaria de Educación de Cundinamarca por la madre de Sergio Urrego, el joven que se quitó la vida en agosto del 2014 al no

Guía práctica de la homofobia, 2016. Videoparodia, 6 min 41 s.
Foto: Cortesía de la artista.





Andrea Barragán, *Los hombres no lloran*, de la serie *A imagen y semejanza*, 2011. Foto: Cortesía de la artista.

soportar el hostigamiento frente a su orientación sexual ejercido por las directivas y docentes del colegio en el que estudiaba.

El dogmatismo religioso señaló estas cartillas como inmorales. Según sus representantes, estas atacaban los valores de la familia inculcados en casa, para adoctrinar a sus hijos en la «ideología de género». Acto seguido, se denunció la existencia de estas cartillas por medio de las redes sociales, con una campaña tramposa que cambiaba la portada original por un dibujo de dos hombres desnudos en la cama, alertando sobre el supuesto carácter morboso del material que iba a ser repartido en los planteles educativos.

En cuestión de minutos se levantó una gran controversia y se convocó a la «Marcha por la familia» para frenar la iniciativa del Ministerio de Educación. Ángela

Hernández, su principal promotora, advertía que este material pedagógico iba a desencadenar «la colonización homosexual en los colegios». Frente al pánico que pueden suscitar estas aseveraciones pendencieras, se logró movilizar el 10 de agosto del 2016 a un número significativo de personas a lo largo del país. El problema es que la convocatoria se enarboló a partir del engaño y la desinformación, pues el dibujo era sacado de la portada de un cómic belga del ilustrador Tom Bouden llamado *In Bed with David and Jonathan* (2006). Además, las cartillas no serían repartidas a los alumnos como un cambio en la educación sexual para invertir el paradigma heterosexual, sino que serían entregadas a los directivos y docentes para contrarrestar su posible homofobia. Sin embargo, la efectividad del rumor, o el «temor gay», creció como una bola de nieve. Todo esto tuvo que ver también con un prejuicio homofóbico: la antigua Ministra de Educación, Gina Parody,

que se define públicamente como lesbiana, fue su chivo expiatorio. Millones de personas gritaron con furia que fuera destituida de su cargo con urgencia, dejando ver, una vez más, la vigencia de aquel prejuicio recurrente que dice que la homosexualidad es contagiosa, y pareciera que la única pulsión vital de una lesbiana fuera convertir al resto.

Cabe decir que esta ha sido una marcha sin precedentes en Colombia. A mí, en lo personal, me dejó perpleja. Es como si, de repente, la homofobia hubiera salido del clóset. Tal vez nunca estuvo allí, pero lo que sorprende es verla como una manifestación masiva que reafirma su condición de población mayoritaria, la heterosexual, que salió a luchar por unos derechos que ni siquiera en este caso han sido vulnerados, porque precisamente ellos son la mayoría.

Frente a la gran desazón que me dejó esta marcha, y luchando con un sentimiento de impotencia, decidí hacer el video *Guía práctica de la homofobia*, como un análisis de caso, de los discursos que se dinamizaron alrededor de la «Marcha por la familia». Un material audiovisual en el que, a través de la ironía, personificando a Serguei, hago un desglosamiento de ocho puntos que son decisivos en esta movilización para demostrar cómo la lucha en contra de la «ideología de género» es una maniobra que naturaliza la homofobia.

Sin duda alguna, los intereses políticos de las personas que promueven este tipo de manifestaciones no están motivados específicamente por imponer la heterosexualidad como régimen totalitario (y espero que no sea esta una de sus consecuencias), sino que hacen parte de una estrategia más grande, que mediante la articulación con sectores religiosos busca fortalecer al partido político que ha perdido las elecciones de los últimos años y asegurarse, así, un mayor número de votantes de cara a los comicios de 2018. ¿Quién se imaginó que la controversia de aquellas cartillas del Ministerio de Educación movería con audacia la balanza del plebiscito por la paz para que ganara el «NO»? ¿Quién creería que puede ser posible derogar el derecho de adopción para parejas

homoparentales si no fuera por la controversial «ideología de género»?

Un panorama desolador, en este incierto periodo de transición del posconflicto, que está removiendo todas las nociones de ciudadanía y democracia para reorganizar la lucha de poderes. Como en una mesa de ajedrez, y desencadenando una partida muy ruin, en su primera jugada nos ha expuesto a *las maricas* como flanco. Una movida atemorizante que no solo pone en peligro los últimos avances en políticas públicas por la igualdad de derechos, sino que legitima y justifica la furia desatada en las personas que hicieron parte de la «Marcha por la familia».

Referencias

- Rubin, Gayle. 1986. «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo», en: *Revista Nueva Antropología*, noviembre, año/vol. VIII, n° 030. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal. 96.
- Viveros, Mara. 2016. «Los interrogantes que suscita la construcción de un nuevo enemigo: la “ideología de género”», en: *El Espectador*, 19 de agosto.

ERA UN BANQUETE, PERO NO HABÍA PLATOS

Monólogo de María Teresa Cano

Entrevista de Carmen María Jaramillo

Me causa curiosidad la forma en que algunas artistas abordan asuntos de género a partir de una perspectiva particular, muy diferente a la que puedan tener el feminismo o las ciencias sociales. El caso de María Teresa Cano es uno de ellos. Siempre me ha seducido la ironía que maneja en sus obras, en especial cuando señala asuntos relativos a los roles de las mujeres en la sociedad. María Teresa Cano se aleja de clichés y de cualquier interés programático. Esa ambigüedad entre una mirada irónica, incluso ácida, a la par que gozosa, surge de relatos autobiográficos y no de la ilustración de alguna teoría. En esta entrevista, en forma de monólogo, María Teresa Cano habla de algunas obras suyas que abordan el género desde su mirada particular.

Yo servida a la mesa

Vinculo el arte con las experiencias cotidianas, pero no por considerarlas un tema sino porque conecto las vivencias sintiéndome como actora activa de mi ser y mi hacer.

Yo servida a la mesa surgió como una propuesta de clase, a partir de un ejercicio que nos planteó Beatriz Jaramillo sobre un asunto personal. En ese momento yo estudiaba Artes en la universidad, estaba en segundo semestre.

Sobre una mesa larga, de casi cuatro metros, había varias bandejas que contenían mi cara comestible,

elaborada con natilla, arroz con pollo, suflé de verduras, arroz blanco, chocolate, torta y galletas. Era un banquete sin platos. Participé con esta obra en el Primer Salón Rabinovich (1981), y el Museo de Arte Moderno de Medellín ofreció otro espléndido y hermoso banquete en el segundo piso. Sin embargo, todos querían probar mi cara, comieron hasta el arroz blanco aun sin cubiertos, con la mano, en un gesto primario hermosísimo, en el que se olvida la etiqueta.

Estábamos todos alrededor de la mesa, en una unión común comiendo fragmentos de mi cara. Era una fiesta macabra, acompañada por risas, comentarios e interpretaciones, por tratarse de una cabeza de mujer decapitada, de un cuerpo femenino que se ofrece. Aún escucho de quienes estuvieron presentes: «Nos comimos a María Teresa».

En *Yo servida a la mesa* se conjugan muchas lecturas. En el canibalismo, por ejemplo, los indígenas se comían los órganos de la persona que sacrificaban para fortalecer los propios, así, la cabeza vinculada con el pensamiento, generalmente es lo que nuestra cultura adopta como lo más importante; la idea de «comerse» al otro como una visión política; la óptica religiosa, en la cual el cuerpo se ofrece en un ceremonioso banquete para ser comido en una última cena; la muerte y el deterioro del cuerpo que se consume o, incluso, una mujer que se ofrece para ser comida, también implica connotaciones eróticas.

Yo servida a la mesa, 1981. Instalación comestible. Primer salón Arturo Rabinovich.
Fuente: El Mundo, cortesía de la artista.



El cuerpo es el medio con el que estoy aquí, mi manera de interconectarme, de relacionarme con el otro generando encuentros. El cuerpo se convierte en un mediador de sentimientos, de historias, de narraciones y emociones en muchas ocasiones ambiguas; por eso, en esta fiesta aparecen Tánatos y Dionisos conjugándose en una sola propuesta.

Después de *Yo servida a la mesa*, llevé al Salón Atenas (1984), del Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Con sabor a chocolate*. Era mi cuerpo entero fragmentado en chocolate. Una chocolatina gigante. De ese trabajo no tengo casi fotografías porque cuando entré a la inauguración, ya la gente iba saliendo con grandes

fragmentos... Parecían hormigas... por eso más adelante surgen hormigas en mi obra...

Lo autobiográfico

Cuando te digo que es una experiencia personal, me refiero a una vivencia de infancia. Cuando estaba pequeña e hice la primera comunión, la torta era una cabeza de Cristo y para los niños, cabezas de ángeles. ¡Sí, eran cabezas! Mi papá sacó para los ángeles moldes metálicos de mi muñeca preferida. Aún tengo uno. Es hermoso. Puedes verlo en la foto.

En mi familia todos hemos estado vinculados con el arte. Mi papá y mis cinco hermanos. Mi casa era un taller;



Calor de hogar, 1983. Grabado al calor sobre tela, 41 x 31 cm.
Foto: Diego Cano, cortesía de la artista.

teníamos caballetes, pinturas, cera, plastilinas, máquina para litografía y cuarto oscuro para fotografía. Mis hermanos trabajan con pintura, serigrafía y escultura. Mi papá pintaba, tallaba madera, trabajaba yeso, plastilina y otros materiales. Mi casa era siempre un laboratorio de experimentación. He sido una superafortunada.

Te cuento que no quería estudiar Arte, sino Ingeniería Forestal, pero mi papá dijo: «Solamente arte». Y mi vida académica se volvió una dinámica muy enriquecida. Yo me formé en los ochenta, en pleno auge del arte conceptual en Medellín; fue un momento de cambios enormes. En esa época el Museo de Arte Moderno de Medellín era muy activo, creía mucho en los artistas jóvenes y apostaba por ellos. Empecé a surgir en medio de esos diálogos, de esos espacios nuevos que ofrecía la ciudad para personas que apenas estaban comenzando su proceso.

Es inevitable que el trabajo de un artista tenga que ver con lo autobiográfico, con todas las cosas que se viven, con las reflexiones en torno a ellas, con qué decir y cómo decirlo. Me siento realmente muy afortunada con mi historia de vida familiar, por eso lo autobiográfico está ahí, no para hablar de mí, sino desde mí, porque yo también soy el otro, soy ellos.

Así, una historia de familia detona en otras, no necesariamente mías. Surge entonces *Sucesión* (1998). Una obra expuesta en la Galería Valenzuela Klenner, que desafortunadamente no está completa, pues el año pasado, cuando se expuso de nuevo en esta galería, hubo un hurto de tres de las piezas; nadie respondió y nada se sabe de ellas. *Sucesión* constaba de doce manteles intervenidos con platos impresos y algunos textos que responden a fragmentos de historias narradas por personas cercanas. Los manteles están

dispuestos en un soporte para ropa de lavandería, tienen una cubierta plástica con un texto que los unifica: *Olvidarás su olor. Sucesión* es lo consecutivo, la herencia, el paso de uno al otro desde la versión que produce un recuerdo del entorno familiar.

Arte correo

En mi casa éramos dos mujeres y cuatro hombres. Mi mamá murió cuando yo tenía seis años. Hubo una presencia masculina muy fuerte y también una claridad de ellos sobre lo que yo tenía que ser y sobre lo que no podía hacer. De allí surge, tal vez, *Calor de hogar*, esa plancha que te quema. Tiene esa dualidad que plantea sobre si el quemón es descuido, casualidad, rabia o ironía... porque tiene ironía. La obra es simplemente una tela a la que le ponía la plancha. Un quemón, como una marca de la esclavitud, en cierto sentido. No se trataba de volver esto un asunto de género específicamente, pero era un oficio marcado ya por un género, que tiene una ambigüedad, entre el servilismo y un acto amoroso, que evoca la tradición. *Calor de hogar* tiene el olor del vapor que libera el trapo cuando se humedece para planchar.

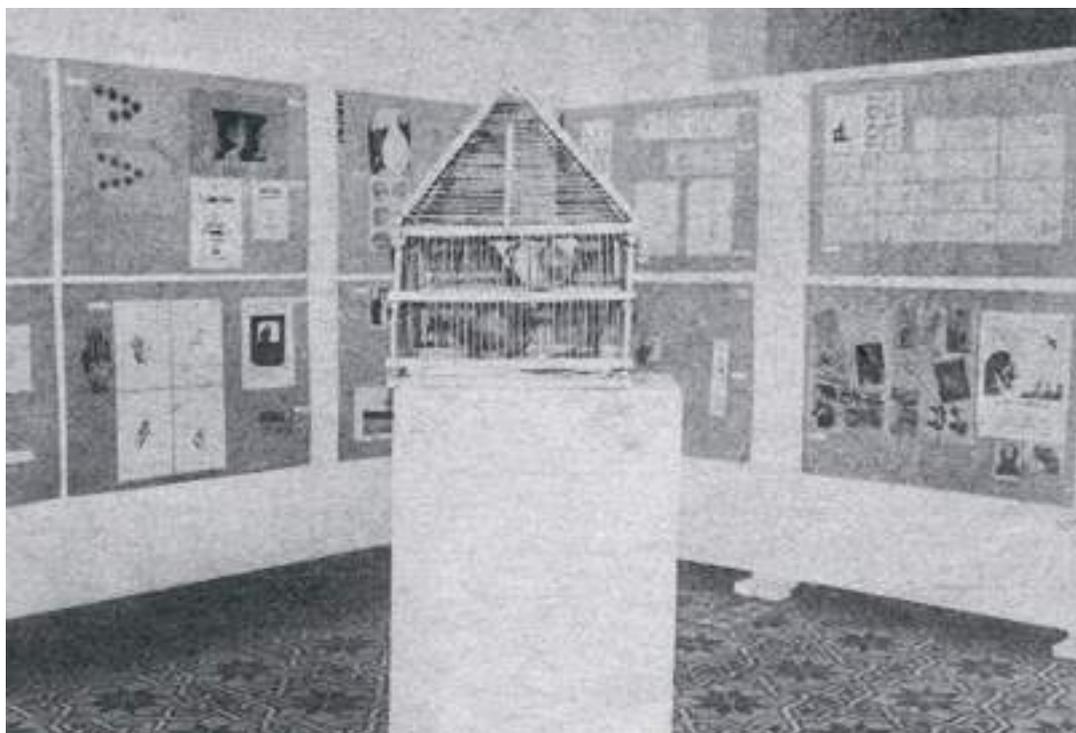
En los ochenta se generó un grupo muy interesante de arte correo con Beatriz Jaramillo y Carlos Echeverri. En ese entonces, las cartas se escribían de puño y letra, se usaba el correo postal como un medio de comunicación local, nacional o internacional. Las propuestas para «Arte correo» debían caber en un sobre, eran hechas generalmente sobre papel. Logramos un intercambio internacional, con respuestas lentas por el medio que utilizábamos e incluso con la posibilidad de que te devolvieran las cosas. Me parecía delicioso participar en este juego del lleva y trae, del enviar sin la certeza de recibir respuestas.

Para participar en este proyecto de intercambio propuse *Calor de hogar*. Remité varias copias, en realidad no recuerdo a quiénes, ni sé dónde están. Cada una era distinta porque las huellas de la plancha se grababan con calor una a una. Utilizaba telas que se usaban sobre las mesas de planchar. ¿Te acuerdas?

A raíz de todo se realizó una exposición de «Arte correo». Me acuerdo de Alberto Sierra nos invitó a

La artista en su primera comunión, 1967. Foto: Álbum familiar de la artista.





Muestra «Arte correo», 1982. Foto: El Mundo, septiembre 18, cortesía de la artista.

participar a los jóvenes de esa época en compañía de quienes tenían trayectoria. ¡Fue muy emocionante! Todos haciendo sellos, matasellos, una cosa muy hermosa. Yo llevé una jaula con paloma mensajera, que tenía en su pata un mensaje que nadie leyó. Recuerdo que iba todos los días a darle maíz, a cambiarle el agua. Pero ahora tenemos internet, la comunicación es impresionantemente ágil.

Intimidad y género

Aunque la intimidad resuena con aquellos sentimientos y creencias personales que se guardan para uno, sí podemos encontrar fácilmente algunos aspectos relacionados con la privacidad y su deber ser en tanto condición femenina en un contexto social. Podría inscribir aquí tres de mis obras: *Sobre nupcias y ausencias* (1992), *Matrimonio y mortaja* (1995) y *Una habitación propia* (1997).

Sobre nupcias y ausencias. Sobre un papel de colgadura hay un texto impreso, y en el piso, popurrí esparcido que genera un fuerte olor a flores dulces. El texto

es un fragmento del poema «Olor frutal», de Juana de Ibarbourou, poetisa uruguaya, la *pasionaria*, que dice:

Quando de los estantes
pulidos y profundos
saco un brazado blanco
de ropa íntima,
por el cuarto se esparce
un ambiente de huerto
[...]
Ese perfume es mío. Besarás mil mujeres
jóvenes y amorosas, mas ninguna
te dará esa impresión de amor agreste
que yo te doy.

Un sentimiento femenino, con cierta añoranza, como un enamoramiento eterno, como un entregarse y al mismo tiempo reservarse; una evocación del cuerpo de mujer que siente, vibra, desea.

Matrimonio y mortaja. Dos paneles metálicos que contienen a manera de urna acrílica un vestido de novia y flores. Sobre el acrílico hay impreso un fragmento del poema «El fuerte lazo» de Juana de Ibarbourou, que dice:

Una habitación propia, 1997. Intervención espacial. Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín. Foto: Cortesía de la artista.



Florí
Para ti.
Córtame. Mi lirio.
Al nacer dudaba ser flor o ser cirio

«Matrimonio y mortaja»... es un dicho popular que alude a lo que ha de ser, independiente del género. Pero, aun así, el género se antepone en la manera en la que te reciben, cómo te enseñan. Y cómo te hacen ser, también. Aunque yo simplemente soy, también he estado salpicada por ese asunto, de acuerdo con algunos parámetros particulares que la cultura impone.

En *Una habitación propia* me apropio del título del libro de Virginia Woolf. Una casa tejida suspendida en el espacio a cincuenta centímetros del piso verde, las paredes de fondo son azules y tienen un texto impreso: *Lentamente construido*. Nadie puede entrar en aquella casa, ni tocarla, solo puede verse guardando la distancia. En su interior una luz también azul que cambia de intensidad de acuerdo con el audio de mi respiración. *Una habitación propia* tiene que ver con mi condición de ser mujer, mujer sola, pensante e

independiente, mujer que decide, vibra y determina, sin izar necesariamente una bandera feminista, porque siento los *ismos* demasiado radicales. No me interesa pelear contra una posición o adoptar un asunto como de guerra. Simplemente terminar sintiéndome quien soy y poder serlo de adentro hacia fuera, en este caso, desde el arte.

ESTAR SIENDO FEMINISTA

Lorena Wolffer

Los feminismos agudizan mi mirada, habilitan mi lengua, aprietan mis dientes y reconfiguran mi cuerpo.

A través de los años han ido explotando mis ideas, mis afectos y cada centímetro de mi mundo.

Hoy me ocupan por completo.

Convertirse en feminista implica enfrentarse al mundo, escribe Sara Ahmed (2017). Entraña vivir en un proceso encarnado y permanente de interrogación, desacato, disidencia y resistencia. Requiere aprender a detectar, en todo momento, los múltiples y cambiantes sistemas de poder que nos circundan y regulan para contestarlos, rebatirlos, refutarlos, desarticularlos. O para, por lo menos en esa ocasión, oponerse a participar activamente en ellos. En mi caso, también ha significado transformar mi cuerpo en un vehículo de radical enunciación, narración y visibilización. Sí, convertirse en feminista —conducirse procurando realidades y relaciones justas, equitativas y horizontales—, claramente supone transformarse en una zona de conflicto.

El acomodo de los feminismos dentro de mi cuerpo e identidad ha sucedido (y seguirá sucediendo, estoy segura) a lo largo de los años en un proceso continuo, determinado por eventos y momentos cardinales. Quizás el más evidente gira en torno a mi decisión, a principios de los años noventa, de trabajar en el

campo de la *performance*. Llegué a esa disciplina porque me interesaba experimentar con y desde mi cuerpo, estableciendo diálogos abiertos con el público, en oposición al monólogo que supone el objeto artístico. Sin embargo, desde un inicio, entender mi propio cuerpo como instrumento de trabajo suscitó más preguntas que respuestas: ¿Qué es el cuerpo de una *mujer*? ¿Qué significa habitar el cuerpo de una *mujer blanca* con mi particular bagaje cultural en México? ¿Cómo está configurado ese espacio? ¿Quiénes lo producen, en un sentido performativo, y a qué obedece esa producción? ¿Cuáles son las implicaciones de pensarlo/me como un territorio de resistencia?

Los dos accidentes automovilísticos que sufrí años atrás fueron un suceso claramente más privado pero igualmente incisivo. Las heridas en mis piernas —que hoy se han convertido en cicatrices amadas y espacios geográficos fundamentales de mi cuerpo— me obligaron a interrogar los marcos normativos que señalaban mi cuerpo como anormal a los quince años. Por su parte, vivir en México como *mujer* me lleva a afirmarme como feminista a diario. Lejos de disminuir, las cifras de las violencias perpetradas contra las mujeres —que ya creíamos insuperables desde los primeros casos de feminicidio registrados en 1993 en Ciudad Juárez—, solo se han ido multiplicando con el paso de los años. En el país, hoy se cometen siete feminicidios al día y 16 000 violaciones son denunciadas

*Si ella es México, ¿quién la golpeó?, 1996–1999. Performance presentada en varios países.
Foto: Eugenio Castro, cortesía de la artista.*



anualmente (Rodríguez 2016). De cara a esta realidad, ser feminista en México no es una elección, no para mí.

Este proceso de inmersión en los feminismos ha dibujado distintos mapas dentro de mi quehacer y resultado en caminos e investigaciones en diferentes direcciones. Partiendo de la analogía mujer–país, en la *performance Si ella es México, ¿quién la golpeó?* (1996–1999) me transformaba en una modelo golpeada que insistía en presentarse como saludable y atractiva. La obra se llevaba a cabo sobre una pasarela y estaba enmarcada por un audio del senado estadounidense discutiendo la descertificación de México en la lucha contra las drogas. Además de ropa y accesorios de moda transformados en enunciados políticos,

también modelaba golpes, cortadas y moretones producidos con maquillaje de efectos especiales, recorriendo escenarios tan distintos como un festival callejero en Denver, un salón de clases en UC Berkeley, los jardines del Yerba Buena Center for the Arts en San Francisco, todos en Estados Unidos; un festival de *performance* en Glasgow, Escocia y un espacio alternativo en Santiago de Compostela, en España.

Soy totalmente de hierro (2000) fue mi respuesta a la campaña publicitaria lanzada por la tienda departamental El Palacio de Hierro. Como buena parte de la publicidad mexicana de entonces y ahora, sus anuncios presentaban a mujeres de tez blanca y ojos azules —aparentemente importadas a México desde algún



Soy totalmente de hierro, 2000. Performance en colaboración con Martín L. Vargas y Mónica Martínez realizada en diversos espacios públicos de la Ciudad de México, México. Foto: Martín L. Vargas, cortesía de la artista.

país nórdico— que orgullosamente escenificaban y celebraban su cosificación y domesticación. Los cinco espectaculares que elaboré a manera de contracampaña mostraban a Mónica Berúmen, una estudiante de teatro, morena y alejada de los estándares de belleza colonialistas de la campaña original, vistiendo un holgado atuendo negro y rojo. En uno de los espectaculares, en el que aparece al lado de un hombre que claramente la está hostigando en el interior de un pesero (una camioneta de transporte público) aparecía la frase: *El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece*. Otro presentaba a Mónica, con los brazos cruzados y una mirada desafiante, plantada sobre el Eje Central, una de las arterias de la Ciudad de México, afirmando: *Este es mi palacio y es totalmente de hierro*.

Los casos policíacos de cincuenta mujeres asesinadas en Ciudad Juárez entre 1993 y 1999 fueron el tema central de la performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* (2002–2004), con el que buscaba señalar la instauración de un nuevo contrato social que había institucionalizado la violencia contra las mujeres en esa ciudad. En la performance nombraba a las víctimas utilizando mi cuerpo como un mapa simbólico que documentaba las violencias que vivieron, al tiempo que exhibía el cuestionable lenguaje patriarcal de los

reportes y su evidente falta de rigor. Sentada sobre una plancha de morgue, la pieza consistía en reproducir en mi propio cuerpo y con un plumón quirúrgico, cada uno de los golpes, cortadas y balazos que dichas mujeres sufrieron. La performance operaba como una plataforma de enunciación y denuncia en México. En el extranjero se transformaba en un espejo de las realidades similares experimentadas por mujeres en las ciudades de Nueva York, París, Kuopio y Cardiff.

Encuesta de violencia a mujeres (2008) y *Evidencias* (2010–2016) fueron dos intervenciones culturales participativas concebidas como parte del proyecto de largo aliento *Expuestas: registros públicos*, centrado en visibilizar y reparar públicamente las violencias contra las mujeres, que estaban siendo normalizadas y naturalizadas a lo largo y ancho del país. Aunque se originó en las conversaciones que sostuve con decenas de mujeres en un refugio de la Ciudad de México, el proyecto se fue extendiendo para incluir a otras participantes y comunidades. En *Encuesta de violencia a mujeres* utilicé un cuestionario como pretexto para que las mujeres habláramos abierta y públicamente sobre las violencias experimentadas, fuera de los ámbitos privados y domésticos en los que suelen ser cometidas. Un módulo dispuesto principalmente en estaciones del STC Metro y el Metrobús sirvió como

escenario para aplicar la encuesta: ahí invitaba a mujeres transeúntes a responder de manera anónima si habían experimentado actos de violencia psicológica, física y sexual, si mantenían una relación con la persona agresora, si habían interpuesto una denuncia y si calificaban esos actos como violencias de género. Cuando revelaban haber respondido afirmativamente a cualquiera de las preguntas, les entregaba un botón rojo con el signo de igualdad tachado, de lo contrario recibían uno verde con el signo intacto. Colaboraron 2167 mujeres en esta intervención, en la que el aspecto medular, como en la mayoría de mis proyectos, fue lo que sucedió en cada participación: cada una de las reacciones suscitadas y la interacción con y entre las mujeres.

En un país en el que prácticamente han desaparecido el Estado de derecho y el acceso a la justicia para las mujeres, pensé en *Evidencias* como un ejercicio alternativo y subjetivo de denuncia ciudadana.

La intervención nació con una convocatoria lanzada al interior de la Universidad Nacional Autónoma de México en la que invitaba a las universitarias a donar objetos domésticos que hubieran sido empleados para ejercer cualquiera de los tipos y las modalidades de violencia contra ellas. Los 44 objetos recabados fueron exhibidos en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), acompañados por testimonios en los que lxs donantes —las mujeres mismas o lxs familiares o amistades que sobrevivieron a las víctimas de feminicidio— narraban su historia en su propia voz, sin intermediarixs y de forma anónima. La premisa (y la fuerza) de la intervención se concentraba en el tránsito de los objetos —de los espacios domésticos que originalmente los albergaban a un dominio público—, revelando frontalmente el alcance de las violencias y contribuyendo a una posible reparación, tanto individual como colectiva. A lo largo de seis años produje *Evidencias* en plazas públicas, igual que en museos en la Ciudad de México, Querétaro, Tijuana y Guadalajara,

Mientras dormíamos (el caso Juárez), 2002–2012. Performance presentada en varios países. Foto: Martín L. Vargas, cortésia de la artista.





Encuesta de violencia a mujeres / Expuestas: registros públicos, 2008. Intervención realizada en varios puntos de México. Foto: Pancho López, cortesía de la artista.

con la colaboración de diversas organizaciones, colectivas e instituciones. Hoy agrupa 237 objetos y es parte de la colección del museo en el que inició.

La realidad es que las mujeres mexicanas vivimos, cada vez más, en un estado de excepción, definido en el artículo 29 de nuestra Constitución como la restricción o suspensión del ejercicio de los derechos y las garantías de la ciudadanía «en los casos de invasión, perturbación grave de la paz pública o cualquier otro que ponga a la sociedad en grave peligro o conflicto». Frente a esta realidad, resolví producir un estado de excepción a la inversa: una intervención performática centrada en el ejercicio libre, gozoso y público de los derechos de las mujeres. *Estados de excepción* (2013–2016) era una comida que se llevaba a cabo en espacios públicos determinados —una plaza, la banqueta de una calle— con las veinte mujeres transeúntes que en ese momento aceptaran mi invitación a comer. El resultado era el de un espacio temporal y excepcional de encuentro, acompañamiento y reconocimiento entre un grupo diverso de mujeres que difícilmente habría coincidido de otra forma. Al final, cada una dejaba

un testimonio describiendo su experiencia sobre un mantel de papel. En las versiones producidas fuera de México —en Londres y Kabul— invitamos a defensoras de los derechos de las mujeres a sentarse juntas a la mesa para compartir su quehacer. En Kabul, además, la intervención se llevó a cabo en las oficinas de la Delegación Europea, habiendo pasado tres puntos de revisión, por motivos de seguridad.

Mapping Dissent (2017) es la última entrega de *Afectxs ciudadanxs*, el proyecto que me ocupa en la actualidad y en el que exploro la construcción política y cultural de los afectos y los sentimientos desde, en y entre sujetxs que escapan los mandatos heteropatriarcales y capitalistas de género, raza, sexualidad y salud. La intervención estuvo centrada en marcar la ciudad de Santa Bárbara, en California, con respuestas afectivas *queer* a la elección presidencial reciente y sus implicaciones. El proceso comprendió la recolección de testimonios de residentes de la ciudad, a cargo de un grupo de estudiantes, docentes y personal de UC Santa Bárbara, que posteriormente colocamos en el campus en forma de letreros durante una caminata silenciosa.

Estados de excepción, 2013–2016. Intervención realizada en varios países.
Foto: Guillermo Navarro, cortesía de la artista.



Evidencias / Expuestas: registros públicos, 2010–2016. Intervención realizada en varios puntos de la Ciudad de México. Foto: Larissa Espinosa, cortesía de la artista.





Mapping Dissent./Afectxs ciudadanxs, 2017. Performance, UC Santa Bárbara, Santa Bárbara, California, EE. UU. Foto: Bennett Barthelemy, cortesía de la artista.

Los feminismos me han atravesado y transformado por completo. En un inicio indagué la configuración de mi cuerpo para después ponerlo a disposición de las historias de otrxs, y finalmente recuperarlo como espacio propio. Tras un proceso de años de ecdisis, mi quehacer se ha convertido en una plataforma de y para las voces de otras personas que juntas moldean coros mutivocales y comunes. La urgencia por arar territorios y luchas en común con otros grupos marginados y vulnerados me ha llevado a ensanchar mis ideas para remplazar *el* feminismo por *los* feminismos *queer* interseccionales, y abogar por todos los cuerpos otros excluidos o basurizados (Silva 2009) desde los marcos normativos hegemónicos. Hoy, mis proyectos entrañan un agenciamiento colectivo y plural desde una inscripción distinta que ya no considera a las mujeres biológicas como sus principales sujetxs: «El objetivo de estos proyectos feministas no sería tanto liberar a las mujeres o conseguir su igualdad legal como desmantelar los dispositivos políticos que producen las diferencias de clase, de raza, de género y de sexualidad, haciendo así del feminismo una plataforma artística y política de invención de un futuro común» (Preciado 2007).

Si antes entendía la discriminación y las violencias de género como consecuencia de los mandatos fijados para *hombres* y *mujeres*, hoy reconozco que se originan

en la fabricación misma del género binario, y que para combatirlos es preciso desnaturalizar y desmontar el género mismo. Con el paso del tiempo, mi lenguaje también se ha transfigurado: he sustituido *mujer* por *marcador mujer* y no consiento el uso normativo del masculino plural genérico, ni siquiera en las circulares escolares de mi hija. Hoy decididamente celebro, defiendo y disfruto de las diversidades, de los márgenes, de lo anormal, de lo otro desde el reconocimiento de mis propios privilegios y desventajas. Me enfrento al mundo, pues.

Referencias

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press Books.
- Preciado, Beatriz. 2007. «Mujeres en los márgenes», en: Babelia, *El País*, 13 de enero.
- Rodríguez, Israel, A. Olivares, C. Gómez, B. Juárez y S. Chávez. 2016. «En los pasados tres años se duplicó la cifra de feminicidios en México», en: Sección Sociedad, *La Jornada*, 24 de noviembre. 37.
- Silva Santiesteban, Rocío 2009. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

ATENCIÓN MUJERES TRABAJANDO... Y CREANDO

Danitza Luna

Integrante de Mujeres Creando

Estamos escribiendo para no perdernos, dibujando para condensarnos en dosis potentes, pintando para alegrarnos, cantando sobre las paredes, bailando en las bocas de mucha gente que nos respeta y que nos aborrece, gritando para vencer la mudez histórica, luchando con todas nuestras fuerzas y debilidades, tanto individuales como colectivas, resistiendo pero queriendo estar juntas, resistiendo pero queriendo ser felices.

Usamos estos verbos no porque pretendamos figurar de artistas, tampoco los usamos solo como metáforas, pues realmente ponemos en práctica todos estos lenguajes y muchos otros más. Desarrollamos este conjunto de acciones porque no nos conformamos con los métodos de lucha ya desgastados históricamente. Lo hacemos de esta manera, con estas herramientas, con estos ingredientes, porque queremos atrevernos a vivir, porque hemos decidido luchar, porque queremos gozar y quitarnos la etiqueta del sufrimiento, revelarnos ante el olvido y la omisión, por atrevernos a amar la vida y amar la libertad.

Creatividad

Somos feministas de Mujeres Creando de Bolivia y llevamos décadas dedicando muchas de nuestras mejores energías a estas tareas. Somos mujeres diversas que provenimos de mundos diferentes, de pieles diferentes, de clases diferentes, incluso de tierras diferentes;

muchas sin habernos dedicado nunca al arte de manera formal, pero, de manera colectiva, viendo nuestras diferencias como fortalezas, estamos trabajando para generar una propuesta de significados, una escuela de conocimientos compartidos, una utopía no tan imposible, un método de soñar, un método de actuar, en resumen, un método de vivir.

No nos declaramos artistas feministas, porque la palabra *arte* no nos seduce, no nos alcanza, ni nos explica completamente. Somos mujeres y compañeras de lucha que hemos entendido que, caminando juntas, el camino se hace menos pesado, más placentero y más fértil. Hemos entendido que nuestros métodos de manifestación como movimiento, en vez de pretender llegar a convencer a las masas, deben entrar y remover en términos de profundidad, de claridad. Por eso la Creatividad es nuestro ingrediente más elemental, con ella queremos tocar pieles, tocar conciencias, aguar ojos, encender rabias, levantar polvos, deshacernos de victimismos, delatar todos los privilegios, sembrar indignaciones y, ante todo, despertar rebeldías.

Somos conocidas por la Creatividad de nuestras metodologías, expresiones y diálogos. La sociedad boliviana nos conoce especialmente no solo por ser feministas escandalosas, que sí que los somos, sino también porque nos hemos preocupado mucho por hacernos entender y, por supuesto, por hacernos sentir.

No hacemos show callejero, no hacemos *performance*, no hacemos la última novedad del arte contemporáneo, no hacemos «arte político», ni activismo, ni tampoco «artivismo»; no queremos «sensibilizar», porque no creemos que a partir de la manipulación de las emotividades colectivas se pueda cambiar una sociedad que antes tiene pendiente la asignatura de las prácticas éticas. Nos preocupamos por lanzar posturas claras, posturas directas, posturas honestas reflexionadas colectivamente, y no esperamos aplausos ni trabajamos por el reconocimiento, porque por donde queremos empezar es por la oportunidad de discusión, por la oportunidad de debate, porque sabemos que en ese punto hay una posibilidad de que el poderoso pueda verse desnudado de todas sus parafernalias y de todo su poder.

Si forzosamente nos preguntaran sobre nuestra relación como movimiento político feminista y la práctica artística, no la pensamos como un encargo, ni como un ornamento, ni como una caridad o actividad recreacional para la lucha social. Nos volvemos de nuevo hacia la Creatividad, pensamos en ella como una fuerza de lucha, la tomamos no solo como adjetivo, sino también como sustantivo y como verbo. Ella constituye nuestro método, nuestra herramienta y nuestro motor.

No pensamos que la Creatividad sea exclusiva de unos pocos dotados, ni que sea propiedad de ciertas personalidades y oficios. La Creatividad no es un acto meramente estético ni ingenuo ni inocuo y nadie esta negado de ella. La Creatividad es un fenómeno humano y universal, está viva y está latente en todos y todas, y no solo es necesaria en el campo de las artes, sino que es vital para la vida misma.

La calle

El escenario que hemos elegido es en principio y de manera fundamental la calle, porque es ahí donde realmente podemos sentir y medir las temperaturas sociales, es ahí donde nos exponemos de manera directa, nos sometemos al examen social y asumimos a conciencia los riesgos, pero también las satisfacciones.



Acción de Bienvenida a la Vedette del Vaticano, 2015. Acción de repudio a la visita del Papa Francisco a Bolivia declarado Estado laico, LaPaz. Foto: Cortesía del colectivo.

Salimos a la calle muchas veces cargando palabras y símbolos que nos ayudan a ser más certeras en el discurso. También hemos salido disfrazadas de novias, de monjas, de putas, de madres, de hijas y de cuantos roles se nos han ocurrido, pero en realidad lo que usamos no es un disfraz, ni estamos haciendo teatro; es un acto simbólico en el cual no solo tomamos la palabra con nuestras bocas sino con todo el cuerpo.

Algunas veces nuestras acciones callejeras pueden parecer una puesta en escena, pero no estamos actuando; lo que hacemos es enunciarlos, es manifestarnos con voz propia, con nuestros propios términos, con nuestra propia piel, sin ninguna intención de representar a nadie más que a nosotras mismas. Y lo hemos decidido así, porque eso es lo que significa *poner el cuerpo*, arriesgar la propia integridad, ganarse la legitimidad y la autoridad gramo por gramo, palmo a palmo, represión tras represión.

Acción de Bienvenida a la Vedette del Vaticano, 2015. Represión policial durante la acción de repudio a la visita del Papa Francisco a Bolivia declarado Estado laico, La Paz. Foto: Cortesía del colectivo.



Vestidas de monjas embarazadas, por ejemplo, fuimos en julio de 2015 a pararnos a la entrada de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de La Paz, a solo unos metros de las sedes del poder político nacional, para repudiar la visita hiperprivilegiada y publicitada del papa Francisco a un país pequeño y laico como el nuestro; fuimos a repudiarles toda la hipocresía descomunal que destilaban para conveniencia mutua tanto Estado boliviano como Iglesia católica. No éramos más de ocho mujeres en escena y algunas más de apoyo, con siluetas de iglesias en las manos que decían «Francisco, tu visita no es para reforzar la fe, sino para bendecir al poder», «Niña violada, bautizo tu aborto como redención» o «Francisco jamás fue de la Teología de la Liberación; fue un cómplice silencioso de la Dictadura argentina», entre otros escritos. Inmediatamente fuimos reprimidas por la Policía, inmediatamente sacadas por la fuerza y cargadas a un carro policial para ser luego botadas a una ladera de la ciudad, como

si toda nuestra acción fuera más peligrosa que sus macanas y sus pistolas, más peligrosa que el clima de represión y silencio general, por supuesto gracias a los buenos auspicios de la devoción hipócrita y conservadora de las hegemonías. Dentro de toda la gira por Latinoamérica que hizo el representante de una Iglesia que castiga abortos, pero perdona a asesinos, violadores y pedófilos, fuimos las únicas locas feministas que se atrevieron a lanzar una acción pública de repudio y rechazo a esa visita. Las únicas en señalar una disconformidad legítima y colectiva, que sabemos bien no era solo nuestra, pero que nadie más, incluso internacionalmente, se atrevió a expresar.

Tenemos ganas

Aclaremos que en las palabras e imágenes que construimos y lanzamos no pretendemos convencer a nadie de nada, y en las ideas políticas que planteamos no queremos que aparezca ese tufo del llamado a la «militancia



De nuevo de monjas, 2017. Acción por la despenalización irrestricta del aborto, a propósito del debate en el Congreso Nacional, La Paz. Foto: Cortesía del colectivo.

masiva» o el llamado al «sacrificio por los ideales». Ni los héroes ni los mártires nos impresionan, y los símbolos sagrados, tanto del estado patriarcal como de la moral cristiana y colonial, no nos parecen ni intocables ni indiscutibles. Al contrario, queremos entrar en la disputa simbólica, en el campo de los contenidos y significados que también tenemos derecho a pelear e impugnar, y tenemos las herramientas para hacerlo, las motivaciones para hacerlo, las cuales no se mueven ni se generan gracias a auspicios o incentivos de las grandes instituciones o los grandes capitales, sino que se generan y se sostienen solo gracias a la pura fuerza de nuestras energías, sensibilidades y convicciones.

Pensamiento también

No solo hacemos acciones callejeras; también escribimos, también producimos, también vivimos la cotidianidad de la lucha colectiva, porque tenemos clara la idea de que no somos un movimiento feminista de momentos o coyuntura. Pensamos también en otras medidas de

tiempo y creemos que podemos desarrollar teoría y pensamiento más allá y más lejos de la exclusividad de las academias y organismos formales. Un conocimiento que no sale de investigaciones por encargo, que no sale de escritorios polvosos para terminar en estantes polvosos. Un conocimiento que puede ser fecundo, útil y transformador, y que hemos tomado como misión compartirlo donde podamos, en los escenarios que nos tomemos y en los que nos quieran convocar también.

Feminismos y arte

Los fundamentos y razonamientos del pensamiento feminista no solo forman parte de una categoría artística, ni evolución estilística, ni de una simple tendencia curatorial de moda. En esencia el feminismo es una razón y una consecuencia, es una lucha política histórica a nivel mundial, que es continua, insistente y transversal. Hoy, especialmente, funciona como un examen a todas las cosas, conocimientos y prácticas que se daban por hechas. Es una impugnación al orden

que no entra con permisos ni concesiones, y dentro del campo formal del arte la cosa no es diferente.

Ya no pocas escritoras feministas han planteado las parcialidades patriarcales y coloniales con las cuales se han ido desarrollando históricamente las categorías *Arte* y *Artista*; no pocas han señalado el papel simplificado, patético e históricamente restrictivo que desempeñan las mujeres representadas por artistas masculinos a lo largo de siglos y siglos, papel que el machismo moderno aún insiste en perpetuar y sublimar. Ellas también han podido señalar la mutilación trágica de la capacidad de mirarnos a nosotras mismas a cambio de una visión arbitraria de lo que significa ser «mujer», que

no es nuestra, pero que la hemos hecho propia y aún difícil de identificar. Ni hablar del colonialismo cultural y patriarcal en nuestros países latinoamericanos, o de las causas reales por las cuales no existen históricamente hasta hoy mujeres artistas en todas las disciplinas equiparables a los «genios de todos los tiempos» en los registros oficiales de historia de las artes plásticas, de la música, de la literatura, el teatro o el cine.

Ninguno de estos razonamientos habría salido de otra postura ideológica que no fuera del feminismo, porque fuera de él y antes que él, ninguna otra corriente política ni filosófica del pensamiento se había preocupado por explicar el papel subordinado, que era tomado

Fiscalía rima con porquería, 2015. Marcha hacia la audiencia del Estado contra María Galindo, integrante de Mujeres Creando, por haber grafitado «Fiscalía rima con porquería» en las puertas de la Fiscalía General en protesta por los cientos de feminicidios que quedan impunes en el sistema judicial boliviano. Foto: Cortesía del colectivo.



como natural, de nada más y nada menos que la otra mitad de la humanidad que son, que somos, las mujeres.

No puede ninguna mujer adentrarse en el acto de crear sin comprender históricamente los obstáculos, las limitaciones y los sabotajes de los cuales las mujeres hemos sido y aún seguimos siendo objeto, empezando, por ejemplo, con la división sexual del trabajo, pasando por las imposiciones reproductivas, las omisiones y prejuicios deliberados, las tiranías sobre el cuerpo y la mente, y terminando en todas las redes encubiertas de ventajas y privilegios masculinos.

Como feministas, tenemos la sensación de que la discusión habitual de la teoría del arte parece ser una discusión de nunca acabar. Hasta hoy, el arte no sabe qué lo define, y, por lo tanto, la eterna pregunta de qué es y qué no es arte sigue siendo tan ambigua y difusa que querer continuar en el tema nos significa un acto inútil, que no nos sirve para explicar cómo es que el fenómeno y la potencialidad de la Creatividad es fundamental para nosotras en esta lucha.

Ética y estética

Estamos haciendo política, no arte. La ética cuenta tanto como la estética y entre ambas existe una relación que sigue siendo urgente discutir y recalcar. Por esta razón, como feministas, si de palabras y acciones se trata, no aceptamos pasivamente ninguna clasificación a nuestro trabajo que venga y les convenga a otros; no deseamos etiquetas que nos traduzcan a lenguajes más amables, más complacientes o menos escandalizadores. Queremos ser venenosas, preferimos ser incómodas, queremos provocar y no deseamos convertirnos en más potables solo para agradar un poco más.

Si estás fuera de Bolivia y algún día te topas con nosotras o con nuestro trabajo, puede que nos encuentres en algún evento cultural, artístico o político. Aceptamos algunas de estas invitaciones porque tenemos la capacidad de valorar la calidad, potencia y particularidad de nuestros afanes, aceptamos porque queremos tener discusiones más allá de nuestras fronteras e intenciones de generar nuevos lazos, y



No se puede descolonizar sin despatriarcalizar, 2014. Grafiti en relación con la «Teoría de la despatriarcalización», propuesta de autoría de María Galindo, integrante de Mujeres Creando, que es también título de su libro y cuyo término principal fue apropiado por el gobierno de Evo Morales. Foto: Cortesía del colectivo.

Mi la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista, 2014. Grafiti realizado con el fin de apoyar la lucha de los pueblos indígenas de tierras bajas en defensa del Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Sécure TIPNIS, territorio que quiere ser avasallado y dividido con una carretera por el gobierno de Evo Morales.
Foto: Cortesía del colectivo.



porque aprovechamos para ir con las maletas llenas de libros y de objetos que producimos para poder sostener aunque sea una parte de lo que significa toda esta locura llamada feminismo. Vamos, pero nunca sacrificando ninguna de nuestras convicciones, vamos con mucha dignidad, vamos poniendo las cosas claras desde el principio, y vamos porque la lucha es también moverse y caminar.

Y para terminar

A todos aquellos que les digan por ahí que no somos más que unas mujeres locas, y demás piropos de macho asustado, díganles que tienen razón, que sí estamos locas, porque reivindicamos la locura, reivindicamos el escándalo, la provocación y el conflicto. Estamos locas por preferir ser mujeres conflictivas antes que mujeres correctas, conciliadoras y reconocidas, por preferir escupir y vomitar antes que callar, por ser lo que nosotras queremos ser y no lo que el Estado, la Iglesia y la Familia exigen que seamos.

Sí, estamos locas por querer luchar en estas condiciones tan desventajosas, tan retorcidas, aun sabiendo que la vida puede que no nos alcance para todos los sueños que tenemos, aun sabiendo que la maquinaria estatal y las hegemonías patriarcales o nos subestiman o nos omiten o nos mandan a amedrentar. Y estamos más locas por saber todas estas cosas y aun así querer luchar contando con nada más que nuestras propias fuerzas y rabias, y también con nuestra simple, sencilla pero fecunda, Creatividad.

EN LA PLAZA, EN LA CASA, EN LA CAMA

Mujeres Públicas

Una cartografía del afecto y la memoria. Una celebración de instantes radicales y pequeños gestos de luchadoras insurrectas que se atrevieron a interrumpir y cambiar los recorridos esperados, tomando la ciudad como terreno concreto donde transformar la vida.

Mujeres Públicas

Nos constituimos como grupo hace trece años en la ciudad de Buenos Aires. Para poder situar nuestras acciones tenemos que remitirnos al contexto de crisis de los años 2001–2003, en el cual se acentuaron las políticas neoliberales comenzadas en la década de los noventa. Estas políticas llevaron a las privatizaciones de empresas del Estado, la flexibilización laboral, la desocupación y la pobreza, todos ingredientes en una olla a presión que hicieron estallar lo que resultó en los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. La escena pública fue ocupada por la multitud a través de experiencias políticas alternativas, organizaciones autónomas, piqueteras, MTD y recuperación de fábricas en manos de sus trabajadorxs, quienes desplegaron múltiples potencias creativas en las que tanto artistas como no artistas participaron activamente, abriendo así un espacio de encuentro entre diversas resistencias colectivas populares.

Para reconstruir brevemente la cartografía de esas protestas y sus protagonistas, queremos mencionar formas novedosas de denuncia desplegadas a

mediados de los años noventa, como los piquetes y los escraches a genocidas de la última dictadura cívico-militar 1976–1983. Los piquetes que cortaron rutas y puentes hicieron visibles los efectos de esas políticas, aunque la presencia mayoritaria de mujeres en las puebladas para detener los remates de campos y en los movimientos piqueteros no fueron garantía de ser ellas mismas las voceras de esas experiencias. También nos resulta importante mencionar la gravitación transversal del movimiento de mujeres y los Encuentros Nacionales de Mujeres, en donde confluyeron miles de mujeres de diversos sectores sociales, de todo el país. Durante tres días participaron en talleres en los cuales compartieron experiencias, prácticas y saberes. A diferencia de otros espacios tradicionales políticos como los partidos, profundamente cuestionados, el movimiento de mujeres creció y se legitimó cada vez más. En el 2004 asistieron más de veinte mil; en el 2016, más de setenta mil.

De las vivencias de este contexto de ocupación de la calle, y con un denso bagaje artístico y militante, salimos a pegar nuestro primer afiche y a acompañar la tradicional marcha del 8 de marzo en el año 2003.

A partir de ahí dedicamos nuestra energía creativa y activista a la producción gráfica en formato afiche, objeto e intervención para abordar, desde una perspectiva feminista, cuestiones que nos importaban y

Soy una obrera que cose para escribir
y edita un periódico para despertar conciencias.
Soy una socióloga autodidacta, una militante
proletaria que combate la explotación
de mujeres y niños en los talleres.
Soy una feminista
vocacional que
no ignora la lucha
de clases
Soy una pasión
enorme...
Soy Carolina



CAROLINA MUZZILLI (1889-1917)

por las que creíamos que había que alzar la voz, poner el cuerpo, decir algo. Pegamos incontables afiches por las paredes de la ciudad, mientras nos sumábamos a las marchas. Armadas de balde y pinceleta, cualquier domingo repartíamos en mano objetos en concentraciones y encuentros, y tejimos alianzas e intentamos hacer un aporte desde el campo visual al feminismo y al movimiento de mujeres.

Hablamos sobre el aborto —que en Argentina no está legalizado— y de las problemáticas que se desprenden de este hecho; de los mandatos de belleza que pesan sobre los cuerpos de las mujeres, y del trabajo doméstico no remunerado como una forma de esclavitud. Hablamos acerca de la heteronormatividad, la invisibilidad y la violencia siempre con la herramienta del humor y la síntesis, tanto visual como comunicativa.

Entre 2010 y 2011, después de ocho años de acción colectiva, comenzamos a pensar nuestro trabajo en

un sentido más amplio, y, como una sumatoria al recorrido realizado en esos años, decidimos llevar a cabo algunos proyectos que involucraran un desarrollo más complejo y que, de alguna manera, nos permitieran rediscutir una serie de tramas y relaciones que se expanden sobre varios temas acerca de los que hemos reflexionado anteriormente. Una vez desarrollados estos temas, quisimos que pudieran leerse ampliados y replicados en el contexto de la calle y otros circuitos. Retrospectivamente, y aunque no fuimos enteramente conscientes de eso, el libro/objeto activista *Elije tu propia desventura* (2008, disponible en www.muje共和licas.com) fue el inicio de esta complejización de ideas y medios.

Desde estas reflexiones, y en el contexto de los relatos y festejos del bicentenario de la independencia en Argentina (1810-2010), comenzamos a dar forma al proyecto «En la plaza, en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía feminista». La traza de

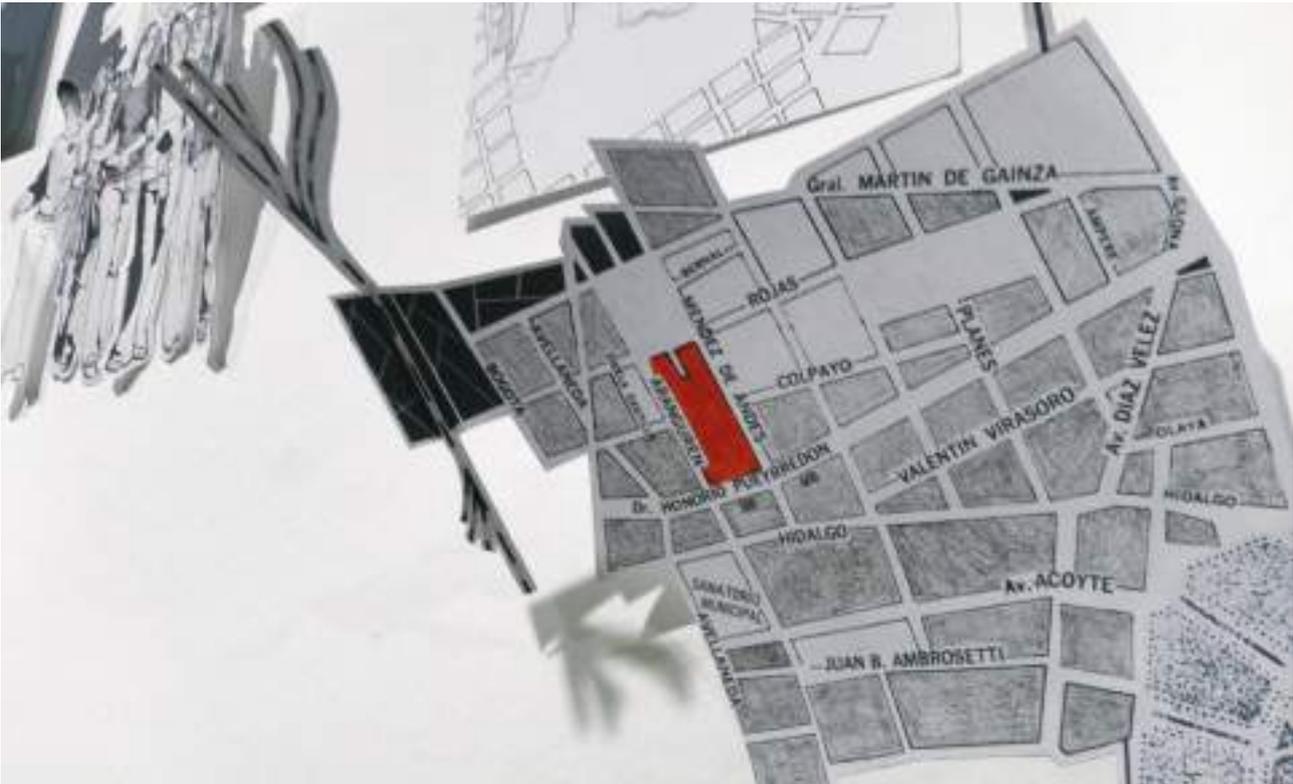


Foto: Cortesía del Museo Emilio Caraffa.

preguntas que posibilitaron esta obra se direccionó hacia la celebración de unas determinadas existencias y acciones que entendíamos olvidadas o pobremente contadas. En este proyecto nos propusimos desplazarnos del lugar de la interpelación, que atravesó nuestro trabajo desde un inicio, para ubicarnos más cerca de la reivindicación.

Comenzamos una investigación basada en libros, revistas, archivos y entrevistas para recaudar información sobre acciones o puestas del cuerpo llevadas a cabo colectiva o individualmente a lo largo de ciento cincuenta años en la ciudad de Buenos Aires, con las cuales narrar una posible genealogía de acciones feministas, o bien de acciones que permitieran tal lectura. No fue una investigación exhaustiva, en los términos en que la academia podría pensarlos, sino un lanzarse a buscar-bucear, preguntar a las amigas, a las compañeras de las amigas, ir paseando por una red de recuerdos difusos, fotocopias de documentos asamblearios, fechas y lugares inciertos, incluso a veces forzando la memoria hacia hechos que las mismas protagonistas daban por borrosos.

El proyecto se puede dividir en tres momentos o formatos. Por una lado, el mapa mismo (pieza gráfica desplegable) donde situamos y contamos de manera no informativa las historias de estos cuerpos en acción. En 2013 esos y otros cuerpos hicieron parte de una acción/*performance* colectiva en forma de visita guiada, en la cual se redibujó, a partir del caminar juntas y de la memoria compartida, una nueva cartografía de alianzas y afectos enunciada desde el lugar mismo señalado.

En el mes de agosto de ese año montamos una videoinstalación del proyecto en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, en colaboración curatorial con María Laura Rosa, y en 2016 en el Museo Emilio Caraffa (Córdoba), en el marco de la exposición «retrospectiva» «Fragmentos de un hacer feminista», en colaboración curatorial con Claudia Aguilera. Allí elegimos mostrar una gran cantidad de dibujos, bocetos, anotaciones y fragmentos que formaron parte de la investigación



visual del proyecto junto a un esquema de línea de tiempo, incluidos datos históricos que, por las características del proyecto, no existían en el desplegable, y algunos videos.

El desplegable

Esta pieza gráfica la armamos a través de dibujos y *collages* (retocados digitalmente) sobre un mallado descompuesto de la ciudad y desde una consciente posición subjetiva y afectiva. Cada posición nos contaba una historia, nos susurraba detalles al oído que nosotras poníamos en línea, en trama. Dibujarlas fue pensarlas, recordarlas, darles una forma posible otra vez.

Los dibujos están acompañados por fechas y lugares (como único dato informativo), y textos que relatan cada acontecimiento desde el humor, la metáfora y la ironía. La selección de estas historias fue difícil pero muy reveladora a la hora de contar las múltiples



demandas y sus manifestaciones creativas para hacerlas visibles. Se hacen presentes sobre el papel anarquistas, socialistas, obreras, sufragistas, piqueteras, travestis/trans y lesbianas, los Encuentros Nacionales de Mujeres, resistencias y denuncias sobre derechos conquistados y otros aún no obtenidos, y campañas por el aborto legal seguro y gratuito, contra la trata de personas y contra todas las violencias.

La acción

El sábado 4 de mayo del año 2013 convocamos a una caminata/marcha en el centro porteño, cuyo punto de encuentro fue la Plaza Libertad. La propuesta: recorrer espacios significativos de nuestra genealogía de acciones desplegadas en la ciudad. Un encuentro con otrxs para volver a andar esas reivindicaciones, con algunas de sus protagonistas, con sus múltiples manifestaciones y lenguajes, con sus diferentes demandas, sectores y épocas. Convocamos a un encuentro intergeneracional y diverso que congregó una minimitud de participantes provenientes de diferentes espacios y trayectorias vinculadas a los activismos feministas, las desobediencias sexuales, el activismo artístico y la historia del arte.

La visita guiada se desarrolló durante dos horas y media, tiempo en el que recorrimos siete puntos de la ciudad, y, al llegar a cada uno de ellos, la historiadora Andrea Andújar relataba, megáfono en mano, fragmentos de la historia que el lugar convocaba.

El primer sitio elegido fue en el que *Amelia*, trabajadora ejemplar de la Unión Telefónica, apuñala a su jefe (Parker) en 1921 al ser despedida por haber contraído matrimonio. Luego caminamos hacia el consultorio ginecológico de *Alicia Moreau*, militante socialista y participante en la Unión Feminista Nacional. El transcurso del recorrido lo acompañamos con cánticos emblemáticos de décadas pasadas y reclamos de derechos ya ganados, lo que impregnaba la caminata de una energía dislocada en el espacio tiempo: para quienes fueron protagonistas, añoranza y reconocimiento, para quienes somos de otras generaciones, sorpresa y conocimiento.

En Suipacha al 782, homenajeamos a *Julieta Lanteri*, fundadora de la Liga Nacional de Libres Pensadoras del Partido Feminista Nacional, una de las organizadoras del Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina (1910). Julieta, por un



subterfugio, fue la primera mujer que pudo votar en la ciudad (1911) y fue la impulsora de varios simulacros de voto en los años veinte, derecho negado a las mujeres por considerarlas inferiores jurídicamente.

Otro sitio emblemático seleccionado fue el 800 de la calle peatonal Florida, donde tres mujeres pertenecientes al Grupo Feminista de Denuncia se juntaban a manifestar su disidencia sexual todos los sábados de 1987. En esta ocasión actuamos esa *performance*, como lo hacían ellas, levantando las manos y uniéndolas formando un triángulo.

Nos dirigimos hacia la esquina de Av. Corrientes y Uruguay para recordar al Tribunal de Violencia contra la Mujer constituido el 2 de noviembre de 1983 como acción de denuncia de la violencia machista y su colección de víctimas.

Luego partimos hacia donde sesionó el primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina (1910), donde se congregaron las mujeres para reclamar derechos sociales, civiles, derecho al voto, al divorcio vincular y en contra de la educación confesional.

Finalmente nos concentramos en la puerta del Centro Cultural San Martín, donde se realizó el Primer Encuentro Nacional de Mujeres en 1986, encuentros que continúan desarrollándose anualmente en distintas ciudades del país.

El cierre de esta acción colectiva/caminata/ficción celebratoria fue alegre y emocionante. Tiramos papel picado y nos abrazamos sabiendo que nos volveríamos a encontrar en alguna plaza, en alguna casa, en alguna cama... en todas las luchas.



Foto: Cortesía de María Zorzon.

Mapifiesto

Buenos Aires, 2013

Crear un plano imaginario de Buenos Aires, desplegable y retrospectivo, donde la representación unitaria de la ciudad se fragmenta en un artefacto gráfico y textual, que narra la experiencia discontinua de las luchas de las mujeres por su libertad. Dibujar una ciudad carente de centro; sustituir el trazado de calles por una construcción espacial subjetiva para reafirmar la singularidad de las acciones, entendidas desde abajo, desde sus borrosos y mínimos rastros.

Pensar una cartografía del afecto y de la memoria, que intente entender lo desconocido de nuestra ciudad y detecte situaciones y actividades cargadas de significado político.

Reflexionar sobre la ciudad que habitamos y que ha sido el territorio principal de nuestras acciones grupales como fondo y como soporte...

Armar nuestro relato al margen de la lógica patriarcal, esa que prioriza los grandes eventos, las plazas llenas y las batallas, los grandes hombres y sus avatares. Contar otras historias, que no sean solo las de célebres mujeres y su accionar reivindicatorio. Rescatar microacontecimientos que tienen poco lugar en el discurso de la historia, pero que en esta recopilación constituyan una constelación de hechos, acciones y pensamientos.

Sugerir posibles recorridos urbanos que apelen a una lectura lúdica, a una mirada nómada y desorientada, a una retórica del paseo. Proponer un extravío por la ciudad dibujada para «encontrar caminos desconocidos», para valorarla como territorio de la acción transformadora y de diversas y múltiples formas del habitar.

Representar espacialmente nuestras luchas, marcando los discretos inicios de algunos de los movimientos que cambiaron para siempre las condiciones de vida real y subjetiva de las mujeres.



entrevista

LA LÓGICA FEMINISTA DE «RETROCOLECTIVIDAD». UNA CONVERSACIÓN CON MÓNICA MAYER Y KAREN CORDERO REIMAN

Erin L. McCutcheon

Traducción de María Natalia Paillié

En noviembre de 2014 respondí a la petición de Karen Cordero Reiman, curadora feminista, activista e historiadora del arte, dirigida a investigadores interesados en colaborar en una próxima exposición de la obra de la artista feminista mexicana Mónica Mayer. El proyecto llegó inesperadamente a mi vida, pues recién me había mudado a Ciudad de México para comenzar mi investigación de doctorado sobre mujeres artistas y feminismo. Conocí a Karen brevemente durante una serie de charlas que coordinó junto a la célebre historiadora de arte y feminista —y mi supervisora de tesis anterior—, Griselda Pollock, en la Universidad Iberoamericana (Ibero) y la Universidad Autónoma de México (UNAM). A pesar de eso, estaba nerviosa cuando Karen accedió a reunirse conmigo, pues mis experiencias pasadas con académicos de renombre habían sido jerárquicas por naturaleza. Me preparé a fondo para este encuentro, como si de una entrevista de trabajo se tratara, anticipando incluso todo tipo de pormenores administrativos necesarios para la entrevista. Al encontrarme con Karen en El Péndulo, un café conocido del barrio La Condesa, su actitud

receptiva me tomó por sorpresa. Luego de ponerme al día sobre el estado de la exposición, me preguntó, con toda tranquilidad: «Entonces, ¿qué ideas tienes?».

Este intercambio personal me evidenció lo asimiladas que aún están las invisibles estructuras de poder del arte y la academia, incluso para aquellos sintonizados con las formas de pensamiento feminista. En estos momentos la teoría feminista se convierte en lógica feminista. Este fue el principio esencial de la emblemática exposición «Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer», que tuvo lugar en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), en 2016. La muestra pretendía no solo representar con pertinencia los más de cuarenta años de carrera artística de Mayer, que la han posicionado como figura central del arte y el feminismo contemporáneo mexicano, sino también representar aquella historia al margen de formatos patriarcales predeterminados.

Dentro del término «retrocolectiva» —un cambio discursivo simple, en apariencia, pero fundamental—,

Mónica Mayer y Erin L. McCutcheon trabajando con el archivo en la casa de Mayer, 2014.
Foto: Cortesía de la autora.



la exposición identificó un mecanismo lógico con el cual presentar la historia individual de la artista, así como reconocer de qué manera esa historia es a su vez colectiva y hace parte de un pasado político más amplio. Por medio de un extenso programa de actividades educativas y artísticas que incluía conferencias, talleres, reactivaciones de obras de arte críticas, y la constante presencia de la artista misma en el museo, la muestra rechazó los deseos de ver la retrospectiva como homenaje, para redefinirla como un espacio feminista activo. A un año del cierre, me encontré con Mónica Mayer y Karen Cordero Reiman para reflexionar sobre el legado de la exhibición como ejemplo del difícil, pero gratificante, proceso de imaginar historias de arte feminista desde una perspectiva feminista.

Erin L. McCutcheon La historiadora de arte feminista Amelia Jones, quien aparece en el catálogo de la exposición de Mónica, argumentó recientemente que «la práctica curatorial es uno de los lugares más importantes para constituir tanto las narrativas históricas sobre el arte feminista (las historias de arte feminista), como las teorías feministas de curar y escribir historias (las historias y teorías feministas del arte)» (Jones 2016, 5–20). Me gustaría encuadrar nuestra conversación sobre el legado de la exposición dentro de este proyecto dual más extenso, teniendo en cuenta los retos y posibilidades de curar historias feministas desde una perspectiva feminista. Como siempre es bueno empezar desde el principio, ¿podrían hablar sobre el origen de la idea de la exposición?



La curadora Sol Henaro, la artista Mónica Mayer y la curadora Karen Cordero Reiman durante el montaje de «Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrospectiva de Mónica Mayer», 2016. Foto: Cortesía de Sol Henaro.

Karen Cordero Reiman La idea original surgió de una reunión del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), en la que propuse una retrospectiva de la obra de Mónica. En el 2013 comenzamos a trabajar en la idea.¹ Poco tiempo después, Xabier «Arakis» Arakistain,² Lourdes Méndez³ y una de las Guerrilla Girls⁴ vinieron a Ciudad de México a unos seminarios sobre arte y feminismo en la Ibero y la UNAM, en los que Mónica y yo participamos.

Mónica Mayer Cuahtémoc Medina⁵ estaba presente en uno de los eventos finales del MUAC. Durante una sesión de preguntas una mujer preguntó: «¿Cómo debería promover mi trabajo de artista?». Yo respondí: «No deberías preguntarme eso; tengo sesenta años y todavía no tengo una retrospectiva». Más tarde, en el almuerzo, Arakis le preguntó a Cuahtémoc: «Entonces, ¿cuándo harás la exposición de Mónica aquí?». Eso inició esa conversación, pero ya estábamos trabajando en ello.

KCR Anterior a esto, también trabajamos con Proyecto Memora⁶ en la obra y el archivo de Ana Victoria Jiménez, y organizamos la muestra «Mujeres

1 La exposición virtual *Rayando: dibujos de Mónica Mayer* se puede visitar en www.museodemujeres.com

2 Feminista y curador de arte que vive y trabaja en Bilbao, España.

3 Catedrática de Antropología de la Universidad del País Vasco, España.

4 Grupo de artistas feministas activistas de EE. UU. que trabajan para revelar los prejuicios étnicos y de género, así como exponer la corrupción política, artística, cinematográfica y la cultura popular: www.guerillagirls.com

5 Crítico e historiador, curador principal del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), de Ciudad de México.

6 Proyecto Memora se encuentra en Ciudad de México y está conformado por Karen Cordero Reiman, Deborah Dorotinsky, Ana Victoria Jiménez, Mónica Mayer y Paz Sastre.

Inauguración de «Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer», 2016. Foto: Cortesía de la autora.



¿y qué más? Reactivando el archivo de Ana Victoria Jiménez» en el Ibero. Así que pensábamos activamente en la idea de reflexionar y hacer exposiciones sobre archivos feministas.

MM Creo que ese proceso es el verdadero origen de esta exposición.

KCR Esa no fue solo una exposición de obras de arte, sino del archivo mismo. En mi caso particular, llevaba diez años trabajando con diferentes grupos de estudiantes en seminarios sobre género y feminismo, realizando exposiciones sobre arte y género desde la perspectiva feminista, en un intento por encontrar formas de curar que integraran diferentes tipos de lecturas y dinámicas.

MM Yo también trabajaba con feminismo y archivos, así que creo que todo se conformó de forma muy natural. Habría sido muy extraño que esta exposición sucediera sin que trabajáramos juntas.

ELM Se conocen desde hace mucho tiempo. Desde que tú, Karen, eras estudiante de Mónica en Tlacuilas y

Retrateras.⁷ ¿Podrían hablar de esta conexión personal frente a la experiencia de curar esta gran retrospectiva?

MM Es raro pensar en Karen como estudiante. El propósito del grupo era conectar a la gente. Era algo así como: «Aquí estamos juntos, hagamos algo».

KCR Bueno, era un taller. Conocí a Mónica justo cuando llegué a México, y uno de los primeros grupos en los que me involucré fue Tlacuilas y Retrateras. Mi tesis de pregrado fue sobre arte feminista en Estados Unidos, ese era mi interés, así que busqué cómo involucrarme con eso aquí. En retrospectiva, me parece interesante que esta muestra de la obra de Mónica también implique revisar mi propia historia. También fue revelador conocer a Mónica en un momento tan temprano de su obra y descubrir, por medio del archivo, cosas que no sabía o no había visto, así la conociera desde hace tantos años. Y, por supuesto, pensarlas desde otra perspectiva. De cierta manera, era como

⁷ Este grupo se originó de un curso sobre arte feminista dictado por Mayer en 1983 para el programa de pregrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Ciudad de México.



«Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer», 2016. Vista de la instalación. Foto: Cortesía de la autora.

completar una imagen que no conocía en su totalidad, así como reanimar en esa imagen ideas sobre la escritura feminista, las lecturas feministas de la historia del arte y la curaduría feminista que había desarrollado recientemente. Cosas que no sabía en los años ochenta, o que en realidad no existían.

ELM ¿Y cómo fue para ti, Mónica?

MM No sé si es porque nos conocemos desde hace tanto, pero creo que es porque somos completas aliadas en nuestras ideas. Respeto mucho a Karen por el trabajo académico y curatorial que ha hecho, y por el trabajo que hace con sus estudiantes. Tenemos un compromiso duradero con cuestiones similares. Confías en alguien a quien conoces desde hace tiempo y, más importante, que es consistente, comprometido e involucrado con el tipo de trabajo que hacemos.

El hecho de que pudiera ser partícipe en el proceso, hacer sugerencias, fue determinante. Por ejemplo, algunas de las obras que se incluyeron eran para mí una vergüenza, las sentía como trabajos de estudiante o que no estaban muy bien conservadas. Pero confío plenamente en su juicio desde el punto de vista de cómo construyó la exposición. Fue interesante tener estas reacciones personales, pero al mismo tiempo lograr entender que ella está contando una historia... y al mismo tiempo me dejaba participar, y estuvo abierta a trabajar en colaboración.

KCR Sé de muchos casos en los que los artistas se quejan de que los curadores están distanciados de su trabajo, o curadores quejándose de que los artistas tienen opiniones fuertes sobre las decisiones que ellos toman. En este sentido, realmente pienso que este fue un proceso de trabajo colectivo. Aprendí mucho sobre

Mónica Mayer en medio de una visita guiada de la retrocolectiva a la que asistió María Laura Rosa. Foto: Cortesía de Karen Cordero Reiman.



Mónica trabajando de esta manera, sobre cómo piensa. Creo que fue más un diálogo, en realidad, y este es en sí un principio feminista. Cuando se trabaja con un artista vivo, idealmente el curador quiere que el artista se sienta bien con la exposición, pero, en este caso, ambas queríamos que la historia fuera contada de tal manera que a las dos nos hiciera felices...

MM ...y que funcionara para el público.

KCR Sí, la obra de Mónica está muy relacionada con el público y el diálogo en sí. Entonces, la exposición se convirtió en una especie de obra, y el aspecto performativo de Mónica involucrándose en activar la exposición lo enfatizó aún más.

MM Desde el comienzo aclaramos que el aspecto educativo era muy importante. Creo que este fue el elemento que la hizo ser una exposición feminista. No solo por su temática, o por las obras, sino en la manera en la que se concibió, en el contexto de la institución en relación con la educación. Y la muestra no solo tuvo lugar en la sala de exposiciones, sino en otros espacios también, en Arkeia, en la tienda...

KCR ...y en el corredor...

MM Teníamos claro que queríamos que fuera una exposición viva, que no fuera un fin, sino un medio para algo más.

ELM La muestra en sí se convirtió en un espacio activo. Pensamos en las retrospectivas de un artista que ya falleció, aquellas que adquieren un aura de final.

MM Creo que con una obra política —y las obras de esta exposición eran bastante políticas— siempre existe el miedo de que vaya a perder su energía. Así las cosas, era importante que fuera dinámica, que varias cosas sucedieran durante la exposición. Actualmente estoy convencida de que una muestra política o una retrospectiva en un museo se convierte en una tumba. En un mausoleo. ¿Cómo evitamos que esto suceda? ¿Cómo permitimos que la obra se relacione de nuevo con la sociedad? Esto no sucede naturalmente, y creo que pensamos así porque somos feministas.

KCR Creo que también éramos conscientes del hecho de que montar este proyecto en particular en el

MUAC, con la presencia y relevancia que el MUAC tiene dentro del arte contemporáneo internacional, era una declaración política significativa. También era un gran reto, pues los museos mexicanos no habían tenido exhibiciones de arte feminista. Yo había participado en pequeñas exposiciones, pero ha sido difícil que temas de género, o de feminismo en particular, tengan presencia en los museos mexicanos. Como Mónica es una de las pioneras del arte feminista en este país, esta exposición fue determinante al demostrar que el feminismo sigue vivo y es relevante. Que no es una cosa muerta de 1970.

Para mí también estuvo relacionado con un momento de mi proceso personal. Trabajaba en la relectura de escritoras feministas como Marge Piercy, Adrienne Rich y Margaret Atwood, y me daba cuenta de lo actual que sigue siendo su trabajo hoy en día. También observaba el trabajo de Mónica y me daba cuenta no solo de la diversidad de temas que proponía dentro del arte contemporáneo, sino de la importancia que el arte feminista había tenido en la creación de múltiples posibilidades para el arte contemporáneo mexicano, en el cual todavía el arte feminista no tiene un lugar. El arte feminista no ha sido reconocido en el arte mexicano contemporáneo, y tampoco ha estado presente en narrativas como *La era de la discrepancia* (Barajas et al. 2014).

MM «Polvo de gallina negra»⁸ no está en *La era de la discrepancia*.

KCR Entonces, en este sentido, la exposición tenía varios objetivos subyacentes: mostrar y releer la obra de Mónica, así como también releer todo un proceso del arte contemporáneo mexicano que cuestionaba la historiografía en términos de proceso y contenido.

MM Fue clave también para darle relevancia al arte feminista dentro del movimiento feminista, pues no

eran cercanos. La inauguración, ¿te acuerdas?, ¡era como un estadio de fútbol! La comunidad feminista estuvo presente, y no porque se tratara de una exposición de arte, sino porque fue un éxito para la comunidad.

Asimismo, espero que esta no haya sido la exposición simbólica. Esa es nuestra preocupación: que como ya hicieron mi exposición, no sientan la necesidad de hacer otra muestra feminista en los próximos veinte años.

ELM Más de 106 000 personas asistieron a la exposición. ¿Creen que el éxito tuvo algo que ver con que tuviera lugar en el MUAC?

MM No lo creo. El MUAC quedó sorprendido por la comunidad feminista. Por ejemplo, profesores y profesoras feministas enviaban a sus estudiantes a preguntar por «la exposición de la señora». No creo que el MUAC fuera consciente de su público feminista, o se diera cuenta de la gran resonancia que generaría.

ELM Uno de los retos de presentar narrativas históricas del arte, tanto por escrito como en el espacio físico, es lograr que estas historias multidimensionales sean coherentes para el público. ¿Cómo se imaginaron la audiencia de esta exposición? Me imagino que parte de ese público estaba familiarizado con el arte feminista.

KCR Creo que pensamos lo opuesto, que el público mexicano no estaba familiarizado ni con el feminismo, ni con el arte feminista, y ni siquiera lo estaban las feministas. Por lo tanto, la exposición debía ser lo suficientemente didáctica como para que los asistentes tuvieran el contexto y la claridad de lo que veían y de cómo estaba estructurado. Incluso el título, «Si tiene dudas... pregunte», hacía parte de esta idea de presentar con claridad cómo quería funcionar y cómo invitaba a la acción.

MM Tratamos de tener sentido del humor y de compartir bastante información en las redes sociales para que el público fuera diverso. También creo que la selección

8 Primer colectivo de arte feminista de Ciudad de México, fundado por Maris Bustamante y Mónica Mayer en 1983.

de obras sirvió para este propósito, pues muchas de las que escogimos tenían un gran contenido de humor. La reactivación de *El tendadero* tenía gente todo el tiempo. Es una pieza en la que a la gente le gusta participar, pero también leer.

KCR Pienso que el hecho de que la mayoría de las obras abordaran experiencias personales —la idea de que lo personal es político— hizo que la exposición fuera atractiva y atrajera al público a verla. Muchas de las obras validaban la emoción como parte del arte, cuando a menudo las emociones no se ven articuladas en las exposiciones de arte contemporáneo. Creo que fue una apuesta diferente a lo que muchos esperaban que fuera el feminismo o el arte feminista, pues no se basaba en este discurso de odio hacia los hombres. La exposición tuvo que trabajar para romper con esos estereotipos. De gran ayuda fue el hecho de que involucrara a tantos públicos diferentes, personas de todas las edades y ámbitos sociales, incluyendo a los

que trabajaban en el museo. Los custodios terminaron involucrándose a fondo. Participaron en las reactivaciones y a menudo se conmovían y preocupaban por las obras que tenían a cargo. Muchas de las temáticas señaladas en la exposición, como el acoso sexual, la maternidad, las formas en las que la vida personal es política, se enunciaron con claridad. Eran descifrables y le dieron a la gente una pista para asociar la exposición con su propia vida.

ELM ¿Hubo algún elemento práctico que las ayudara a lograr todo esto dentro del espacio institucional?

KCR Creo que muy a menudo en los museos los servicios educativos se consideran una entidad auxiliar que no es tan importante como las áreas curatoriales. Nosotras le dimos importancia primordial al personal educativo, y este se involucró profundamente con las dinámicas de la exposición. Se convirtieron en el área más comprometida y fue

Megatendadero, 2016. Vista de la instalación en «Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer». Foto: Cortesía de Mónica Mayer.





El Megatendadero, 2016. Vista de la instalación de la reactivación en el último día de la muestra, con la participación del colectivo Lana Desastre. Foto: Cortesía de Karen Cordero Reiman.

un gran apoyo en todos los aspectos de las actividades y las actividades.

MM En el catálogo, por ejemplo, la obra *Apapacho estético* le da el crédito al equipo educativo que la propuso. Creo que el simple hecho de darles crédito por su idea es un gran cambio.

ELM ¿Fue esta aproximación colectiva una decisión, o fue algo que surgió de ustedes dos más orgánicamente?

KCR Creo que indudablemente fue una decisión. Y es una decisión que va en contra de lo que se piensa sobre cómo funcionan los museos y la organización de exposiciones. Hay una relación atomizada y jerárquica entre las áreas y la organización de un museo, y ese fue uno de los aspectos que más nos dificultó trabajar, combatir e intentar romper. La mayoría de los museos tienden a trabajar en una jerarquía que parte desde el área curatorial hacia abajo, y el diálogo tiene lugar bajo una estructura específica, en momentos específicos. Como resultado, las soluciones salen preempacadas sobre las bases de experiencias pasadas, en términos

de lo que es más rápido y rentable. Así que la idea de que entre todos podamos pensar en la manera de hacer de esto una experiencia comunicativa integral, de que todos debemos involucrarnos en el proceso de toma de decisiones puesto que somos parte del mismo todo, es, desafortunadamente, extraña a las maneras en las que funcionan la mayoría de los museos. Suele ser complicado, y en realidad no entiendo por qué. Se me dificulta entender, puesto que para comunicar una idea con éxito todo esto es simplemente lógico.

ELM Creo que esta es una manera muy feminista de actuar, sí, pero, de nuevo, muy lógica, pues entre más gente esté involucrada en el proyecto, mejor.

MM Sí, el compromiso es lo importante. Pienso que es una forma muy anticuada de organizar corporaciones e instituciones. Pero creo, por ejemplo, que la forma en que la exposición se montó funcionó tan bien porque esa es la forma en que trabajo, y la forma en que Karen trabaja, así que fue muy natural.

ELM Estoy de acuerdo con que es natural, pero también es única. Recuerdo que creí que para la

El Megatendadero, 2016. Círculo de tejido que hizo parte de las reactivaciones en el último día de la retrocolectiva, con la participación del colectivo Lana Desastre el 21 de julio de 2016. Los participantes tejen rectángulos del tamaño de los papilitos de *El Megatendadero*, que luego colgaban para cobijar el dolor y la angustia que reflejaban. Foto: Cortesía de Karen Cordero Reiman.



ERRATA# 17 | ENTREVISTA

primera reunión que tuve con Karen sobre la exposición, tendría que rogar para estar involucrada de alguna manera. Quedé muy sorprendida cuando me invitaste al proceso de manera tan orgánica. Como vengo del contexto académico y trabajé en museos importantes, fui testigo de lo mucho que la estructura jerárquica se internaliza e institucionaliza. Solo en ciertos niveles puedes compartir tu opinión o participar, pero justamente ese no fue el caso de la exposición de Mónica desde el inicio.

MM La manera en como Karen te recibió también tiene que ver con la exposición del archivo de Ana Victoria Jiménez y el haber trabajado con generaciones más jóvenes. No sé si esto sea verdad, lo supongo...

KCR ¡Sí, lo es!

MM Es muy importante que las generaciones jóvenes participen, para tener ideas nuevas y frescas y compartir las propias, tener otras perspectivas y construir puentes intergeneracionales. Creo que es muy importante, y no en la estructura aceptada de «eres mi estudiante, y estás aprendiendo», que tal vez se relaciona con mi comentario de que Karen en realidad no era mi estudiante. Estábamos compartiendo. Trabajábamos juntas en algo en diferentes etapas y desde perspectivas diferentes.

KCR Me parece que es otra manera de trabajar que, por supuesto, tiene cargas políticas, pero también fue relevante precisamente porque buscábamos no solo ofrecer un contenido diferente, sino también un discurso diferente. Queríamos que todo el esquema comunicativo fuera conceptual y físicamente diferente para



El Apapacho Estético, 2016. Foto: Cortesía de Brenda Hernández Novoa.

que el público, como entidad integral, se involucrara en la muestra. Y para lograrlo necesitábamos que todo y todos trabajaran de la mano.

ELM Una de las contribuciones más importantes que hizo la exposición al archivo feminista de la práctica curatorial es la noción de «retrocolectiva», tal y como lo sugiere la historiadora argentina de arte feminista, María Laura Rosa.⁹ Esta observación me parece extremadamente importante en la medida en que hace una intervención práctica y discursiva sobre el formato tradicional de la retrospectiva del artista, especialmente con aquellos artistas interesados en políticas colectivas feministas. Siempre me pareció que «retrocolectiva» hacía referencia solo a la obra de Mónica, pero, ahora que hablo con ustedes, creo que abarca

mucho más en términos de la exposición como una entidad: la «retrocolectiva».

KCR Eso mismo iba a decir. Me parece que tiene que ver con la crítica a las relaciones de poder y relaciones de autoridad que hace parte del feminismo y que queríamos implementar y comunicar. También hace parte de desacreditar la idea de retrospectiva en general, un concepto del que habla Griselda Pollock: el artista como genio que produce toda esta gran obra que nadie más podría producir, presentándolo como un caso aislado que hace creaciones únicas, pero que jamás articula cómo ellas hacen parte de un proceso social, humano, cultural, histórico y personal que incluye a mucha más gente.

También está conectado a la idea del arte como acción, como algo que logra algo en el mundo. Somos conscientes como personas de los límites de la acción individual, pero la acción colectiva tiene el poder de lograr

9 Historiadora de arte feminista y profesora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

impacto humano o político. Creo que en la creación artística de Mónica, todos estos aspectos interdisciplinarios, el enseñar, el escribir, son fundamentales. También están ligados a la posibilidad transformadora, particularmente a la generación joven, para que pueda continuar, para que precisamente no sea solo una cosa del pasado, o la noción de que las feministas de los años setenta hicieron todas estas cosas extrañas que no tienen nada que ver con el presente. Queríamos darle la vuelta a esta concepción que se tiene del feminismo. Estos eran los múltiples aspectos en la idea de «retrocolectiva».

ELM ¿De qué manera sugirió María Laura usar el término «retrocolectiva»?

MM En junio de 2014 estaba en Argentina y para entonces ya sabíamos que haríamos la exposición, aunque todavía tenía que pasar por un comité. María Laura me preguntó: «¿Cómo vas a hacer una retrospectiva de tu trabajo si este es colectivo? Deberías llamarla retrocolectiva». Así de simple, durante el almuerzo.

ELM Pareciera que su sugerencia le dio un nombre a lo que ya tenían pensado que sería la muestra.

KCR Sí y, de nuevo, hacía que la gente se detuviera a pensar, se cuestionara. De otra manera, la gente leería: «Retrospectiva del trabajo de Mónica Mayer», y no pensaría en su significado... El hecho de que la retrospectiva sea un concepto con posiciones históricas y culturales específicas conduce a no pensarlo más a fondo. Se piensa: «Oh, una retrospectiva; una cantidad de obras del mismo artista».

MM En algún momento alguien escribió un artículo que cuestionaba el porcentaje de obras que eran solo mías. Yo calculé que aproximadamente el 60 % de las obras eran mías, que cerca de sesenta personas participaron en la exposición, muchas de las obras eran de otros. Creo que este término era completamente necesario. Puede que el título sea un poco extraño en la medida en que reclamo este trabajo como mío, pero de igual forma pone al descubierto varias cuestiones sobre autoría y propiedad intelectual.

Julia Antivilo, artista e historiadora feminista, en una performance junto a los documentos del archivo de Mayer durante una visita guiada a la muestra el 30 de junio de 2016. Foto: Cortesía de Karen Cordero Reiman.





Una maternidad secuestrada es... 2016. Reactivación durante la retrocolectiva. Foto: Cortesía de Karen Cordero Reiman.

ELM Pienso que es bastante simple, pero proporciona el espacio para alterar ciertas expectativas de las que la gente puede no estar consciente. Es un ligero desplazamiento para detenerse y pensar en lo que se ve, y reconocer que puede presentarse de manera distinta.

KCR Sí, y pienso que la otra parte del título, «Si tiene dudas... pregunte», también responde a la idea de que queríamos invitar al público, desde el principio, desde el título mismo, a relacionarse con la exposición de manera más activa. Que esta no sería una obra de arte que se impondría en la gente, sino que la incluiría en una conversación. Decidimos que esta era una manera más efectiva y coherente de plasmar e incitar la dinámica que queríamos producir. También logró introducir el aspecto performativo de la exposición al título mismo.

ELM Hace poco leí sobre el escepticismo que la curadora feminista Helena Reckitt tiene sobre el interés en la *reperformance* con relación a las historias feministas de la primera década del 2000. Reckitt piensa que

hay un peligro de que la *reperformance* «se convierta simplemente en otra imagen estética, un destello ingenuo que no logra arrojar luz sobre cómo y por qué recordamos y representamos el pasado» (Reckitt 2011, 58–63). Es una postura que varios curadores feministas comparten cada vez más (Horne et al. 2016 116–130). Si consideramos esto como un tipo de táctica curatorial feminista, creo que en las reactivaciones que tuvieron lugar en la exposición hubo un esfuerzo real para conectar la esencia de los trabajos con las realidades de la época. Esta es la cualidad que las destaca de otras reactivaciones del arte performático feminista.

MM La reactivación debe tener en cuenta el contexto desde donde se representa. No puedes simplemente reactivarlo sin repensarlo. Algunas veces saldrá igual, y otras saldrá diferente. Creo que este es un problema serio en la reactivación: tienes que tener muy en cuenta su contexto. Si simplemente lo pones ahí, lo interesante será que repetirá una historia y trabajará con un «repertorio» (Taylor 2003), como lo dice Diana Taylor, del Hemispheric Institute of Performance

and Politics, que es una de las formas de transmitir la *performance*. Esto se distancia del hecho de leer una *performance*. Incluso si alguien diferente al artista lo hace, el hacerlo en vivo le otorga una cualidad completamente diferente. Así que no lo negaría del todo como algo que ya no está de moda. Es muy importante, en especial con *performances* de artistas en lugares medio olvidados, como Latinoamérica.

KCR Por ejemplo, la reactivación de *El tendadero* tuvo lugar en un momento en el que el problema de acoso callejero era visible en la prensa y las políticas públicas. Era un tema que resonaba con situaciones que sucedían aquí y en el mundo en ese momento, así como en diferentes porciones de la sociedad.

MM Sí, funcionó muy bien. Es horrible, pero el contexto es fundamental. Entre las varias versiones que ha habido de *El tendadero*, algunas han tenido éxito, otras no. Aquellas que lo han tenido son las que fueron hechas para un contexto específico. No simplemente cuando repetían una fórmula.

KCR Pensamos las reactivaciones desde diferentes sensaciones humanas, tanto en términos de no tener demasiadas, así como también de usar diferentes medios para que estas no fueran repetitivas. Queríamos una exposición multitexturada, y hacer que cada una de las obras activadas se relacionara tanto con un aspecto diferente del contexto político, como con uso de una técnica diferente. Así que cada obra intentaba producir una experiencia diferente en el público, para activar y resaltar los distintos aspectos de la *performance*. También revisamos exposiciones que incluyeran reactivaciones y documentación de archivo, tales como la de Lorena Wolffer aquí en México (2015), y la de Yoko Ono en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Ono 2015), para ver qué nos gustaba y qué no, en un intento por encontrar qué podríamos usar, que no, y qué podríamos inventar para activar las obras.

MM Esta variedad de la que habla Karen no sucede en muchas muestras. En esta adaptamos las obras

al contexto específico para que funcionaran. Por ejemplo, para *Abrazos*, se me ocurrió que la gente la reactivara en parejas. En un punto, el departamento de educación (ENLACE) dijo: «La hicimos en círculo y funciona muy bien así», entonces adaptamos su idea y se convirtió en parte de la obra. Para mí es muy importante escuchar lo que pasa y trabajar sobre eso.

KCR Así como escuchar a la gente que trabaja directamente con el público.

ELM Dijiste que se fijaron otras exposiciones como ejemplo de cómo aproximarse a esta. En el catálogo de *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art (Mujeres modernas: Mujeres artistas en el Museo de Arte Moderno)*, Helen Molesworth escribe: «Estoy segura de que como feminista sé escribir un ensayo, pero no estoy tan segura de saber cómo instalar arte» (2010). ¿Sientes que curar una historia feminista es diferente de escribirla?

KCR Para mí hace parte del mismo proceso, en esencia, porque considero que curar una exposición hace parte de la escritura, en el sentido más amplio. También considero que la escritura verbal, la conversación y la charla son procesos comunicativos. Siempre me interesa la manera en la que la estructura o el uso particular de las palabras supone una relación de poder con el público. Entonces pienso la escritura y la curaduría en ambos sentidos, como parte del mismo proceso, pero con diferentes técnicas y contextos institucionales. Con la escritura verbal estás más en control de tu proceso, en el sentido de que puedes escribir sola. Por supuesto, cuando llegas al punto de tratar de comunicarlo, ya sea en un salón de clase o en una publicación, entras en contacto con todo tipo de resistencias institucionales frente al uso de técnicas que van en contra de la naturaleza de la escritura académica convencional, tales como tratar de encontrar maneras de reducir el peso patriarcal del lenguaje, o encontrar el aspecto personal localizado del texto dentro del texto. Estos problemas tal vez se han discutido de manera más generalizada en la academia feminista, y no en el terreno de la curaduría.



Mónica Mayer y Karen Cordero Reiman durante la reactivación de Abrazos, 2016.
Foto: Cortesía del Archivo Pinto mi raya.

No obstante, creo que en el área de pensamiento curatorial esta es una posición menos practicada, en términos de concebir el guion curatorial, pero también coincide con lo que venimos diciendo en esta entrevista: cómo se conceptualiza la exposición como un vehículo de interacción para el público en términos de un texto inamovible. Tanto la escritura como la curaduría tienen que ver con romper esa cualidad inamovible y cerrada de un texto, ya sea en un museo o de forma verbal o publicada. En el museo, tiene más que ver con la compleja estructura institucional en la que uno debe insertarse —todas las áreas de especialidad que deben trabajar en conjunto para hacer posible esta intervención feminista—, mientras que con el texto, en principio, uno está más en control.

Me parece que también existen todo tipo de aspectos no verbales, corporales, espaciales, visuales, multisensoriales que no preocupan a todos los curadores, o de los que estos no son conscientes, desde el punto de vista

del impacto personal o político de armar la exposición como una experiencia comunicativa. En este sentido, hay varias cosas que han sido esenciales para mí. Una de ellas es *Encuentros en el museo feminista virtual* de Griselda Pollock (2010), que transformó mi manera de pensar cuando lo leí por primera vez, en términos de cómo concebir un texto escrito y publicado. También me obligó a preguntarme cómo hacer esto posible en el espacio de un museo, pues afirma que es imposible tener algo feminista en un museo, ya que el museo es patriarcal.

MM Si es así, no tendrías feminismo en ninguna parte.

KCR Les propongo este reto del libro a mis estudiantes: ¿cómo podremos poner esto en juego en varios espacios? En este sentido, mi salón de clase es un laboratorio. Otra de las cosas esenciales fue la visita de Mieke Bal¹⁰ a México. Dictó varias charlas y también

10 El trabajo de Mieke Bal puede verse en www.miekebal.org

Mónica Mayer afuera de «Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer», 2016. Foto: Cortesía de Karen Cordero Reiman.



sus películas se proyectaban justo cuando yo estaba en el proceso de planear la exposición. La manera en la que se aproxima a la investigación, que se sitúa entre la textualidad, las exposiciones y el cine, fue muy reveladora para mí en lo concerniente a cómo se debe hacer para que todos estos aspectos funcionen juntos. También fue importante para nosotras para pensar en cómo trabajar el texto tanto en la exposición como en el catálogo.

El tercer punto sería, tal vez, un texto menos conocido de Clare Hemmings titulado *Why Stories Matter* (*Por qué importan las historias*) (2011), un análisis sobre cómo el feminismo escribe su propia historia. Aquí también se documentan varias sugerencias muy interesantes de las feministas sobre cómo la estructura de escribir la historia feminista debe ser feminista en sí. No solo contar otra historia, sino contarla diferente. Esto ha sido determinante para mí, para cuestionar tanto el museo como el mundo académico de la escritura, en los cuales hay un sinnúmero de aspectos patriarcales instituidos en sus estructuras de los que ni siquiera nos damos cuenta, o que simplemente suponemos son la manera correcta de hacer las cosas. Todos estos aspectos son clave tanto para escribir la historia del arte feminista como para

las exposiciones. Se trata simplemente de repensar desde estas perspectivas la estructura, el contenido, la forma.

Tal vez se ha lidiado menos con el aspecto curatorial, ha sido menos articulado, en el sentido de que el rol curatorial a menudo no es concebido en términos de la relación con el público. Como ya lo he dicho, esto se considera un problema del departamento educativo. Pienso que ese sigue siendo el caso de las exposiciones que tienen que ver con feminismo. Es algo en lo que la gente casi no piensa, pero una vez lo piensas es...

MM ...lógico.

KCR El hecho de que una parte de nuestra exposición se mostrara en paralelo con la retrospectiva del «Proceso Pentágono»¹¹ también puso en evidencia las

11 *Grupo Proceso Pentágono*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2015–16. Esta muestra reunió, por primera vez, las obras del Grupo Proceso Pentágono, un colectivo que se caracterizó por su posición crítica en contra de las políticas de Estado durante los años setenta y principios de los ochenta en México. El grupo fue parte del fenómeno de Los Grupos, colectivos no figurativos (abstractos, subjetivos) y de práctica artística comprometida sociopolíticamente de México.

diferentes formas de lidiar con el archivo, y la presentación y reactivación de obras políticas en contextos diferentes. Por ejemplo, uno de mis estudiantes, que está trabajando sobre diferentes reactivaciones del arte político, dijo que la muestra de Mónica había cambiado toda su postura sobre las posibilidades de presentar el arte político en el museo. Ya era crítico de antemano y, como dijo Mónica, el arte político a menudo es despolitizado cuando se presenta en una institución. Esta exposición lo hizo ver este hecho de diferentes maneras, darse cuenta de que no era imposible. Que tenía más que ver con decisiones curatoriales particulares, y diferentes concepciones de arte político. No todo el arte político se puede meter en la misma bolsa.

ELM Mirando hacia atrás, ¿hay algo que harían diferente?

MM Lo único que me frustró un poco fue que la exposición no se llevó a otros lugares. De resto, estoy satisfecha con todos los aspectos de nuestro trabajo.

KCR En lo concerniente al proceso personal, hay cosas que haría diferentes, en términos organizacionales creo que habría hecho aún más énfasis en la importancia de involucrar y comprometer a todas las áreas del museo desde el principio. Tal vez fuimos tímidas en ese sentido porque estábamos contentas por hacer la exposición y no queríamos presionar, no queríamos ser feministas insistentes. Me quedé con la sensación de que tal vez pude haber hecho más, o insistir más en tener guías; de hecho, era una exposición difícil de guiar, precisamente porque involucraba tanta interacción y relación con el contexto político actual, de modo que se debían reenfocar algunos aspectos. Quedé muy contenta con el resultado, y con tener ahora la oportunidad de escribir al respecto. Creo que es una exposición de la que se puede aprender mucho, como experiencia en sí y como organización de exposiciones feministas de arte feminista.

MM Sí, creo que logró un gran cambio tanto para la *performance* como para el arte político. El ejemplo de

lograr una muestra de arte político de tal profundidad, compromiso e interacción con la audiencia, abrió un camino diferente de hacer exposiciones que no se había caminado aquí en México.

Referencias

- Barajas, Irene, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Germenos, V. Macías, C. Medina, G. Monroy, L. Morales, A. Navarrete Cortés, J. Oles y A. Vázquez Mantecón. 2014. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968–1997*. Ciudad de México: MUAC–UNAM/Turner.
- Hemmings, Clare. 2011. *Why Stories Matter: the Political Grammar of Feminist Theory*. Durham: Duke University Press.
- Horne, Victoria, K. Lloyd, J. Richards y C. Spencer. 2016. «Taking Care: Feminist Curatorial Pasts, Presents and Futures», en: *OnCurating* 29. 116–130.
- Jones, Amelia. 2016. «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», en: *OnCurating* 29. 5–20 (5).
- Molesworth, Helen. 2010. «How To Install Art as a Feminist», en: *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. Butler, C. and Schwartz, A. (eds.). Nueva York: MOMA. 498–513, 499.
- Pollock, Griselda. 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- Reckitt, Helena. 2011. «To Make Time Appear», en: *Art Journal*, 70.3. 58–63 (60).
- Taylor, Diane. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

a:dentro

MUNDOS EXTRAÑOS

Nobara Hayakawa

«Un lugar extraño»

Rosario López Parra

Galería SN–maCarena, con el apoyo del Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia

Marzo 23 – abril 22 de 2017

Nómada Ediciones

Mónica Naranjo Uribe

2014

www.nomada-ediciones.com

La gran frustración del viajero consiste, tal vez, en no poder transmitir a otros su experiencia de los lugares en los que ha estado. La fotografía tiene la cualidad de atrapar en dos dimensiones cualquier espacio, pero la vivencia se ve minimizada en el proceso de construcción de la imagen: desprovista de olores, temperatura y sonido, alcanza apenas a abarcar lo que es visible, y la mirada mediada por un lente que opera distinto a los ojos presupone ya una artificialidad. Esta limitación encierra justamente la misteriosa riqueza de la imagen fotográfica, pero en el caso del viajero puede parecer un pálido intento de atrapar un instante que no tiene que ver solamente con el espacio y la luz, sino con las sensaciones particulares de cada lugar: su *pathos* singular o *genius loci* (el espíritu del lugar). ¿Cómo evocar la idea del lugar? ¿Es posible transmitir una experiencia subjetiva del paisaje? Y, aún más, ¿una noción colectiva de territorio?

El viaje es inherente a las obras de Rosario López Parra (Bogotá, 1970) y Mónica Naranjo Uribe (Berlín, 1980). Ambas, con propuestas muy diferentes, trazan

las coordenadas que abren la posibilidad de transferir a la imaginación del espectador la elusiva percepción del lugar, señalando relaciones de tensión entre la fuerza vital y el vacío, entre el ser y el otro, y entre el aquí y el allá, que trascienden ese irrepetible lugar que es la experiencia individual.

«Un lugar extraño»

Lo primero que uno nota al entrar a la galería SN–maCarena es lo pequeña que es: basta con echar un vistazo para abarcar con la mirada la totalidad del espacio. Este pequeño cubo blanco contiene, sin embargo, grandes ambiciones como «sala de proyectos artísticos que promueve artistas regionales, nacionales e internacionales que se destaquen por el rigor en el oficio y la excelencia en el manejo de la técnica. maCa invita a artistas a investigar, experimentar, desafiar e incluso a transgredir los límites convencionales del oficio». SN son las letras iniciales de las palabras «Sin Nombre» y maCarena es el nombre del barrio de Bogotá donde se encuentra (La Macarena), aunque no se entiende muy bien por qué está escrito

así. Entonces, en este espacio de raro nombre la artista Rosario López tituló su más reciente exposición «Un lugar extraño».

Podríamos partir pensando en que todos los lugares son extraños para alguien. Lo extraño, entendido en contraposición a lo familiar, supone un desarraigo, un tránsito por una situación desconocida o una sensación de perplejidad ante lo extraordinario. La extrañeza de un lugar entraña la noción de territorio, y con ella, la de pertenencia. Los lugares de la obra de Rosario López tienden a lo monumental, donde el ser humano está expuesto en toda su insignificancia ante una naturaleza poderosa e implacable. Como en la definición de Schopenhauer de lo *sublime*, está sumido en un sentimiento de placer y humildad ante la inmensidad y duración del universo. Rosario López, a la manera de una rigurosa expedicionaria de una tradición científica de épocas pasadas, elige unos lugares que son extraños de manera contundente al ser humano urbano: enormes paredes de hielo, vastísimas extensiones de sal o una roca colosal en medio del desierto. Pero, a diferencia de los científicos que registraban en ilustraciones detalladas y descripciones verbales las diferentes formas de la naturaleza para elaborar un inventario, Rosario López crea réplicas a escala, reinterpreta y expande la percepción del lugar, más allá (o más acá) de su monumentalidad, respondiendo a la naturaleza en un juego de eco invertido donde las ondas vibratorias emanan del lugar y repercuten en la artista, que ya no formula solamente la pregunta del ser en el lugar, sino del lugar en el ser.

Enmarcadas, hay dos fotografías nocturnas. Una del monolito sagrado Uluru, en el Parque Natural Uluru-Kata Tjuta, Australia, en primer plano: es una silueta negra que ocupa la mitad de la foto, y sobre ella resplandece un cielo estrellado. La silueta oscura no deja vislumbrar ningún detalle de la roca y, en cambio, en su mutismo cobijado por la luminosidad estelar parece una imagen del vacío mismo (*Uluru, serie 04, 2015*). La otra foto, de la Vía Láctea, cuya continuidad podemos adivinar por fuera del marco y que parece sacada de un archivo científico, muestra una masa celeste que

ya no tiene como referencia a ninguna roca terrestre. Esta imagen, como un *zoom out* de todo lo demás (la roca, su imagen y la galería donde se exhibe), hace que la monumentalidad de la roca desaparezca: todo es grande o es pequeño comparado con otra cosa (*Vía Láctea, 2015*).

Haciendo *zoom-in* de nuevo, encontramos una réplica de Uluru hecha con la técnica artesanal de la cerámica ahumada, fragmentada en una retícula que remite a la arbitrariedad de la cartografía política. Por su tamaño casi parece la maqueta de un proyecto más ambicioso que ocurre en otro lugar. Acá tenemos el simulacro a escala del enorme monolito convertido en un símbolo de la geografía humana (*Uluru, 2016*).

Unos objetos que se adivinan pesados y recuerdan a los cristales en sus formas, pero son de opaco y oscuro bronce, esa noble y milenaria aleación que se usa en la fabricación de las campanas, entre otros, son exhibidos como piezas de un museo natural, como vestigios de una dimensión mineral gobernada por la geometría espacial. Estas piezas no parecen talladas desde la superficie, sino formadas como proyecciones de una fuerza interior y extraídas de las entrañas de alguna otra roca (*Repliegues, 2015*).

En una pared hay una serie de huellas sobre papel, recuerdos del peso y la humedad de unas formas sobre unas hojas, con los contornos repasados en lápiz, como quien traza el hilo narrativo de un sueño que resurge por pedazos, en un juicioso registro que busca diseccionar algo que ya no está. En la publicación que ofrece la galería para acompañar la exposición (un acierto que no se les ocurre a todos los espacios expositivos) nos enteramos de que estas huellas provienen de las piezas de arcilla que originaron las de bronce. El juego del eco continúa dentro del taller de la artista, con el dibujo como resonancia de una presencia pasajera.

En otras paredes hay unas figuras que recuerdan también a las formaciones geométricas de los cristales (estas «nervaduras superficiales» son recurrentes



Rosario López, «Un lugar extraño», 2017. Galería SN-maCarena, Bogotá.

en la obra de Rosario López), pero están hechas de materiales blandos, el fieltro y la lona. El fieltro, uno de los materiales emblemáticos de Joseph Beuys, con su tosca textura de capa protectora que también se usa en los pianos para apagar el brillo del sonido, es blando, y junto con la lona traslúcida traicionan la vocación formal de los materiales oponiéndose a las formas angulosas que representan, como la taza de té peluda de Meret Oppenheim.

La filósofa francesa Florence de Mèredieu propuso una *Historia material e inmaterial del arte moderno y contemporáneo* (2004) donde las obras de arte no son clasificadas en movimientos y corrientes artísticas de manera cronológica; en esta taxonomía de la creación, en cambio, las obras son agrupadas por sus aspectos materiales o inmateriales: el color, la transparencia, el cuerpo, la máquina, los rituales, el sonido, etcétera. Bajo esta luz que se posa sobre los oficios y las técnicas, se diría que la obra de Rosario López

es imagen, objeto, costura y huella, pero en últimas es espacio y es vacío; no se trata solo de la naturaleza, largamente privilegiada como materia del arte, desde las pinturas de paisajes hasta el *Land Art*, sino de sus aspectos geopolíticos, de su relación con los humanos. Nada es pequeño si en nuestra imaginación puede evocar un mundo entero, y estas manifestaciones físicas, presencias materiales de una vivencia fugaz, contenidas en un espacio que se puede abarcar de un solo vistazo, conforman una cosmogonía sólida de alegorías del hacer humano, que vibra frente al desconcierto de habitar el extraño mundo.

Nómada Ediciones

En la película *En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guérin (Barcelona, 1960), un joven viaja a una ciudad en busca de una mujer a quien conoció un tiempo atrás, que se elude como un fantasma o un recuerdo del que no se puede fiar. Emprende la búsqueda con ansiosa lentitud, como disfrutando de la pausada y



sensual persecución, mientras registra en un cuaderno sus recorridos, pensamientos y esbozos de otras mujeres que podrían ser ella pero no lo son, hasta que la encuentra. Es una película desprovista de palabras, con los sonidos incidentales acentuando la ausencia de los diálogos, y en la que los gestos, la composición, el ritmo y la atmósfera de cada escena dicen todo lo que hay para saber y todo lo que no se puede saber. Este mismo silencioso y rico hermetismo se encuentra en los libros que produce la editorial independiente Nómada Ediciones, creada por la artista visual Mónica Naranjo Uribe (Berlín, 1980). Estos libros tienen, además, un cierto parentesco con los cuadernos: las tapas blandas, la paleta cromática limitada, el formato y espesor de los papeles recuerdan a las libretas de anotaciones de los viajeros, donde quedan registradas sus impresiones de los lugares. El proyecto editorial tiene continuidad con los temas y la estética de la obra de Mónica Naranjo, pero opera como un centro donde se recogen, bajo

su mirada particular, otros lugares interpretados visualmente por diferentes artistas.

Los dibujos de Naranjo evocan sensaciones y atmósferas desde las manchas vaporosas, las líneas difuminadas y los contornos suaves de edificaciones y personas, como si quisieran traer visiones provenientes de un estado meditativo de serena contemplación, imágenes fantasmagóricas del umbral por donde transita el extranjero (Naranjo 2014).

Los paisajes etéreos de Leah Fusco parecen fotogramas de una película de Béla Tarr (Hungría, 1955), en los que las relaciones de los humanos con la naturaleza están atravesadas por un tenso enfrentamiento de fuerzas (*Weald*, Kent, Reino Unido, 2016). Las intervenciones de color sobre fotografías en el libro de Natalia Castañeda remiten al gesto pueril de rayar una sonrisa perfecta en una revista para simular la ausencia de uno o varios dientes: esta acción caprichosa parece

protestar ante lo desconocido respondiendo desde lo familiar, o ante la frialdad de la imagen turística respondiendo desde la vitalidad de la subjetividad (*Beloved Future*, Nueva York, Estados Unidos, 2015). En el libro de Emmanuelle Pidoux edificaciones aisladas dibujadas con la cualidad dura del bolígrafo (cercas, casas, restos de fortalezas) flotan sobre la página vacía y conviven como por accidente con dibujos a lápiz de una naturaleza más fina, que representan casi siempre seres orgánicos (aves, perros, plantas). Estos dibujos son hechos por una ilustradora que vive en Dunkerque, al norte de Francia, pero del lugar solo nos llegan estos fragmentos unidos en extraños *collages* que componen una narrativa de la fractura y el desarraigo (*Du sable dans la bouche*, Dunkerque, Francia, 2017).

Nómada Ediciones también ha publicado *zines*, un calendario acerca del universo que devela el vínculo íntimo entre la ciencia y la poesía, dos mapas ilustrados (uno de Colombia y otro de los continentes de la Tierra) y cuadernos con hojas en blanco que invitan al lector a emprender su propia versión del mundo.

Referencias

- Mèredieu, Florence de. 2004. *Historia material e inmaterial del arte moderno y contemporáneo*. París: Larousse.
- Naranjo, Mónica. 2014. *Afuera y adentro*. Bogotá: Nómada Ediciones.

Nobara Hayakawa

Artista y músico colombo-japonesa formada en diseño gráfico en la Universidad Nacional de Colombia, con una Maestría en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Artes y Música de Tokio, Japón. Organizadora desde el año 2005 de PechaKucha Night Bogotá, un encuentro periódico e independiente de arte, arquitectura y diseño. Curadora invitada del programa Artecámara de la Cámara de Comercio de Bogotá y docente en artes visuales (Universidad Javeriana) y diseño (Universidad de los Andes y Universidad Jorge Tadeo Lozano) desde el 2005 hasta el presente. Vive y trabaja en Bogotá. www.nobarahayakawa.com

a:fuera

DÍAS DE REVOLUCIÓN

«We Wanted a Revolution. Black Radical Women.
1965–1985», Museo de Brooklyn

Carolina Venegas K.

¿Qué sienten las mujeres negras en relación con la Liberación Femenina? Desconfianza. Es blanca, por lo tanto, sospechosa. A pesar del hecho de que los movimientos liberadores en el mundo negro han sido catalizadores para el feminismo blanco, demasiados movimientos y organizaciones han hecho intentos deliberados por enlistar a los negros, y han terminado por «enrollarlos». No quieren que vuelvan a usarlas para ayudar a alguien a obtener poder, un poder que con cuidado se mantiene fuera de su alcance. Miran a las mujeres blancas y las ven como su enemigo, porque saben que el racismo no se limita a los hombres blancos, y que hay más mujeres blancas que hombres en este país (...). Pero no solo está la cuestión del color; también está el color de la experiencia. Las mujeres negras no están convencidas de que revolución femenina sea útil a sus intereses o que pueda hacer frente a la singularidad de su experiencia, que es a su vez un factor alienante. (Morrison 1971)

En plena segunda ola del feminismo, la escritora estadounidense Toni Morrison publicó en la revista de *The New York Times* el ensayo «What the Black Woman Thinks About the Women's Lib» («Lo que piensa la mujer

negra de la liberación femenina», en el que cuestionaba el papel de la liberación femenina, tal como estaba planteada en los años setenta por las mujeres blancas estadounidenses de clase media, en relación con el feminismo de las mujeres negras. También se pregunta, al inicio, por qué los avisos de los baños decían «damas blancas» o «mujeres de color»; ¿las negras no merecen el mismo trato respetuoso de las «damas» blancas?, ¿son menos mujeres por ser negras?, ¿son menos dignas de alzar su voz? ¿Acaso las feministas quieren ser consideradas «damas» con la fragilidad y dependencia que esta palabra implica? En últimas, ¿las mujeres de color son diferentes de las mujeres blancas? Sí: su posición social es otra, se ven diferentes, sus raíces son otras, sus luchas son otras: no buscan su lugar en el mundo laboral; buscan mejorar sus salarios, sus condiciones, quieren ir a la universidad. De hecho, el mundo laboral es un viejo conocido para ellas. Se encuentran doblemente oprimidas: son mujeres y son negras, acompañan la lucha del Movimiento de los Derechos Civiles, pero también deben buscarse un lugar en sus propias casas, frente a los hombres negros, que, como los

hombres blancos, las consideran menos, a veces casi un objeto sobre el que descargar su rabia e impotencia ante una sociedad que los ignora o los mata.

¿Y si estas mujeres negras son artistas?

A partir de esta pregunta nace «We Wanted a Revolution. Black Radical Women, 1965–1985», la muestra que para el Museo de Brooklyn curaron Catherine Morris, curadora sénior para el Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler, y Rujeko Hockley, anterior curadora asistente de arte contemporáneo del Museo de Brooklyn y actual curadora asistente del Museo Whitney, y quien tiene a cargo la bienal del mismo para 2019.

La muestra, compuesta por más de 270 obras,¹ ilustra cómo más de cuarenta mujeres artistas de color —negras, no-blancas, latinas— contribuyeron a las revoluciones culturales y sociales de estas dos décadas, por medio de su obra y activismo. Su intención era buscar espacios para la diferencia dentro de circuitos preestablecidos y formar otros menos jerárquicos en los que pudieran convivir diversas necesidades y lenguajes. La «exposición se concibe como un correctivo histórico oportuno: una presentación de enfoques radicales del pensamiento feminista que fueron desarrollados por mujeres de color simultáneamente con, y a menudo en oposición a, los puntos de vista más ampliamente reconocidos promovidos por el feminismo de la segunda ola» (Morris et ál. 2017).

Feminismo negro

El recorrido abre con la pintura *For the Women's House* (1971), de Faith Ringgold (1930). Esta obra, pensada como un mural para la Institución Correccional para Mujeres en Rikers Island y dedicado a sus reclusas, muestra ocho escenas: una mujer mayor, blanca, como

conductora de un bus; una mujer médica dando una clase sobre rehabilitación de drogas; una mujer puertorriqueña a punto de casarse; mujeres chinas tocando un tambor; una mujer negra recién nombrada presidenta de los Estados Unidos; jugadoras de baloncesto profesional; una mujer policía; una madre soltera con un bebé de raza mezclada. Cada escena tiene un mensaje: cada mujer desempeña un papel que en la época no se permitiría, e igual lo hacen dentro del «sistema» (gobierno, Policía, el sistema de salud), cada rostro, con la mirada estática, pero llena de significado, da cuenta de una sociedad que para ese entonces podría parecer utópica y que representa los anhelos de las mujeres de la correccional, privadas de su libertad y dudosas sobre el papel que podrían desempeñar una vez regresaran al sistema. Y esto era lo que buscaba Ringgold, según una entrevista con su hija, la crítica de arte, Michele Wallace: hacer obras con significado por fuera del circuito de arte tradicional, hacer del arte activismo, llevarlo a la comunidad que lo necesita para entender su papel en la sociedad y las posibilidades del ser mujer.

En esa misma sala se encuentra la instalación *Leaning* (1980) de Maren Hassinger (1947), compuesta de más de treinta piezas oscuras hechas cuerda de alambre que se asemejan a figuras orgánicas, como arbustos salvajes, pero cada una diferente dentro del colectivo, cada una inclinada en un ángulo propio, como un individuo que busca su propio camino.

Ringgold, figurativa (que además hace otras apariciones a lo largo del recorrido), y Hassinger, abstracta, abren la muestra con dos lenguajes completamente diferentes pero que parecen apuntar a lo mismo: la fuerza del colectivo y la importancia de ver —de en realidad ver y escuchar— al individuo, que con sus características de raza, género y clase compone dicho colectivo. Porque, ¿quién hace la revolución? ¿Qué significa la revolución desde el arte? ¿Quién es ese «we», ese nosotras, del título de esta muestra? Y esas nosotras que querían —«wanted», en pasado— la revolución, ¿todavía la quieren, la buscan? ¿Llegó alguna vez dicha revolución?

1 Hay que decir, antes de empezar, que cualquier intento escrito de recorrer esta muestra se quedará corto: cada sala merecería un capítulo propio que con detalle se adentre en el recorrido de cada una de estas mujeres artistas, en el contexto histórico en el que se produjeron las obras, y en el extenso y excepcional trabajo de archivo presentado por las curadoras.



Vista de la instalación «We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85», Brooklyn Museum, Nueva York. Izquierda: Faith Ringgold, *For the Women's House*, 1971. Óleo sobre lienzo, 243,8 x 243,8 cm. Derecha: Maren Hassinger, *Leaning*, 1980. Cuerda y cuerda de alambre, medidas variables. Foto: Cortesía Brooklyn Museum.

La siguiente sala apunta precisamente a esa idea de colectivo con obras del muy masculino Movimiento de las Artes Negras (Black Arts Movement), formado en la década de los sesenta en la cúspide del Movimiento por los Derechos Civiles; el colectivo Spiral, que solo tenía un miembro mujer, Emma Amos (1938), y el colectivo de Chicago AfriCOBRA (African Commune of Bad Relevant Artists). Entre las obras expuestas se encuentran varias serigrafías de colores vibrantes que recuerdan telas y patrones africanos y que el Movimiento usaba como piezas gráficas que comunicaban decisiones, reuniones y mítines (más adelante veremos una, también de Ringgold, que le trajo problemas a las Panteras Negras, pues incluía la dirección de su sede principal); una estrategia económica y efectiva por su producción a gran escala y fácil distribución. Las artes gráficas abundan en esta muestra: es arte que se sale del circuito tradicional, que a la vez cumple con la función de regar la voz sobre las necesidades políticas y búsquedas estéticas de los colectivos detrás de las

piezas. También hay autorretratos en grabado, figuras que sugieren, por medio de formas simples y colores fuertes, cómo se veían a sí mismas las artistas negras de estas décadas, y cómo utilizaban el imaginario que otros les adjudicaban para contrarrestar esa imagen unidimensional.

Sin embargo, en esta sala es imposible no gravitar hacia dos piezas de Jae Jarrell (1935), quien fundó AfriCOBRA con su esposo, Wadsworth Jarrell, Jeff Donaldson, Barbara Jones-Hogu y Gerald Williams. La primera, *Urban Wall Suit* (1969), es un traje de dos piezas cosido a mano a partir de retazos de tela de algodón y seda. Parece una colcha de retazos en los colores «coolade» que usaba el colectivo —brillantes, llamativos, casi infantiles—, con fotografías de familias negras y, como el nombre de la obra lo indica, un diseño que mezcla líneas dibujadas en negro que sugieren la forma de ladrillos y letreros a mano alzada con consignas que recuerdan grafitis con los

que las pandillas se apropian de un terreno, y que gritan que el cuerpo puede ser un espacio de protesta. La otra es *Ebony Family* (1969), un traje de terciopelo negro con un *collage*, también en terciopelo, de una familia negra. Ambas piezas, únicas, eran constantemente usadas por la artista en su vida diaria con una intención performática que ilustraba su identidad como mujer negra, que, además, se reconoce como artista, que cose, que usa su ropa para significarse y que hace parte del mensaje del Movimiento de las Artes Negras.

Esta sala, llena de colores y abstracciones, cierra con dos pinturas de Amos y una escultura en cedro de Elizabeth Catlett (1915–2012), *Homage to My Young Black Sisters* (1968), que saluda con el puño en alto —«*Black Power*»— y abre la siguiente sala en la que, entre varias piezas tridimensionales, se encuentran *Target* (Blanco, 1970), también de Catlett, y *The Liberation of Aunt Jemima: Cocktail* (1973), de Betty Saer (1926). Están rodeadas de vitrinas en las que

se encuentran expuestas muestras de papelería del colectivo *Where We At*, ejemplares de la revista de *The New York Times* donde apareció originalmente el texto de Morrison, y de la revista *Essence*, donde apareció «*Revolutionary Hope*» (diciembre de 1984), una conversación entre la poeta Audre Lorde y el escritor James Baldwin, ambos voceros del Movimiento de Derechos Civiles y de la lucha del feminismo negro.

Son una escultura en bronce de la cabeza de un hombre negro convertida en blanco de tiro, una botella de vino californiano con la imagen de la Tía Jemima —de la *mammy*, el ícono más reconocido del estereotipo racista de feminidad negra— convertida en un coctel molotov, violento, que comenta sobre la resistencia armada a la opresión, cartas y manifiestos de un grupo que se resiste a través del arte, y dos textos transgresores, que hablan de la manera como las negras ven el mundo, a sus compañeros y a las blancas que no las reconocen dentro de su liberación.

Vista de la instalación «We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85», Brooklyn Museum, Nueva York. Izquierda: Jae Jarrell, *Urban Wall Suit*, 1969. Algodón y seda pintados a manos y cosidos, traje de dos piezas, 95,3 x 69,9 x 1,3 cm. Derecha: Jae Jarrell, *Ebony Family*, 1968. Vestido en terciopelo con collage en terciopelo, 97,8 x 96,5 x 1,3 cm. Foto: Cortesía Brooklyn Museum.



¿Por qué todo esto en la misma sala? La revolución no solo se daba en el arte, en las reuniones de los colectivos; se estaba dando en los medios, denunciaba muertes violentas, silencios mortales, luchas de poder, reconocía —algunas veces— las diferencias y las «igualdades». La revolución de estas mujeres radicales no se estaba dando bajo la figura del feminismo, como ya lo hemos visto, y tal vez por eso el feminismo negro prefería el término «mujerista» («*womanist*»), acuñado por Alice Walker: «Una mujer que ama a otras mujeres, sexual y/o no sexualmente. Aprecia y prefiere la cultura de las mujeres, la flexibilidad emocional de las mujeres (valora las lágrimas como natural contrapeso de la risa) y la fuerza de las mujeres. A veces ama a hombres individuales, sexual y/o no sexualmente. Comprometida con la supervivencia y la integridad de personas enteras, hombre y mujer» (Walker 1983).

Las otras

En 1978, la artista cubana Ana Mendieta (1948–1985) se convirtió en un miembro activo de la galería A.I.R., fundada en 1972 como la primera galería en Estados Unidos compuesta solo por mujeres. La idea del grupo, formado en un principio por artistas feministas de la segunda ola y que no incluía mujeres de color —excepto por Howardena Pindell (1943)—, tenía la intención de incrementar el valor percibido del arte hecho por mujeres dentro de las estructuras establecidas, pero también querían alterarlo al implementar un nuevo sistema de inclusión, sin jerarquías y con la preocupación de no seguir perpetuando el círculo de condescendencia. Sin embargo, el sistema no cambió, y las prácticas dentro de la misma galería no obedecían a sus ideales: no había inclusión ni de raza ni de clase. Por esta razón, dos años antes de abandonar A.I.R., Mendieta curó, en compañía de la artista india Zarina (1937) y la artista japonesa Kazuko Miyamoto (1932), la muestra «Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States» («Dialéctica del aislamiento: una exposición de mujeres artistas del Tercer Mundo de los Estados Unidos»), que abrió en la galería en septiembre de 1980, con obras de Judith Baca (1946), Beverly Buchanan (1940–2015), Lydia Okumura (1948), Howardena Pindell y Zarina, entre otras.

En las salas de «We Wanted a Revolution» se plantea qué es ser el «otro» —en este caso «la»—, el/la *outsider*, desde las descripciones de las obras y las intenciones artísticas de cada una de estas mujeres. Por otro lado, la introducción de Mendieta al catálogo apunta a cómo existir desde la periferia, cómo ser las herederas del llamado Tercer Mundo:

[...] ¿Existimos?... Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Hacer frente a este hecho significa adquirir una conciencia de nosotras mismas. Esto, a su vez, se convierte en una búsqueda, un cuestionamiento de quiénes somos y cómo nos entendemos nosotras mismas. Durante la segunda mitad de la década de 1960, cuando las mujeres en los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el Movimiento Feminista con el propósito de poner fin a la dominación y explotación de la cultura masculina blanca, fallaron a la hora de recordarnos. El feminismo estadounidense es básicamente un movimiento blanco de la clase media. Como mujeres no blancas, nuestras luchas son doble lucha. Esta exposición no apunta necesariamente a la injusticia o incapacidad de una sociedad que no ha estado dispuesta a incluirnos, sino más bien a una voluntad personal de continuar siendo «otro». (Morris et ál. 2017)

Esta misma reflexión, que es espejo del planteamiento de Morrison y que luego se repite en «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House», el ensayo en el que Audre Lorde (1984) continúa preguntándose —más de diez años después del texto de Morrison, casi cien años después del inicio del Unión Nacional de Sociedades de Sufragio Femenino— cómo es que hay círculos de feminismo, de arte feminista, que no se cuestionan por las diferencias, por las individualidades. ¿Dónde están representadas las feministas lesbianas? ¿Dónde está esa interseccionalidad² que

2 Aunque el término «interseccionalidad» no se empezará a usar sino a partir 1989, con el trabajo Kimberlé Crenshaw sobre feminismo negro, el colectivo The Combahee River, también presente en esta muestra, había hablado en los setenta de «simultaneidad», fin al que apuntan tantos los textos de Morris y Lorde, como el de Mendieta.

Vista de la instalación «We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85», Brooklyn Museum, Nueva York, abril a septiembre de 2017. Foto: Cortesía Brooklyn Museum.



claramente se ve en la calle, en las casas, entre quienes conforman la fuerza de trabajo, entre quienes no se han querido quedar calladas respecto a ser la opresión? No existe teoría feminista sin dichas diferencias. No existe arte —de ningún tipo— ni crítica de arte si la diversidad en lenguaje, en medios, en necesidades estéticas, no están presentes. No hay posibilidad de encontrar significado en la homogeneidad.

Lo personal sigue siendo político

Las salas que anuncian el final del recorrido muestran un giro en el lenguaje: más fotografía, más *performance*, más trabajo documental.

Entre las piezas que más llaman la atención está, sin duda alguna, la fotografía icónica de Lorna Simpson (1960), *The Waterbearer* (*La portadora de agua*, 1986), un tanto apartada y con una banquita en frente, para invitar a la pausa. En esta, una joven vestida de blanco nos da la espalda mientras riega agua con una jarra de metal en su mano izquierda y con un contenedor

plástico de la otra; abajo dice: «Lo vio desaparecer por el río, le pidieron contar qué había ocurrido, solo para desechar su recuerdo».³ No podemos ver la cara de esta mujer, sus ojos, no sabemos qué pasó, pero tampoco estamos —o están— dispuestos a creerle. Su historia, puesta a escrutinio público tal vez a la fuerza, no cuenta, no se puede contar.

Hay dos piezas de la serie fotográfica *Ain't Jokin'* de Carrie Mae Williams (1953), que de manera ácida sacan resaltan el racismo de ciertas bromas que se hacen a expensas de la gente de color. De Carrie Mae Williams también es la serie documental «Family Pictures and Stories, 1978–1984», en respuesta a un estudio de 1965, en el que se aseguraba que «el deterioro de la estructura de la sociedad negra» encontraba sus orígenes en una familia débil y también deteriorada. La serie, compuesta de seis imágenes, muestra

3 «She saw him disappear by the river, they asked her to tell what happened, only to discount her memory».



Vista de la instalación «we wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85», Brooklyn Museum, Nueva York, abril a septiembre de 2017. Foto: Cortesía Brooklyn Museum.

momentos sin importancia de su propia familia que dan cuenta de una intimidad cálida, feliz, salida de los estereotipos de violencia adjudicados a las familias de color estadounidenses. Pueden ser excepciones, sí, pero esto apunta también a la necesidad de buscar otras valoraciones que dejen atrás la homogeneización del estereotipo.

También se encuentran piezas de registro de apariciones del grupo teatral Rodeo Caldonia High-Fidelity Performance Theater, compuesto por mujeres nacidas en los sesenta, beneficiarias y herederas de las luchas de generaciones anteriores y con sus propias y nuevas preocupaciones. Este grupo estaba al tanto de los boicots que continuaban siendo pan de cada día dentro del mundo del arte para artistas de color, pero no era su tema: ellas no se preocupaban por ser damas respetables y politizadas, por alzar su voz por encima de sus homólogos masculinos; buscaban alcanzar su lugar en las industrias de la moda, de la belleza. En sus

performances, fotos de sociales y apariciones se las veía triunfales, exquisitas, lejos de las formas en las que habían sido representadas hasta entonces las mujeres negras.

Una nota final

El Museo de Brooklyn es la casa de *The Dinner Party* (1979), la instalación inmensa de Judy Chicago (1939), hito del arte feminista y que desde el 2007 tiene un lugar de residencia en el Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler. La instalación, una mesa gigante con treinta y nueve puestos a los que se invitaron a treinta y nueve mujeres que marcaron la historia del feminismo de una u otra manera, solo tiene una invitada negra, Sojourner Truth (1797–1883), abolicionista y sufragista. Esta situación es otra muestra de la falta de conexión del feminismo de la segunda ola con las necesidades —incluso la presencia— de las mujeres de color y del mal nombrado Tercer Mundo. Sin embargo, algo curioso es que mientras estuvo montada la

muestra «We Wanted a Revolution» —con sus incontables documentos de archivo, con las obras que apuntan una y otra vez a la importancia del activismo, de trabajar comprometidamente en comunidad sin anular las necesidades del individuo, con su manera de ampliar el arte como concepto, con sus cuestionamientos sobre qué hace que una obra sea radical y cómo lucha contra las dinámicas de poder que se perpetúan— no era posible acceder a la instalación sin haber hecho todo el recorrido por la retrospectiva, que también es un recorrido histórico de lo que pasaba en la periferia mientras Chicago ponía la mesa para una cena a la que estas mujeres radicales no estaban invitadas.

Referencias

- Lorde, Audre. 1984. «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House». Disponible en: <https://www.muhenberg.edu/media/contentassets/pdf/campuslife/SDP%20Reading%20Lorde.pdf>.
- Morris, Catherine, Rujeko Hockley, Connie H. Choi, Carmen Hermo y Stephanie Weissberg. 2017. *We Wanted a Revolution Black Radical Women, 1965–85: a Sourcebook*. Publicado para la exposición «We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85» en el Museo de Brooklyn, abril 21 a septiembre 17, 2017. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum.
- Morrison, Tony. 1971. «What the Black Woman Thinks about Women's Lib». *New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1971/08/22/archives/what-the-black-woman-thinks-about-womens-lib-the-black-woman-and.html>.
- Walker, Alice. 2004 (1983). *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. Orlando: Harcourt.

Carolina Venegas K.

Editora independiente y periodista cultural. Artista plástica de la Universidad de los Andes. Premio de Periodismo Simón Bolívar 2016 con la entrevista «Colombia tiene que salir del clóset». Actualmente es docente de la Pontificia Universidad Javeriana en la carrera de Comunicación Social y editora de la revista digital *Bacánika*.

publicados



AMAZONA: LA MATERNIDAD REDEFINIDA

Paula Silva Díaz

Hay pocas cosas más aterradoras para una mujer que estar embarazada. Saber que se será responsable de la vida de otro ser humano detona un flujo irrefrenable de cuestionamientos, crisis y preguntas. Y en muchísimas ocasiones una necesidad de volcar la mirada al ejemplo más cercano: la propia madre. Así empieza el documental colombiano *Amazona*: Clare, esperando a su primera hija, Noa, abre su historia narrando cómo su mamá le presentó a Nicolás Van Hemelryck, quien se convertiría en su esposo, camarógrafo y sonidista, y productor de esta película que ella dirige. Y la presencia de la mamá de Clare, Valerie, se prefigura como el fantasma que debe ser exorcizado antes del nacimiento de Noa: «Desde que era una adolescente intento hacer una película sobre mi mamá, pero siempre faltaba algo, lo abandonaba. Siempre les he tenido miedo a los compromisos, pero ahora quiero tener una familia y necesito terminar esta película».

Amazona, documental seleccionado para competir en el prestigioso festival de documentales IDFA en Ámsterdam, y ganador del premio del público en la edición 57 del Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI), no es solamente la historia de Valerie, una británica con pocas ataduras a la tierra que llegó, Colombia, a vivir en Armero junto con un abogado colombiano, padre de sus dos primeras hijas. Tampoco es solamente la historia de Clare, viajando al corazón del Amazonas para confrontar a su mamá sobre las decisiones que la empujaron a irse sola a la selva, dejándola a ella y a su hermano, Diego, en la ciudad. Tampoco es la trayectoria que culmina en el nacimiento de Noa y en la transformación de Clare de hija a madre. *Amazona* es un entramado de viajes personales con un cuestionamiento universal en el centro: la dicotomía entre ser mamá y la responsabilidad con los hijos versus la responsabilidad con el propio destino y la libertad individual.

La puntuación de *Amazona* está marcada por el progreso del embarazo de Clare, pero el ritmo está dado por el inexorable nomadismo de Valerie, quien llega a Armero siendo una señora recién casada, maquillada y con tacones que va al club social y tiene empleada doméstica, pero se regresa a Inglaterra después de divorciarse afirmando



a cada paso el júbilo de haber recuperado su libertad y haber dejado todo —incluso a sus dos hijas mayores— atrás. De nuevo en su tierra natal, en una comuna jipi conoce a Jim Weiskopf, su segundo esposo, con quien a la postre regresaría al campo colombiano y tendría dos hijos —Clare y Diego—, una vez más de regreso a Irlanda, y otra vez de vuelta a Colombia antes de separarse de Jim también. El tercer viaje de Valerie, detonado por una tragedia de la que ninguna madre se recupera, consistió en recorrer 1500 kilómetros por el río Putumayo, junto con su novio, Miguel, para llegar al Amazonas, lugar donde finalmente la errante Valerie echa raíces.

Valerie nació en 1937, un momento convulso en la historia Europea y un momento histórico en el que una mujer divorciada era vista como un paria en cualquier sociedad occidental. Su primer divorcio equivale para ella no solamente a conseguir la anhelada libertad, sino también a hacerse dueña de su propio poder y su valentía, una posición que se vislumbraba desde su manifiesta extrañeza sobre el «deber ser» de una supuesta mujer decente en Armero, obedientemente guardada en su casa desde la caída del sol cada día. Pero la posición de Valerie es rápidamente contrapunteada por Clare, quien le pregunta si no cree que se puso por encima de sus hijos. Valerie contesta con absoluta claridad: «Lo más difícil de ser mamá es que uno a veces se sacrifica. Pero hay cosas que no se pueden sacrificar. ¿Para qué le sirve a un hijo una mamá sacrificada?».

Amazona presenta, constantemente, posiciones contrastantes pero nunca se preocupa por solucionar la discrepancia o tomar una posición. Esa mamá que se plantea

rotundamente la prioridad de su propia vida sobre la vida de sus hijos es también la mamá que manifiesta que el nacimiento de Clare le devolvió la vida después de una profunda depresión. Diego, el hermano de Clare, tampoco tiene una posición resuelta sobre la independencia de su mamá: resiente su ausencia en igual medida en la que admira su férrea voluntad de forjar su propio camino; manifiesta haber necesitado de la presencia de su mamá, pero describe su infancia como bonita. Diego tiene claro el deber ser de su mamá en la dicotomía entre su búsqueda personal y la responsabilidad que les debe a sus hijos, pero él, al igual que Valerie, no solamente no toma una posición en esa disyuntiva sino que además no le da un juicio de valor a ninguna de las dos posiciones.

Las respuestas que Clare manifiesta buscar al inicio de la película nunca llegan. Valerie no concede jamás haber errado su camino en detrimento de sus hijos —principalmente de Diego, en quien se evidencia el mayor perjuicio a causa del distanciamiento de la mamá—, y además da claras muestras de no entender la búsqueda de la hija. Cuando ella le pregunta por qué cree que está haciendo esa película, «Porque quieres ganar premios», responde la madre, hilarante por lo desacertada, que elude a cada paso asumir algún tipo de responsabilidad por haber dejado a sus hijos en la ciudad y haberse ido a vivir sin ellos al Amazonas. La ambivalencia de Valerie respecto a su responsabilidad como madre se hace cada vez más evidente ante los insistentes cuestionamientos de Clare: «Lo más importante es que los hijos estén felices; no importa qué están haciendo, lo importante es que estén felices. Si están con ella o no están con ella, lo importante es que estén felices». Pero los hijos de Valerie no están felices: el espectador tiene ocasión de vislumbrar el dolor que prevalece en Diego, y, si bien ella manifiesta no entender la causa de su tristeza, el espectador también puede ver en cada interacción entre Clare y Valerie un lazo estrecho y sólido.





El único momento en el que Valerie parece acercarse a un profundo sentimiento maternal es cuando describe la tragedia que la empujó a adentrarse en la selva. Es el duelo lo que la hace emprender una búsqueda individual que la alejó de sus dos hijos menores, y resulta imposible saber si una de las dudas de Clare es por qué ella le dio prioridad a esa pérdida sobre los hijos que todavía tenía a su lado y bajo su responsabilidad.

Pero ese único momento de instinto maternal impoluto queda luego puesto en crisis en la forma como Valerie asume el nacimiento de una camada de gatitos en su casa. Valerie es un personaje altamente volátil, construido a partir de contradicciones y resulta imposible simpatizar con ella o sentir rechazo hacia ella sin matices. Por un lado, su relación con la selva y su antagonismo con las sociedades urbanas contemporáneas son un eco a las fantasías bucólicas del jipismo de mediados del siglo pasado, y por eso están cargadas de una cierta romantización que resulta encantadora. La forma en que toma las riendas de su propia vida sin remilgos ni detenerse a contemplar los apegos que puedan tener otros hacia ella es admirable, pues pone en evidencia el poderío de su espíritu indomable. Pero, por otro lado, resulta casi oprobiosa la absoluta falta de empatía que demuestra ante los cuestionamientos de Clare y las devastadoras consecuencias que surtieron en Diego el hecho de haber tenido que vivir solo, en la ciudad, bajo el cuidado de su hermana pocos años mayor que él.

Si Valerie es el producto de una variedad de feminismo radical, vociferante y revoltoso de los años sesenta, Clare es el resultado de haber sido, en cierta medida, el daño colateral de las decisiones de su madre —muchas veces calificadas como egoístas a lo largo de la película—, pero también de un feminismo contemporáneo que

está lejos de la satanización de la maternidad al mismo tiempo que empodera a la mujer a nivel creativo e intelectual. Este feminismo es la reconciliación de dos posiciones antes totalmente antagónicas: las mujeres tenían la posibilidad de ser madres y estar muy presentes en el proceso de crianza de sus hijos, o podían perseguir una independencia económica y un crecimiento intelectual, pero lograr ambas cosas al tiempo ha sido —posiblemente no ha dejado de serlo aún en 2017— una quimera.

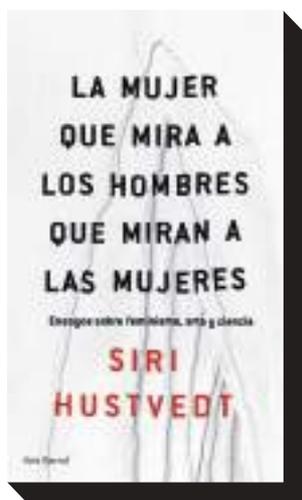
Clare es quien dirige el documental, pero además es su protagonista y su narradora. Su contundente presencia es palpable detrás de las cámaras al tiempo que su voz llena el espacio de esa jungla a la que va a buscar en los resquicios de su relación con Valerie. Esa es la Clare dueña de las riendas, no solamente de su destino de hija de la nómada Valerie, sino además de su proceso creativo e intelectual. Una vez nació Noa y se terminó la producción de la película es Clare, turnándose con Nicolás a Noa envuelta en un *foulard*, viajando a festivales y asistiendo a reuniones para promover el resultado de esa confrontación con el pasado de su mamá. Esa es la Clare que asume una maternidad no solamente en unos términos discordantes con el instinto maternal de Valerie, sino además en términos de absoluta igualdad con Nicolás.

Ese feminismo de Clare presume una igualdad en el proceso de crianza al mismo tiempo que presume una igualdad en términos creativos. En ese orden de ideas, Nicolás se convierte en una extraordinaria especie de hombre feminista: en su papel de productor facilita el proceso creativo de Clare, y poco a poco la va poniendo en el centro de la película convirtiéndola en su protagonista, y en su papel de papá comparte el ejercicio de crianza de Noa. La recién nacida es, entonces, el afortunado resultado de la reconciliación de una abuela feminista radical y de una mamá feminista que vivió en carne propia las consecuencias del desprendimiento de la abuela, y esa reconciliación de posiciones es lo que el espectador atestigua a lo largo de la película.

Si bien *Amazona* narra en detalle los pormenores de los miembros de una familia cuya naturaleza es única en el mundo, y el imán más potente de la película es la particular relación madre-hija que comparten Valerie y Clare, la cinta es potente en su universalidad: Clare no es solamente una hija intentando entender a su mamá y buscando unas disculpas por un abandono que le dejó heridas aún palpables, sino que es una mujer definiendo su propia maternidad inminente, no solamente en términos radicalmente diferentes a los propuestos por su propia mamá. Y esa experiencia de querer ser independiente al mismo tiempo que se acoge al hecho de ser mamá con entrega es un debate que cada mujer soluciona mientras espera la llegada de sus hijos, cada una en sus propios términos.

Paula Silva

Gerente del programa de artes del Consejo Británico en Colombia desde 2008. Durante tres años gerenció el programa de la Economía Creativa del Consejo Británico para las Américas. Desarrolla actividades de curaduría y crítica de arte contemporáneo, y ha sido dos veces finalista del Premio Nacional de Crítica de Arte.



LA MUJER QUE MIRA A LOS HOMBRES QUE MIRAN A LAS MUJERES

Siri Hustvedt

Seix Barral, Madrid, 2017

Número de páginas: 448

Mi fascinación por Siri Hustvedt ha crecido en los últimos años. Me acerqué a su obra a través de *Un mundo deslumbrante*, una novela en la que la protagonista triunfa en el medio artístico solo porque mantiene escondida su condición de mujer. Sin embargo, no fue sino con la lectura de *La mujer temblorosa*, las memorias de una enfermedad que detonó la muerte de su padre, cuando comprendí lo que significa ponerse en juego a través de la escritura. Hustvedt hace un ejercicio que bordea su vida personal con una reflexión, por momentos escéptica, sobre la ciencia y el psicoanálisis para llegar al fondo de sus propios miedos. Al leerla pareciera que fuéramos testigos de una privada sesión de psicoanálisis.

La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres, libro traducido al español y publicado por Seix Barral, no se aparta de estas obras anteriores. En esta compilación de ensayos hace un análisis de la cultura que ha sido entendida e ilustrada a través de un sistema patriarcal, y revisa una estructura que ha impedido que las mujeres sean reconocidas históricamente. Sin embargo, su ejercicio no se queda únicamente en hacer visible críticamente este andamiaje. Su acción es una jugada mucho más arriesgada y creativa que le sirve para debatir cada una de sus hipótesis sobre el mundo y el lugar de las mujeres en él; una jugada que también se encuentra en sus novelas y que implica para el lector reconocer una voz polifónica. Esta estadounidense escribe por fuera de los límites de las disciplinas, busca sus fronteras y las cruza constantemente. Por esa razón es tan difícil categorizarla en un solo género; sus escritos se convierten en ensayos de ficción, pero también pueden leerse como una autobiografía e incluso como una novela testimonial. Para la autora, el pensamiento solo puede ocurrir en esta experimentación constante de la palabra y la forma que puede llegar a tener en la escritura.

El rasgo más peculiar de este último libro es el modo en que alterna obras de arte con teorías que provienen de la historia y de la ciencia, o apartes de la literatura y de la filosofía. Habría que decir, incluso, si este balance tendría algún sentido, que una

cosa no se impone frente a la otra; aquí el psicoanálisis y la neurología responden a su pensamiento de la misma manera como lo hacen el cine o la poesía. Hustvedt no cree en una escala del conocimiento donde lo científico está en la cúspide mientras que las artes están en la base. Su proceder es otro. Toma las estrategias de varias disciplinas para poner en escena cuestiones tan disímiles sobre la vida y los impulsos hacia la muerte, y al mismo tiempo poder hacer una revisión de las representaciones de las mujeres en Picasso y Almodóvar, o de la historia del porno analizada por Susan Sontag.

En ese sentido, creería que uno de los retos editoriales de esta publicación fue el de darle un horizonte a la multiplicidad de temas y de acercamientos a esta serie de ensayos que, como nos cuenta la autora en el prólogo, fueron escritos durante cuatro años como conferencias o artículos y que se reconocen como ecos de sus libros anteriores. También debe ser por ello que este libro se divide en dos momentos, uno donde hace una revisión sobre cultura visual contemporánea en Occidente, y otro donde se concentra en acercamientos académicos y científicos sobre la condición humana. Aun así, el hilo conductor se inclina más al ejercicio de una escritura y una experimentación que responde al deseo de hacer, desde su punto de vista como mujer, una radiografía de un mundo que ha sido visibilizado y nombrado por los hombres.

Cada uno de estos ensayos funciona como un contrapunto entre arte, vida y ciencia. Por esta razón quisiera detenerme en tres de ellos que describen perfectamente ese vaivén tan propio de su pensamiento y que reflejan de manera clara las estrategias y los distintos niveles de su trabajo. Ellos condensan la promesa implícita que la autora siempre ha hecho en sus libros, donde manifiesta que «cada escrito es la construcción de un puente grande y hermoso sobre el abismo, un abismo que no es otra cosa que una pasarela provisional e inestable, un relato de idas y venidas a territorios inexplorados». Ella, que no le teme a la oscilación propia de las artes, pero tampoco a la valoración ni a la claridad argumental de las ciencias, construye desde allí un relato vital de un mundo contemporáneo.

Para Hustvedt la reflexión sobre arte contemporáneo siempre responderá a la pregunta moderna sobre el gusto. Insiste en que hay que reevaluar la teoría kantiana basada en el desinterés, y entender que ese cuestionamiento debe centrarse en las condiciones históricas y subjetivas que rodean el mundo personal e intrínseco del espectador. En últimas, qué nos habla y qué nos hace hablar. Es a partir de esa pregunta, intención o deseo, que construye estos primeros análisis. Ella como escritora sabe que el artista solo puede alimentarse de las emociones y de las obsesiones del otro, y que la creación solo es posible en la medida en la que «consumimos a otros y estos se convierten en parte de nosotros —carne y hueso— para ser vomitados de nuevo en nuestras propias obras».

Así empieza «Mi Louise Bourgeois». En este ensayo hace un retrato intelectual y vital de esta escultora francesa que huyó de la Europa nazi para radicarse en Nueva York. Sin embargo, no se confina únicamente en la Bourgeois que ha visto en museos y que

ya aparece en las páginas de la *Historia del Arte*, sino de *su Bourgeois*, la que apropió, consumió y vomitó. Por esta razón, todo el análisis oscila entre el pensamiento de una y de la otra. Al igual que Hustvedt, esta artista se movió de manera transgresora entre los límites del arte. Sus esculturas amorfas responden a un señalamiento sobre su lugar en el mundo como mujer y sobre los significados ambiguos de la maternidad; sobre las construcciones de lo masculino, sobre los comportamientos de género, también sobre sus miedos. A través de las páginas, Hustvedt señala las coincidencias entre su obra formal y el trabajo psicoanalítico que inició desde sus primeros años en Nueva York, y manifiesta que las cualidades y calidad de su obra sobresalen no porque sean reflejos simbólicos de su vida, sino porque se sumergen en las contradicciones y las paradojas de su mundo interno. La obra de una artista como ella, nos dice, se debe a esa capacidad femenina de revisarse, cuestionarse y probarse a sí misma. Un ejercicio al que Hustvedt vuelve constantemente en cada uno de sus ensayos y que también ha retratado en las mujeres de sus novelas. La estrategia del final es siempre la de repetir su hipótesis: nos relacionamos con la obra como si fuera nuestro espejo. Louise hace con la materia lo que Siri Hustvedt hace con la palabra.

En «Tanto revuelo por los peinados», Hustvedt afirma que hay una tendencia a pensar que las acciones más comunes y corrientes, aquellas que hacen parte de nuestros lugares íntimos, no han tenido espacio suficiente o, mejor, no han sido dignas de pensamiento en análisis culturales o filosóficos. Si acaso han llegado a los ámbitos de las artes a través de relatos de ficción, de la poesía y de la plástica con autoras como Virginia Woolf. Este análisis en particular inicia y termina con el recuerdo de la autora de esas noches en la infancia de su hija cuando, antes de acostarla, le trenzaba el pelo para evitar que amaneciera enredado. Un gesto bastante simple y que a primera vista podría entenderse únicamente como un ritual para fortalecer un vínculo entre una madre y una hija. Sin embargo, Hustvedt sabe que detrás de todo comportamiento humano existen relaciones socioculturales que merecen también un espacio de pensamiento y argumentación. Por ello inicia una reflexión sobre las relaciones, históricas, económicas y políticas sobre los significados del pelo. ¿En qué momento el afro se convierte en símbolo político y cómo y por qué se transforma en una moda popular que hasta ella quiso llevar en los años ochenta? ¿Qué hay detrás de ese imaginario de Rapunzel y la trenza que al mismo tiempo la ata y la libera de un reino y de un mundo? ¿Por qué la tradición occidental ha luchado tanto con la eliminación del vello femenino pero a la vez se ha convertido en símbolo de poder y virilidad en lo masculino? Y por último, ¿qué significa que sea un referente físico de identificación de clase? A la autora no le interesa ofrecer una respuesta exacta e ilustrativa a cada una de estas preguntas; su ejercicio es otro. Con el recorrido de las páginas traza un mapa de sentido en el que aparecen la mitología y la cosmogonía medieval, pero también una reflexión que parte de los primeros libros de Freud, donde el pelo se convierte en una extensión del cordón umbilical.

Sin embargo, no todos los ensayos son detonados por memorias emocionales; hay otros que hacen parte de radiografías sociales y políticas, con los cuales pretende

comprender hechos traumáticos y violentos del mundo contemporáneo. Por ejemplo, en el escrito «Lloré durante cuatro años, y cuando paré estaba ciega» relata la historia de una serie de mujeres camboyanas asiladas en los años setenta en Estados Unidos, que desarrollaron una ceguera que no tenía ningún tipo de causa física o explicación médica. Un síndrome que en el terreno de la psicología se ha categorizado como histeria. Hustvedt hace un repaso de este fenómeno a través de la filosofía de la mente, la historia de la cultura y el psicoanálisis para responder a las siguientes preguntas: ¿por qué la mente responde fisiológicamente ante nuestras emociones?, ¿por qué la histeria se ha vinculado directamente a una condición femenina?, y, finalmente, ¿cuál es el vínculo entre imaginación y violencia?

Al igual que en uno de sus libros anteriores, este paneo le sirve para ubicar a la histeria dentro de esa frontera entre el trastorno psicossomático y lo somático, en otras palabras, entre la enfermedad real e imaginada, o como un fenómeno mimético que simula algo que finalmente se convierte en real. Un hecho que también se puede explicar desde el punto de vista de la representación. Por ello, a finales del siglo XVII esta enfermedad se vinculó con el teatro y la vida pública. En últimas, explica Hustvedt, el sujeto histérico —al igual que el sujeto hipnotizado— «se enajena de su propia voluntad a través de una sugestión que convierte un estado imaginario en uno real», un argumento que hila con cuidado para concluir que este síndrome se justifica por una falta de agencia del sujeto que no puede controlar ni comprender sus estados emocionales. Por ese mismo camino, afirma que la falta de agencia ha sido el lugar de las mujeres dentro de la historia, y que por ello, casi siempre, son los cuerpos de ellas el lugar donde este síndrome se hace real. El cuerpo femenino se convierte en el espacio metafórico y mimético para los actos violentos y traumáticos. Acciones que, paradójicamente, anulan la capacidad de actuar.

Ximena Gama

Curadora independiente. Filósofa de la Universidad Nacional de Colombia y Especialista en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de los Andes. Ha colaborado en distintos proyectos de investigación en arte latinoamericano en Estados Unidos y Colombia. Fue curadora del Espacio Odeón en Bogotá y en el 2016 cocuradora de Luis Roldán: Periplo, una retrospectiva (Museo de Arte del Banco de la República). Obtuvo en el 2015 el Travel Grant de la Getty Foundation para asistir a la conferencia anual del Cíam en Tokio, Japón, y en el 2013 la Beca de participación en el Seminario Intensivo de Curaduría impartido por el ICI (Independent Curators International NYC) e IDARTES.

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata@idartes.gov.co o contacto@revistaerrata.com

