



Maestría en Estéticas Contemporáneas

Latinoamericanas

Carrera de posgrado

Tesis: “*Despatriarcar la mirada*” *Tramas sensibles de resistencia*

Autora: Vázquez, María Laura

DNI: 21.925.478

Directora: Gluzman, Georgina

Fecha de entrega:

01/03/2025

Distintas enunciaciones y análisis de casos sobre la problemática de la mirada patriarcal en el contexto de las artes audiovisuales, y el desarrollo de un nutrido campo de alternativas que se fecundan como núcleos de resistencia y se tejen al amparo de ser partícipes de otros gestos.

Prólogo

Esta tesis se fue desarrollando a lo largo de un extenso tiempo, esto ha hecho que las primeras preocupaciones fueran perdiendo peso por sobre otras que se aparecían o complementaban. La influencia de este componente tiempo, trae aparejado consigo el componente vida. Así los procesos decantan, las goteras dejan de gotear y el cuerpo se siente dispuesto a cerrar un ciclo e intentar dar cuenta, tanto de experiencias de investigación, como de cual es el asunto que permanece, eso que sigue rumiando y que pareciera no fuera a concluir.

Las desigualdades de género han ocupado una preocupación primaria en este trabajo, y se constituyeron en ejes centrales de casi la totalidad de los ensayos desarrollados durante la maestría. Sin embargo el gran aprendizaje es: ¿Qué tomar del universo patriarcal que nos habita, como muestra que habilite a seguir trabajando de forma precisa y eficiente? ¿Cuál es esa partícula que dará cuenta de un ejercicio político sistemático por sobre los cuerpos de las mujeres; que ha conformado un universo únicamente observado bajo el prisma patriarcal, y dejado de lado toda partícula de sensibilidad que no adhiera a ese canon?

En este sentido es importante decir que el 3 de junio de 2015¹ en Argentina, marcó un hito, un acontecimiento trascendental, y se le puede atribuir la mayor motivación de esta tesis. No fué solo una marcha, fueron en todas las plazas centrales del país, no fue una marcha más, fue un resonar de cuerpos que reclamaban por la vida de muchas.

Llegué a la plaza Congreso caminando, regresé de la misma forma, porque fuimos tantas que los colectivos colapsaron. Ya era de noche y hacía frío, pero

¹ Karina Bidaseca Comp. "Ni una menos", 2015, Ed. Milena Caserola

por dentro sentía fuego, pura intuición del comienzo de algo. Fue un ciclo que culminó en 2021 con la ley del aborto legal, fueron tiempos de militancia, de acuerparnos, de salir, de cantar, de escribir, de compartir con otros. Fueron los tiempos de las calles, de las conquistas históricas, de preguntarnos por qué tardamos tanto. De revisar los acontecimientos que nos anteceden para generar un mapa del presente.

Introducción

El problema de esta tesis es poder detectar estéticas de resistencia que han sabido, dependiendo de cada caso, no solamente correrse del relato y la mirada patriarcal, sino que también han habilitado la conformación de otras tramas sensibles necesarias para no seguir reproduciendo el canon hegemónico y patriarcal.

¿Qué estrategias han utilizado las artistas? ¿Qué incidencias tienen sobre las poéticas del presente? ¿Cuáles fueron los movimientos/antecedentes que posibilitaron el terreno para tomar las calles, tomar la cámara?

¿Qué es lo femenino, si no es el rol hegemónico patriarcal que nos asignaron?

El término “despatriarcar” fue tomado del título de un libro de María Galindo que se llama: ¡A despatriarcar! La autora boliviana propone, desde un pensamiento situado, un decálogo de gestos machistas que en vínculo con la mirada colonial son eje de la cultura de la que es parte. Realizada esta aclaración debemos destacar que el eje de la investigación no se basa en el sentido amplio del término despatriarcar, sino que intenta ajustarse a la mirada, como centro de operaciones, y de construcciones arquetípicas, silenciamientos, opresiones, jerarquías, desigualdades y violencias patriarcales. Estas han operado en particular sobre los cuerpos de las mujeres artistas o de quienes no siendo varones, blancos cis, han intentado producir prácticas dentro de las artes visuales/ audio visuales.

Se parte de un histórico entramado de desigualdades y, por consiguiente, tensiones operando, a lo largo de los siglos, en torno a los procesos de invisibilización de las poéticas de las mujeres y disidencias sexuales.

Se han seleccionado exhaustivamente ejes de trabajo que intentarán desarrollar un camino zigzagueante, pero que logre volver desde distintos lugares llegar al núcleo problematizante de intentar despatriarcar la mirada, recopilando obras de

mujeres que se han corrido, a partir de distintas estrategias de los cánones patriarcales.

Apartándose de la historia canónica, colonial y patriarcal de las artes, para vincularlas por discursos, materialidades, gestos y distintos recursos estéticos que posibiliten un mapeo a contrapelo. Que pueda visualizarlas discutiendo con ese relato que establece períodos arbitrarios que no pueden ser parte de este intento de constelación.

“La intersección de la historia del arte y la crítica feminista permite cuestionar el silencio historiográfico en torno a las mujeres creadoras”²

Para poder establecer categorías de discursos visuales en vínculo estrecho con teorías de género, sin desatender contextos y territorialidades que han acompañado a cada pieza que se analizará.

Cabe aclarar que el núcleo de la investigación comienza en los años 70³ y sus repercusiones siguen hasta la actualidad, partiendo de la experiencia del trabajo activista⁴ colectivo. Teniendo en cuenta lo complejo de estos tiempos para los países latinoamericanos, que se vieron sumergidos en feroces dictaduras cívico militares, que persiguieron todo intento de disidencia.

Intentar contestar la pregunta que antes produjimos sobre cuáles son las muestras que se tomarán como ejes, cabe decir que el recorte histórico irá de la mano con operaciones estéticas que se han detectado en distintas obras, que pueden corresponderse con implicancias del orden tanto político como social.

La tesis pone en discusión un conjunto de piezas que se irán sumando a modo de polifonía. Dará cuenta de movimientos en los cuerpos⁵. Pensar el cuerpo desde la otredad, desde la descolonialidad⁶ y desde el intento de irrumpir el canon patriarcal.

² Gluzman, Georgina, Ex-céntricas, Catálogo de la muestra: “El canon accidental”, mujeres artistas en Argentina (1890-1950). MNBA

³ Cabe aclarar que si bien en los años 70 en Latinoamérica surgen las dictaduras, existió un movimiento de mujeres en Los Angeles, California llamado *Womanhouse* que inaugura formas estéticas feministas que luego resuenan en nuestro territorio.

⁴ El activismo condensa dos instancias de intervención, la artística y la política. Se llevan a cabo para visibilizar demandas, reclamos. Que generalmente van asociados a performance de carácter efímero, donde suelen participar un grupo de personas.

⁵ Para algunos casos particulares haré uso de la X, para nombrar de forma inclusiva.

⁶ Cuando refiero a descolonial, cabe aclarar que me refiero a una mirada situada desde los sures, más allá que las piezas analizadas puedan corresponder a territorios del norte.

ÍNDICE

1. Poéticas del presente - La cuerpo vomitando

- 1.1 Creando un espacio colectivo
- 1.2 Teoría del vómito
- 1.3 Escritura vómito
- 1.4 Devenir "Arte-Facto"

2. Estéticas de lo cotidiano: algunas materialidades en torno al concepto "Lo personal es político"

- 2.1 ¿ A qué nos referimos cuando expresamos que "*lo personal es político*" ?
- 2.2 Antecedente: "*Femme Maison*" en la obra de Louis Bourgeois
- 2.3 Dar vuelta la mesa: Judy *Chicago* y Martha Rosler, obras realizadas en torno a la *mesa*
- 2.4 "*Esperando*": Faith Wilding fueron muchas / "*Sala de espera*" de arteMA
- 2.5 Tender las violencias: en la obra de Mónica Mayer

3. Reflexiones, experiencias y prácticas: al encuentro de miradas no patriarcales

- 3.1 Mirada autobiográfica. Chantal Akerman, una nueva forma de mirar
- 3.2 Mirar y barrer
- 3.3 Mirar y ser miradas. Prácticas pedagógicas situadas
- 3.4 Mirar y fotografiar. Reflexiones en torno a la fotografía y la memoria

4. Patriarcado y prácticas artísticas

- 4.1 El cuento que nos contaron
- 4.2 Familia patriarcal
- 4.3 Familias emocionales
- 4.4 Roles de género
- 4.5 ¿Lo femenino como menor?

5. Conclusiones

6. Apéndice

7. Bibliografía

8. Agradecimientos

1. Poéticas del presente - La cuerpa vomitando

1.1 Creando un espacio colectivo

“La cercanía me dá el derecho y la obligación de hablar en primera persona”⁷

Comienzo por mi propia práctica estética y política, para manifestar la relevancia de cómo fuimos gestando una poética que nos permitió sobrevivir a los traumas, tanto personales como sociales de un tiempo concreto en Argentina (2016-2020). Es relevante, para ir comprendiendo esta trama singular, hablar desde esta potente experiencia que han atravesado nuestras cuerpas⁸ y luego concretarse en una acción/performance colectiva. Este antecedente habilitó un sendero único de experiencias, trabajo e investigación que han sucedido en simultaneidad, y hoy nos permite tomar distancia para considerar sus resonancias.

El desborde comenzó a aparecer como estrategia para ir conformando una forma estética, que era nuestra, sensible, abyecto, desobediente y que en cada acción se acomodaba a las circunstancias. Pero más que nada fui entendiendo que esa singularidad que íbamos componiendo, iba a afectarnos no exclusivamente a nosotras, sino que dejaba una estela en quienes se iban sumando.

Estar implicada en la práctica artivista colectiva me permite abordar la investigación desde un gesto atravesado por los acontecimientos. Este es mi aporte desde mi propia experiencia, que se desplegará en este primer capítulo, para luego fortalecer de algún modo las tramas y antecedentes que se tejen, más allá de los territorios y los tiempos históricos.

Este es un proyecto artivista, una hibridación entre el arte y el activismo, una propuesta de resistencia a la coyuntura política de su tiempo, pero también con perspectiva histórica, que le discute al sistema patriarcal. Condensa la experiencia de las prácticas artísticas colectivas, desde una perspectiva que intentaba situarse en el campo de los feminismos decoloniales en Argentina desde el 2015-2020. arteMA es un colectivo de artistas, formado en un principio por las artistas argentinas: Mariana Castro, Flor Cacciabue, Carolina Guiñazú, Amalia Boselli y María Laura Vázquez.

⁷ Mayer, M. (2004). Rosa chillante, Mujeres y performance en México. Ed. Pinto mi raya.

⁸ Cuando hablamos de *cuerpa*, nos referimos a un cuerpo femenino.

El 2020 dió fin a un ciclo, en el Centro Cultural Kirchner, bajo la curaduría de Kekená Corvalán⁸, que nos habilitó un espacio en el sexto piso para armar una instalación con materiales que en su mayoría eran “vómitos”⁹. La muestra *Para todes tode*, solo estuvo abierta por nueve días. Luego, las circunstancias pandémicas mundiales hicieron que nunca más se volviera a abrir. La inauguración fue una fiesta que contenía, a modo de mamushka, varios festejos. Nuestra obra performática participativa, que se había desarrollado por heterogéneos territorios, se disponía a ser exhibida en un espacio en donde resonaban obras de muchas artistas y colectivos, donde iba a ser visitada por gran cantidad de personas, las que también estaban invitadas a dejar su “vómito”.



Instalación “Vomitario”, Colectivo arteMA, CCK, 2020.

Nosotras habíamos ensayado una y mil veces un pulso de trabajo colectivo, que exigía ser horizontal en su forma de producir materialidades, donde intentamos escucharnos, proponiendo desafíos y por sobre todo investigar sobre nuestras prácticas artísticas que pudieran de algún modo contener nuestras demandas.

⁸ Curadora y gestora feminista argentina.

⁹ Poesía catártica generada en los encuentros performáticos participativos realizados por arteMA colectivo de artistas.

El colectivo nace allá por el 2011, cuando nuestros hijxs eran pequeños y la maternidad en su concepción hegemónica y patriarcal nos envolvía y creaba estados de malestar y múltiples preguntas: ¿Cómo ser artista y madre en este contexto? Allí comenzaron nuestros encuentros, jornadas de debate y materialización de muestras colectivas. Luego de ese período entendimos que esa forma de adentrarnos en la experiencia de las prácticas artísticas no era inerte a nuestras preocupaciones y demandas. Olíamos allí la posibilidad de dar un paso más allá y comenzar a realizar piezas de forma colectiva, donde el proceso iba a resultar mucho más largo y dificultoso en un principio. No necesitábamos un cuarto propio¹⁰, sino un espacio colectivo. El método que fuimos creando se basó en retirarnos juntas de nuestro cotidiano para emprender un viaje que pudiera contener vivencias, experiencias y la co-creación colectiva.

Nuestra forma de trabajar fue intensa y también cargada de tensiones, nuestra formación y ámbito de trabajo eran muy distintos. Eso también nos abrió la posibilidad de no ceñirnos a un único lenguaje de las artes, sino que complementamos nuestros saberes. Nada teníamos para perder, resonar juntas fue una experiencia enriquecedora. Convivimos durante pocos pero intensos días, viajamos y en definitiva, esas experiencias cargaron de sentido eso que estábamos gestando y que aún no podíamos ponerle palabra. La escena local del arte era mezquina y con parámetros en donde primaba una tradición burguesa, que generalmente privilegiaba a quienes pertenecían a esa élite. Nosotras estábamos por los bordes, pulsando nuestras propias preguntas, interviniendo en nuestro día a día.

En 2015, un poco empujadas por la coyuntura política, donde el movimiento feminista ganaba espacios, y otro poco por la experiencia que habíamos juntado en otras acciones realizadas colectivamente; salimos a la calle el día de la madre.

Cómo comenta Georgina Gluzman¹¹: *El espacio no es entendido como un dato natural, sino como el escenario de luchas concretas y también como sitio de memoria*. Y los espacios públicos se convirtieron en nuestro teatro de operaciones, ya no necesitábamos salas, ni espectadores; sino más bien participantes cómplices de esa disrupción que entendía en el gesto abyecto una micro liberación.

Desde la invitación, nos propusimos a reflexionar sobre el consumo asociado al día de la madre, una perspectiva que intervenía en la banalidad

¹⁰ Refiere al concepto desarrollado por Virginia Woolf en su ensayo "Una habitación propia" de 1929.

¹¹ Georgina G. Gluzman, Interferencias de lo posible: arte y género en la Argentina reciente. Academia Nacional de Bellas Artes, 2024.

del capitalismo que todo lo repara con nuevas propuestas de consumo. Por otro lado, habiendo atravesado experiencias que nos impulsaron a salir de los espacios de exposición y de las formas hegemónicas, como también a invitar a otrxs. Así se fue gestando la acción *Vomite todo aquí*, que luego protagonizó giros formales, hasta que en 2017 se compiló en un libro.

Este libro no es un libro, es solo un conjunto de hojas encuadernadas con una tapa; tampoco es una obra de arte, ni nada que podamos ponerle un nombre que sepamos. Tampoco tiene un autor, sino que se fue construyendo por medio de muchos movimientos de las manos de quienes casi sin saberlo impregnaron de testimonios este cúmulo de papeles. No hay escritura que pueda traducirse, hay gesto, hay impronta de un tiempo, hay testimonio directo; donde lo que impera es la falta. ¿Leer estos vómitos es lamer las palabras? Éstas palabras que a veces son letras nuevas, que nos dan vuelta y fluyen eyectadas desde la lengua hasta la mano, para luego ser leídas, éstas palabras salieron para inquietarnos. Y acá están reunidas gritando todas juntas como una polifonía latente.¹²

1.2 Teoría del vómito¹⁴

Como desarrollamos en el libro *Vomite todo aquí*

El vómito no se piensa, no posee planificaciones ni ensayos generales. El vómito sucede, emana sin pedir permiso porque debe expulsar, sacar para afuera del cuerpo lo que sobra, lo que es una herida. Por eso muchas veces el vómito trae sangre, como lo trae cada ser que nace, como lo trae cada ciclo de no fecundación de las mujeres. Es inconsciente, es más efectivo que la conciencia más problematizada, culturizada y estudiada.

BASTA!!! Con estos signos de admiración es un grito y también el conjunto de una serie de signos lingüísticos. Podríamos pensar de este modo más abstracto que “no es nada”, sin embargo en su momento y contexto adecuado lo es todo, eso es un vómito.

Algunas veces a pesar de que lo intentamos no vomitamos, inducir el vómito es complejo. Pero cuando sucede es terrible y a la vez revelador; nos hace sudar, sudor frío, nos estremece y por unos instantes perdemos el control de nuestro cuerpo. Es allí en ese punto preciso donde soltamos nuestras riendas, donde no

¹² arteMa colectivo de artistas *Vomite todo aquí*, Ed.Milena Caserola 2017. ¹⁴arteMa colectivo de artistas *Vomite todo aquí*, Ed.Milena Caserola 2017.

podemos más que sumergirnos en el suceso. Es allí donde podemos decir que algo acontece.

Sale, grita, dice, llora, moquea, chorrea, huele y duele. Esto es vomitar. Producir una expresión bajo un impulso de algo que duele, que late, que ha quedado atragantado, que fue digerido por nosotrxs mismxs. Que ha comido todos los mandatos culturales y también coloniales sin preguntarse nada.

¿Por qué juntar vómitos ajenos y propios ?

Acopiar vómitos es trabajar con los restos, porque un vómito guardado es solo un vestigio de aquello que en algún instante fue acontecimiento. Porque ya es signo, porque ya es imagen, porque ya es representación. Sin embargo en este resto de vómito hay algún pedazo de algo que sí fue real, que sí de algún modo fue verdad aunque hoy tan solo sea un fragmento que se ha transformado en memoria.

Entonces podríamos formular que un vómito escrito es de alguna forma una huella de un suceso que emergió con fuerza y quedó allí hecho palabra, hecho signo, hecho memoria.

Un libro de vómitos será entonces como una Pompeya llena de restos que se han solidificado, como acontecimientos congelados. “La memoria es siempre lacunar, heterogénea y polémica”, dice María Pía López, ¿Será que esos mismos adjetivos podemos aplicarlos a los vómitos también, además de lo abyecto, de lo vital y de lo horroroso?.

La imagen arquetípica de la bolsita para vomitar de los aviones fue fundadora de una serie de asociaciones que concluyeron con nuestra primera acción en el tema mencionado.

A partir del imperativo VOMITE TODO AQUÍ, estampado en bolsas de compras se disparó la primera acción. De allí en más entre el divagar del colectivo y las redes que paralelamente fuimos tejiendo el VOMITE TODO AQUÍ, se va acomodando a cada materia, a cada espacio y a cada contexto en donde es realizado.

Vomitamos en la escuela y en el taller textil, vomitamos en la facultad y en la marcha, vomitamos en la intimidad y en la playa. Los vómitos llegan, casi vienen solos como los sueños de los que ya no están que aparecen más nítidos cuando dormimos en un barco que oscila.

Tal vez el mismo movimiento que deviene en nuestros recuerdos más remotos, del útero de nuestras madres, es el que nos acerca a los muertos y también al vómito. Tremenda asociación, hipótesis brutal que nos deja pensando cuándo termina un sueño y cuándo comienza el vómito, como si fuéramos capaces de trazar una línea con tiza entre esas dos instancias tan complejas, aterradoras.

1.3 Escritura vómito

La acción performática surge de la necesidad de dejar una huella de lo que a cada participante le acontece, que necesita decir, gritar, sacar para afuera. Una poesía catártica, un autorretrato visceral.

Vomitarse como poesía urgente, que emana y resuena en cada subjetividad. Vomitar lo propio y lo ajeno sin miedo al error, porque en la catarsis del vómito entra todo. ¿Qué palabras, qué frases dan cuenta de lo que te urge, de lo que te estalla dentro del cuerpo? Cada cuerpo, cada palabra, conforman una cosmogonía identitaria, en donde el presente se hace grito y el pasado memoria. No hay escritura que pueda traducirse, hay gesto, impronta de un tiempo, testimonio directo, donde lo que impera es la falta y/o el exceso.

De la bolsa de compras intervenida con la consigna “*vomite todo aquí*”, a presentarnos con papeles y biromes a invitar a dejar un vómito escrito que luego se podía leer en voz alta no pasó mucho tiempo. Quienes reciben las consignas generalmente estallan, generando esta suerte de poesía catártica.

El vómito era anónimo, lo que posibilita todo tipo de declaración. Las violencias y desigualdades de género emanaban poderosamente. En muchas oportunidades esos vómitos superaron nuestras expectativas, se abrió un portal que permitía decirlo todo, sin necesidad de ser especialista literario, al contrario. Esas voces múltiples no necesitan traducción, emergen con sus errores o tachaduras.

Karina Bidaseca¹³ destaca ciertas consideraciones en relación a la acción: “*una catarsis activista de sensibilidad poética y política coral que logra enunciarse como cuerpo colectiva y producir una voz*”...*En una asfixiante performance, los laberintos del poder (patriarcal, económico, geopolítico, cultural) son representados en este vómito circular...*“*Las escrituras palimpsestas, entre tachaduras, borraduras y enfáticas palabras, traslucen desasosiego; conmovedores pedidos de auxilio de jóvenes saliendo al mundo, e irrumpen en estos vómitos como un arte rupestre, una nueva simbología colectiva de liberación plasmada por arteMA en el movimiento potente de espíritu radical que nos reúne: Ni Una Menos*”.

¹³ arteMa colectivo de artistas *Vomite todo aquí*, Ed. Milena Caserola 2017.

espontánea y visceral que hubiésemos podido crear. En este sentido, nuestro colectivo se consolidó con la irrupción de la amplia participación hasta encontrarnos desbordadas.

Algunas colegas se sumaron a la epopeya que resultó poder diagramar un libro, que diera cuenta de semejante acción y que en sí mismo no perdiera potencia. Ahora estábamos inmersas en el problema de tener que de algún modo, traducir una acción participativa en donde la cuerpo estaba involucrada al máximo, a un libro. La decisión estética de dejar el grafismo original de cada vómito, reforzó esa idea de intentar no intervenir en la impronta de cada gesto escrito, en el trazo, la disposición de las palabras en la hoja y también dejar a interpretación eso que no se lee claramente.

Kekena Corvalán propone en el prólogo una serie de consideraciones:

¹⁴Un vómito, siempre es político. Ahora, ¿cómo puede un vómito ser poético? Vomite todo aquí, dice la propuesta. Y hay cientos de vómitos...El vómito es la interrupción democrática (en tanto todxs pueden practicarla) de la triste realidad del aforismo preferido de los modos de expulsión favoritos del capitalismo, en la repetición espejada de la subjetividad auto-satisfecha: nacer, cagar, parir, morir. Vomite todo Aquí. La propuesta es escribir, decir, poner en palabras. La palabra que no se puede tragar, que no se puede callar. Vomitar es lanzar hacia afuera, con fuerza, con violencia. Vomitar es sacarse de adentro lo que no puede digerirse.

Vomite todo Aquí, se presenta, entonces, como una montaña de vómitos, lanzados como carteles, como azulejos, como bolsas de basura, como manchas de letras de araña.

¹⁴ arteMa colectivo de artistas "Vomite todo aquí", Ed. Milena Caserola 2017.

1.4 Devenir "Arte-Facto"¹⁵



Arte-Facto (2018), es una pieza audiovisual que opera en doble sentido: como registro de performance y como video experimental. Forma parte de la serie *Vomite Todo Aquí* realizada por nuestra colectiva arteMA. Condensa el trayecto de una acción participativa, en sintonía con los feminismos descoloniales¹⁶.

El audiovisual condensa y resume el trayecto de una acción participativa, pero ahora invierte el sentido para producir una secuencia de voces que van repitiendo a modo de mantra un discurso que es íntimo y a la vez es colectivo. En sintonía con los feminismos descoloniales, que vienen trabajando en torno a las distintas imposibilidades de las mujeres, disidencias y otrxs a ser escuchados.

Las voces resuenan como ecos que traen a quienes las escribieron al gran "set de filmación" que son las calles casi desiertas del área del conurbano norte de Buenos Aires. Allí en territorios "de frontera", en donde las desigualdades son históricas.

Si bien la performance en el sentido más tradicional del término se ha caracterizado por la *utilización de los cuerpos de les artistas para enfrentar al poder y las normativas*

¹⁵ arteMA colectivo de artistas, texto leído en las III Jornadas Internacionales de Estéticas y Políticas Contemporáneas Nuestroamericanas.

¹⁶ El feminismo descolonial, también conocido como feminismo periférico, de la tercera ola o de los márgenes, es una corriente del feminismo que surgió en América Latina. Se centra en la intersección de los conflictos de sexo y género, clase y raza, y la vincula con estructuras impuestas por el colonialismo.
Fuente

*sociales*¹⁷; en *Arte-Facto* se crea un dispositivo híbrido para sustituir al cuerpo. Este medio, que es ideado para la filmación de la acción performática, está compuesto por un megáfono que opera de boca, y una cámara portátil anexada al mismo que suministra el registro a modo de ojo.

Este cruce de testimonios leídos por las artistas en la parte trasera del vehículo, sumado al dispositivo de acción y registro en simultáneo; construye la acción performática y el registro de la misma, sin intervención de otra mirada exterior.

La estructura narrativa audiovisual se compone de textos que se fueron produciendo a lo largo del tiempo de realización de la acción "Vomite todo Aquí"; que son leídos en vivo durante el trayecto del recorrido por el barrio Rincón, de la ciudad de Tigre en la provincia de Buenos Aires.

La total captura de la acción se realiza a partir de un traveling invertido por el territorio que va capturando en simultáneo las calles desiertas y frías del conurbano, en contrapartida con las voces que sustituyen el relato monótono del comprador ambulante, por los testimonios múltiples y vivos de quienes "vomitaron".

La luz dura y de tonalidad fría del medio día incrementó la fuerza a las imágenes distópicas de unas calles casi desiertas, pero cargadas de signos socioculturales. No se aproxima ni crepúsculo, ni amanecer; se visualiza lo brutal y real. Allí se dibuja un mundo que va sucediendo más allá de las planificaciones urbanísticas, donde emanan las formas de la emergencia sin contingencia.

Las voces amplificadas, con el modo imperativo de un verbo. Un código, una forma de hablar, la distorsión de la palabra, el grito dirigido hacia las "señoras", el rol de la mujer, lo establecido.

Se compran colchones de lana, heladeras viejas, baterías y aire acondicionados rotos. Todo se le oferta gritando a la "señora" a la misma que en publicidades le dedican en cómodas cuotas tener una vida repleta del confort capitalista.

Llegar al barrio poniendo el foco en las palabras, cambiando el "compro, señoraaa", por el "Vomite Todo Aquí", haciendo el recorrido, dirigiendo cada vómito, entonando, ya sabiendo que las señoras despertaron, o tratan de hacerlo; es una práctica performática que condensa discursos y nos interroga sobre "lo residual de los cuerpos en lo simbólico de la chatarra". Omitimos casi en su totalidad la representación de cuerpos, alterando el sentido argumental patriarcal para entonar como canto de sirenas ese mantra que se repite: "Vomite, señora, vomite".

¹⁷ Diana Taylor, "Performance", Asunto Impreso, 2012

Cuando las palabras fueron lanzadas, hacia las “*señoraaaa*” invocadas, en el tono oxidado del chatarrero, *el Vómito esta vez fue punta de un ovillo, un ovillo que ya no es maraña; porque somos la trama y cada palabra iba saliendo dejando huella en los verdines de las zanjas.*

Avanzamos con “poesía”, el sonido de una voz que distorsiona sin entorpecer la catarsis colectiva que nos resuena. Lo que otros escriben, nosotras leemos y otros escuchan y es aquí en donde acontece la incisión.

Nuestros cuerpos son alterados por aquellas palabras que interpretamos en tono impostado. En una suerte de aproximación al concepto de Deleuze de “cuerpo sin órganos”, “un cuerpo que se entiende por su capacidad de afectar y ser afectado”. Artefacto Pieza audiovisual

Finalmente en 2020, como comentábamos antes, la acción culminó un ciclo, que luego no logró restablecerse con la fuerza en que se había presentado hasta el momento. De todos modos, cabe reflexionar sobre la importancia que tuvieron estas experiencias de trabajo colectivo, de creación de acciones que superaron nuestras expectativas, donde se produjeron múltiples experiencias del orden del acontecimiento.

La decisión de posicionarnos como colectivo de artistas feministas, haber realizado la acción *Vomite todo aquí* durante años y que la misma fuera participativa y pudiera mutar a la forma que cada contexto requería, conformó una estrategia de resistencia que hasta el momento no habíamos experimentado. Resistencia en primer término al sistema patriarcal instalado en la sociedad, a las jerarquías en los hábitos laborales, a las imposiciones en relación con los mandatos, los vínculos, la familia.

Y por otro lado a ciertos mandatos que el ámbito artístico hegemónico establece para que la carrera de una artista pueda ser posible. Intentamos por todos los medios resistir a estos parámetros que se invirtieron y nos suministraron material para producir obras. Nuestra acción culmina en paralelo con la creación del ministerio de las mujeres en 2020, algo que no fue planificado, sino que tuvo que ver con el devenir de nuestra obra. Y nos permitió reflexionar sobre la importancia de los contextos en vínculo con este tipo de obras que necesitan de la implicación de los otros.

A partir de ahora vamos a navegar por los siguientes capítulos, que intentarán en primer término indagar en antecedentes de un tiempo muy concreto que se establece en la década del 70 y se encuadra a partir de ejemplos de materialidades, que se alinean al concepto de “lo personal es político”.

2. Estéticas de lo cotidiano: algunas materialidades en torno al concepto "Lo personal es político"

¿ A qué nos referimos cuando expresamos que "*lo personal es político*" ?

Cuando mencionamos el concepto "Lo personal es político"¹⁸ nos referimos a una histórica enunciación que pretende desde los feminismos dar cuenta de violencias, tensiones y conflictos, que desde una mirada patriarcal han pertenecido al ámbito privado, instaladas como traumas o conflictos personales, que inevitablemente generan diversas violencias y desigualdades. Los movimientos feministas toman una postura relevante y los instalan en la trama política. En este sentido desde las pronunciaciones estéticas hemos estudiado ejemplos que dan cuenta de esta perspectiva teórica, tan presente por ejemplo en el proyecto Womanhouse¹⁹, gestionado por la artista Judy Chicago y Miriam Schapiro. Así como también obras que sirven de antecedentes como es el caso de las *Femme Maison* en la obra de Louise Bourgeois, *Semiótica de la cocina* de Martha Rosler, *Waiting* de Faith Wilding, y el *Tendedero* de Mónica Mayer.

Es importante aclarar que no todo problema personal es político, ni todo problema político es personal; pero que cuando estos conflictos latentes se sacan a la luz y se espejan con otros, lo personal se transforma en político. Entendiendo a lo político como parte de esas constantes tensiones que operan en las sociedades y que necesitan articular acuerdos para la convivencia. En el mundo occidental los actores políticos han sido siempre los varones, quienes tuvieron la posibilidad de trabajar en el espacio público; mientras que las mujeres solo actuaban en el ámbito privado. De esta manera el patriarcado como sistema que organiza las jerarquías en la sociedades ha establecido roles muy concretos para cada género y por consiguiente vedado la participación en el ámbito público y político de quienes no fueran varones. Los movimientos feministas en distintos momentos han pugnado por ejercer roles en el ámbito público, trabajar fuera del hogar y ser protagonistas del entramado macro-político.

¹⁸ Cuando mencionamos el concepto "lo personal es político", partimos de la creación del término por parte de la feminista radical *Kate Millet*, en su texto "*Política Sexual*"(1969)

¹⁹ *Siempre pioneras*, *Womanhouse project*, *Estibáriz Sádaba Murgía* Primer programa de educación y muestra de arte y feminismo en occidente.

Al poner a funcionar el concepto “*Lo personal es político*” se desarticula esta separación, permitiendo poner en el ámbito público-político demandas que hasta el momento eran consideradas privadas, es decir personales, a resolver por las partes sin una intromisión comunitaria. En la medida en que las mujeres fueron autogestionando estrategias colectivas no solo para dar cuenta de sus demandas, sino también entender que esa situación era parte de una trama de mandatos con una larga historia, los feminismos fueron ganando derechos, instalando demandas en las esferas públicas, pulsando por el dictado de leyes a su favor.

Al promediar el siglo, las mujeres continuaban en una situación precaria y resultaba evidente que los avances logrados en el terreno de los derechos civiles y políticos no habían sido suficientes. De ahí que se creyera necesario revisar las bases que sostenían esa dominación y focalizar en otros aspectos, antes considerados particulares o pertenecientes al mundo privado, para buscar allí explicaciones y propuestas de cambio. La consigna “lo personal es político” sintetizó en parte este nuevo enfoque.”²²

Las consecuencias de esos derechos adquiridos en términos políticos, trajeron aparejadas nuevas tensiones. La perspectiva *interseccional*²⁰ propuesta en principio por feministas afrodescendientes, luego fue trabajada por autoras latinoamericanas, en donde se plantea que las desigualdades y violencias de género se encuentran asociadas con las condiciones de clase, raza y colonialidad. La *interseccionalidad*, por lo tanto, cuestiona el abordar las discriminaciones múltiples como si fueran compuestas por factores separables. Es la intersección de dichas discriminaciones la que define la experiencia concreta de la discriminación. Sus aportes han sido sumamente relevantes para ir construyendo discursos propios, situados, que constituyen un amplio campo teórico.

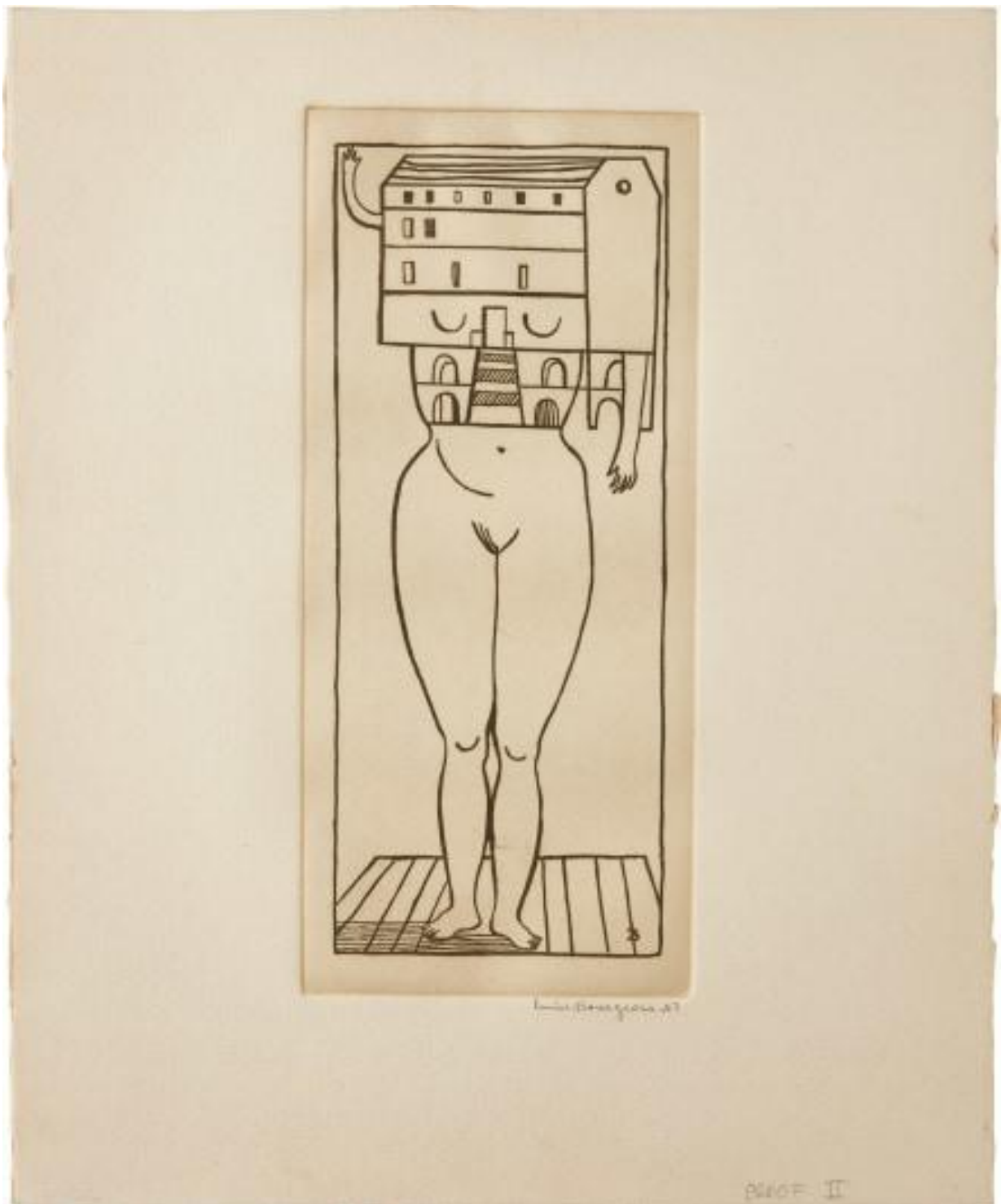
De lo personal es político

Es problemático desatender la gran cantidad de ejemplos tanto de artistas como de obras, de las cuales entrarían en esta clasificación, ya que gran parte de las materialidades asociadas a las prácticas de la artes y los feminismos atraviesan lo que llamamos estéticas de lo cotidiano. En este capítulo trabajaremos con piezas

²⁰ Lugones, María “Colonialidad y género”, pág.49 Tejiendo otro modo: Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala.(2014)Ed. Universidad de Cauca. También se han tomado otras bibliografías como la de Kimberlé Crenshaw (1989).

²¹ Felitti, Karina Alejandra; Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970-1986); El Colegio de México; Estudios Sociológicos; 28; 84; 12-2010; 791-812.

emblemáticas, que han inaugurado este concepto. Hasta abordar piezas que se han activado en nuestro territorio, como lo es el *Tendedero* de Mónica Mayer.



Louise Bourgeois *Femme Maison* (1946)

2.2 Antecedente: “*Femme Maison*” en la obra de Louise Bourgeois

“Siento mi casa como una trampa. [...] Ojalá pudiera hacer mi privacidad más pública, y al hacerlo, perderla”. Louise Bourgeois

“Las mujeres han sido tradicionalmente confinadas en el ámbito de lo privado: por incultas, por histéricas, por tener el cerebro más pequeño, por vengativas y peligrosas, o por no manchar su inocencia con asuntos retorcidos y escabrosos a los que sólo debían dedicarse los hombres.”

Nos adentraremos en el antecedente de estas obras Louise Bourgeois *Femme Maison* (1946). En esta serie de obras, la artista, representa a mujeres desnudas con cabezas y torsos con forma de casas, explorando la idea de la mujer atrapada en el espacio doméstico y su identificación con el hogar. Nos ayuda, de algún modo, a encontrar ciertos señalamientos que intervienen en la representación de los cuerpos, destacando el rol de la mujer y más que nada la asfixia que causaban dichos mandatos. Me interesa poder establecer en estas piezas una suerte de base, que nos permita adentrarnos en décadas posteriores. Si analizamos estas obras únicamente desde la cronología individual de una artista con la trayectoria de Louis *Bougeois*, tal vez podemos solo interpretar un carácter netamente psicológico, que se alinea con otras de sus piezas. Pero si las leemos desde una perspectiva feminista, nos permite hablar de un antecedente muy claro de lo que luego en los años 70's sucedería con una fuerza colectiva. Tengamos en cuenta que en 1949 Simone de *Beauvoir* publica “*El segundo sexo*”, texto que se considera fundacional para los feminismos.

Cabe destacar lo impresionante de los distintos materiales con que Louis *Bourgeois*, una y otra vez representó a la mujer casa: dibujos, pinturas, textiles, hasta llegar a la emblemática pieza de mármol de 1994, donde la mujer desnuda se encuentra acostada y la casa la envuelve. Allí no hay escapatoria, es casi una lápida.

“*Femme Maison*” es un término inventado por la artista, sin embargo contiene dos palabras que remiten a la mujer por un lado, y al hogar por otro. Significados que consignan un rol arquetípico de mujer, que a mediados del siglo XX estaba instalado fuertemente en las sociedades occidentales y capitalistas. Se asocia a una serie de tareas específicas, que más que enumerar, me interesa destacar su carácter *ad honorem*, algo que no deja de estar en las agendas de los movimientos feministas y que no se encuentra en absoluto saldado.

Raquel García Portillo, dice : *“En el siglo pasado, la feminidad era inseparable de la domesticidad. El ama de casa se convertía en una especie de ángel que merecía ser reconocido por sus funciones naturales: las capacidades reproductora y cuidadora se convertirían en la base de un concepto de feminidad que debería convertirse en la definición y valor de la mujer.”*²¹

Este señalamiento se adentra en el problema de lo femenino desde una concepción hegemónica y patriarcal, arquetipo que sigue produciendo adherencias en quienes consciente o inconscientemente, se subordinan a ese mandato. Por otro lado, los movimientos y formas feministas no solo lo han señalado, sino que también cuestionan y luchan ese arquetipo de lo femenino.

Más adelante nos adentraremos en pensar las implicancias condensadas en representaciones que pudieran dar cuenta de este problema: lo femenino, asociado a lo doméstico y a lo domesticado.

¿Qué es lo domesticado?, ¿Un cuerpo femenino en el ámbito privado? ¿Un ser que se amolda a las identidades sedentarias? ¿Porque las piezas de Louise Bourgeois pueden resumir mejor lo que para las palabras es dificultoso de decir?

Creo en las prácticas artísticas como sustrato para lo indecible, o mejor dicho, lo indescriptible. Un cuerpo intervenido por su propia casa, una imagen desgarradora, un monstruo, una pesadilla. Casa con escaleras, piernas, ombligo, brazos pequeños; conforman estas cuerpos que desbordan y evidencian la asfixia de siglos.

Me detengo en este lugar para proponer una lectura situada de las obras de mujeres atravesadas por las casas y propongo vincularlo con el concepto de “lo personal es político”, para poder suministrarnos recursos que nos muestran no solamente una artista desobediente, sino también una propuesta de antecedente, un término que se consolidó años más tarde y que sigue aportando recursos a los movimientos feministas.

Louise Bourgeois crea híbridos mezclando cuerpos femeninos y arquitectura doméstica. Evocando a la mujer como un ser estructurado por la esfera privada y los efectos de ello en la producción de la subjetividad, la casa surge como una especie de corsé que modela y sofoca al cuerpo. *“En este movimiento la desvalorización es inmensa porque*

²¹ Mujer-Casa, Conceptos de feminidad

*parte del presupuesto de que la mujer en sí no es nada, y que debe olvidarse deliberadamente de sí misma y realizarse a través del éxito de los hijos y el marido”*²²

La artista juega con la ironía para criticar el modelo de feminidad construido a partir del ideal de la madre- esposa-dueña-de-casa, abnegada, asexuada y feliz.

*Es el cuerpo como casa, configurado a partir de la sujeción al modelo de feminidad que emerge en las obras tratadas. Es contra este cuerpo que la práctica artística se rebela*²³.

Y este cuerpo que se revela, también sostiene el “mamotreto casa”, intentando dejar en evidencia el problema no solamente de lo doméstico y lo domesticado; sino también el señalamiento que una y otra vez han realizado los feminismos en torno a la esfera de lo público y de lo privado, en relación a la naturalización las violencias domésticas. Desmonta la oposición entre esos dos ámbitos para habilitar salidas y producir cruces e interrelaciones que no dejan de ser actuales.

Para continuar analizando las poéticas de lo cotidiano, propongo irnos hacia dos piezas de distintas artistas que suceden a partir de una mesa. Aquí comienza un giro importante en la incorporación de objetos del uso doméstico, para decir, cuestionar y dar vuelta, el mandato de género patriarcal.

2.3 Dar vuelta la mesa: Judy Chicago y Martha Rosler obras realizadas en torno a la mesa.

“La mesa es un objeto feliz en sí misma, en la medida en que asegura la forma de la familia a lo largo del tiempo. Es lo que podríamos denominar un objeto de parentesco, que da forma a la familia como conjunto social, en cuanto cosa tangible en torno a la cual dicha familia se reúne.

La mesa es feliz cuando asegura este propósito”.

Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad*

Es a partir de la década del 70', tanto desde las teorías de género como desde las prácticas artísticas extendidas comienzan a suceder críticas a lo establecido e intentos de posibles reescrituras y nuevas miradas como lo documentan los films *Not for sale* (1998) de Laura Cottingham y *Woman art revolución* (2010) de Lynn Hershman Leeson, ambos realizados con materiales de archivo de las performances y entrevistas. Un

²² Margaret Rago, citado por Gabriela Barzaghi De Laurentiis "Louise Bourgeois y modos feministas de crear"

²³ Gabriela Barzaghi De Laurentiis, "Louise Bourgeois y modos feministas de crear", Ed. No libro, 2023.

ejemplo para mencionar es el colectivo de artistas mujeres de la ciudad de Los Angeles, California, *Womanhouse* que han trabajado tanto desde la performance, como el video y la fotografía, para instalarse como una nueva forma de producción artística. *“El arte feminista de los 70’ no era ni un estilo ni un movimiento, sino un conjunto heterogéneo de operaciones de desnaturalización de las relaciones entre sexo, género, visualidad y poder”*²⁴

Se ha trazado este recorrido por la actualidad de las obras elegidas, que siguen resonando a pesar de la distancia histórica. La intención ha sido poder tejer vínculos entre ellas. Sin intentar clasificaciones clásicas, que refieren a territorios o lenguajes. Sino partiendo del tópico hogar/casa, como espacio de confinamiento para las mujeres, pero también como lugar de resistencia para algunas y la utilización de objetos (mesas, broches, utensilios de cocina) que se resignifican al ser trabajados por las artistas. Conformando diálogos entre cuerpos, objetos y espacios domésticos, que inauguran una forma de producción artística alejada de los cánones y nutrida de recursos de producción, muchas veces escasos. Donde lo performático²⁵ juega un rol fundamental en gran parte de las materialidades. Es decir el cuerpo, o mejor dicho, la cuerpo, desobedece a su representación histórica para proponerse como protagonista de sus propias obras, ya no es más el cuerpo observado objetualizado (musa). Se presentan como cuerpos activos de un debate estético y político, donde se producen importantes cruces entre los feminismos y las artistas.

En consonancia con la propuesta teórica fundamentada, es de interés proponer la revisión de la emblemática instalación de la artista Judy Chicago, “The dinner party” (1974-1979). Fue rotundamente rechazada por el *establishment* de los Estados Unidos, en donde hasta miembros del congreso manifestaron sus repudios en público²⁶. El problema se suscita por la representación de distintas vulvas pintadas sobre platos de cerámica. Aunque sabemos que las mujeres hemos sido representadas desnudas, y hemos sido grandes musas a lo largo de los siglos, cada vez que intentamos la autorepresentación se ha suscitado el conflicto. No exclusivamente en *The dinner party* se representan vulvas, sino que se las introduce en un plato como el manjar del patriarcado y cada una representa a una célebre mujer de distintos periodos de la historia. Desde diosas clásicas, hasta científicas y escritoras, una suerte de historia de

²⁴ Beatriz Preciado *Volver a la Womanhouse*

²⁵ “En general, la performance es un arte en primera persona”. Mayer, M. (2004). Rosa chillante, Mujeres y performance en México. Ed. Pinto mi raya.

²⁶ Documentado en el film *Women art revolution* (2010) de Lynn Hershman Leeson

las “grandes mujeres”, representada por un esquema en donde se forma una mesa piramidal, y cada personaje tiene su característico plato, mantel y demás utensilios.

De la *Última Cena*, donde los apóstoles se presentan de frente adorando al hijo de Dios, a la cena en casa, donde no se encuentran los cuerpos de esas mujeres, sino únicamente representaciones de sus vulvas con morfologías que aluden a las flores. Consta de treinta y nueve cubiertos en alusión a quienes fueran representativas para la historia occidental desde la perspectiva de la artista Judy *Chicago*, que por cierto es fundamental para entender las operaciones de legitimación de los artivismos en los años 70' en Estados Unidos y luego las repercusiones hacia nuestro territorio. Me refiero a su rol como fundadora en 1971 del Programa de Arte Feminista del Instituto de las Artes de California (CAI Arts) junto a Miriam Shapiro.



Equipo de investigación sobre cenas, Santa Mónica, California. Foto cortesía de Through the Flower Archive.

Paralelamente se va inaugurando una nueva forma de producción artística, donde la producción objetual es el resultado de procedimientos de investigación que contemplan la documentación fundamental para la creación de las piezas y/o instalaciones. Se generan teorías que son complementadas por las obras. Este procedimiento, sin querer encasillarse con un nombre particular, le sirvió a muchas mujeres artistas que encontraron un soporte importante para establecer sus líneas de trabajo y tejer vínculos con los movimientos feministas.

En este sentido, cuando acontecen problemas sociales, las prácticas artísticas se involucran y logran, bajo distintos modos, discutir no exclusivamente su época, sino también las implicancias personales, donde aparecen comprometidas las desigualdades de género y donde también se buscan referentes y posibles genealogías, que sirven de base para la conformación de una estética atravesada con el sonido de lo que se escucha en las calles y lo que también resuena en los hogares. Eso se despliega y disemina, se pone en práctica, los cuerpos están dispuestos para performatear un devenir artístico feminista.

Contraatacando desde la cocina²⁷

"Cuando la mujer habla, da nombre a su propia opresión" ²⁸

Martha Rosler

En este cúmulo de posibles referencias quiero destacar a Martha Rosler, con su obra *Semiótica de la cocina*²⁹, pieza performática que logra interpelar irónicamente sobre los mandatos de género.

Martha Rosler se para en el centro del cuadro. Vemos delante de ella una mesa, y por detrás, una cocina, una heladera y estantes con objetos varios. Lo que no queda duda es que la artista se encuentra situada en la cocina y es desde allí que se dedicará a nombrar cada herramienta de uso para cocinar. Primero, nos muestra una pizarra donde se lee el título de la pieza audiovisual, escrita en tiza, para luego ponerse un delantal y comenzar la performance. El ámbito privado y a la vez universal de la cocina es incorporado como un lugar privilegiado donde deconstruir el papel tradicional adjudicado a las mujeres. Oponiéndose a los arquetipos de mujeres que protagonizan programas de cocina por TV, como una suerte de contra-discurso que utiliza una tecnología similar, Martha Rosler parodia no solo el rol de género que le es asignado por su condición de mujer, sino que protagoniza una suerte de declaración gestual que se contrapone al canon.

²⁷ Título tomado del artículo de Nicole Cox (1974), editado por Tinta Limón, *El patriarcado del salario*, Silvia Federici y otras (2018).

²⁸ <https://www.eai.org/titles/semiotics-of-the-kitchen>

²⁹ Martha Rosler, *Semiótica de la cocina* (1975) Betacam SP y DVD, duración:6'09", blanco y negro.



Fotograma de Martha Rosler, *Semiótica de la cocina*, 1975, vídeo, 6 minutos y 9 segundos

Lo que lo convierte en algo del orden de lo inédito hasta el momento, es el tono de su voz y el gesto corporal que la artista adquiere, para nombrar todo aquello que allí se encuentra. La semiótica de la cocina, inaugura otra forma de pronunciarse y la cocina se convierte en un escenario extraño y lo que era un vocabulario de objetos domésticos se transforma en un lenguaje de rabia y frustración. Esta intención que se subraya cada vez que la artista nombra un objeto, podríamos adjudicar a la intención de dejar al descubierto la violencia implícita en los roles domésticos tradicionales asignados a las mujeres.

"*Semiótica de la cocina*" examina el utensilio de cocina como un signo que lleva consigo un significado social. Para Rosler, una feminista abierta y comprometida, la cocina estaba entrelazada con la política de género de mediados del siglo XX"³⁰ La artista comenta que las decisiones formales de la pieza audiovisual no se corresponden a la época en que fue realizada, ya que la misma consiste en un plano fijo general que se mantiene estático a lo largo de los casi siete minutos que dura la misma. En aquellos años la tecnología podría haber acompañado, no solamente movimientos de cámara, sino también montaje. Ya que la pieza, por cierto, es un plano

³⁰ Dra. Emily Elizabeth Goodman, "Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*", en *Smarthistory* (2023), <https://smarthistory.org/martha-rosler-semiotics-kitchen/>.

secuencia sin cortes. Esta economía formal, es considerada por la artista un recurso para focalizar la atención en los movimientos internos del cuadro y también cierta extrañeza en el momento que, como espectadores, nos damos cuenta que todo sucederá dentro de ese rectángulo. Desde lo narrativo, la pieza posee un momento a destacar, que es cuando Martha Rosler muestra y nombra al cuchillo y lo clava varias veces sobre la superficie de la mesa. Es decir, el cuchillo es utilizado violentamente, a diferencia del uso doméstico que habitualmente desarrolla en la cocina. Aquí podemos observar como la artista subvierte el rol asignado al objeto dentro del hábito doméstico y podemos establecer un diálogo con la obra pictórica de Clara Peeters, que desarrollaremos más adelante.

Esta rabia que representa la artista marca un gesto característico en la obra, e inaugura un tiempo donde las artistas mujeres a partir de lenguajes no convencionales, como lo era el video en sus comienzos, van a proponernos distintos aspectos que acontecen en torno al confinamiento histórico de las mujeres al hogar y las tareas domésticas.

“Dentro del mundo del arte, innumerables mujeres artistas comenzaron a usar la concienciación y otras tácticas feministas en sus prácticas, haciendo un trabajo que se centra en la desigualdad de género en sus diversas formas, desde la más abierta (la exclusión de las mujeres de la historia del arte y de los principales lugares del mundo del arte) hasta las más sutiles, como la presunción de que cocinar es una proclividad natural de todas las mujeres, en lugar de ser realmente una forma de trabajo aprendido y calificado”³¹.

Womanhouse, un antes y un después

“Ignorado durante años por la narración hegemónica de la historia del arte, el proyecto de la Womanhouse aparece hoy como un trabajo indispensable no sólo para entender la práctica artística de los años 1970s, sino también para pensar el futuro de la pedagogía del arte y las relaciones entre arquitectura, performance y activismo social”³²

Womanhouse fue el emblemático programa de educación feminista, dirigido por Judy Chicago y Miriam Shapiro, realizado en el Campus del Carl Art de los Angeles a

³¹ Emily Elizabeth Goodman, Martha Rosler, *Semiótica de la cocina*

³² Beatriz Preciado, Volver a la Womanhouse

principios de la década de 1970. Se materializó como un espacio físico, específicamente una casa abandonada en Hollywood, que fue transformada en un entorno artístico y colaborativo donde las artistas pudieran explorar y expresar sus experiencias.

El gesto artístico de *Womanhouse* fue fundamental por varias razones. En primer lugar, sirvió como un espacio donde las mujeres podían desafiar y reconfigurar las narrativas sobre su rol en la sociedad y la historia del arte. Las instalaciones y performances que se llevaron a cabo en *Womanhouse* abordaban temas como la domesticidad, la sexualidad, el patriarcado y la identidad femenina. Cada habitación de la casa funcionaba como una obra de arte, y se utilizaba tanto para la exhibición como para la performance, creando una experiencia inmersiva y reflexiva para los visitantes.

Womanhouse no solo se limitó a ser una exposición, fue un acto de resistencia y reclamación del espacio. Propició debates sobre los roles de la mujer dentro de las prácticas artísticas, invitando a los espectadores a cuestionar las normas de género y la representación femenina en el arte. El gesto de ocupar un espacio tradicionalmente asociado a la vida privada de las mujeres y transformarlo en un lugar de intercambio artístico y empoderamiento fue un paso crucial hacia otras conquistas que se fueron logrando más adelante, y que se emparenta con el concepto “lo personal es político”, precisamente abriendo las puertas de ese espacio privado y subvirtiendo su uso y función.

Inauguró una nueva era en el arte feminista creando un precedente para futuras iniciativas artísticas que buscaran visibilizar las voces de las mujeres. Este proyecto influyó en el desarrollo de una variedad de prácticas artísticas que buscaban unir las prácticas de las artes con la vida cotidiana. Las resonancias de *Womanhouse* son visibles aún en el presente.

En la Womanhouse es el espacio doméstico mismo, históricamente naturalizado como “femenino”, el que es transformado en objeto de crítica y experimentación artística. El hogar, espacio disciplinario privatizado, es politizado y desnaturalizado a través del lenguaje, de la pintura, la instalación y la performance...Rompiendo la jerarquía profesor-alumno, las participantes construyen una narración autobiográfica colectiva de la experiencia política de ser artista y mujer. La violación, la discriminación, el aborto, la maternidad, el lesbianismo, la masturbación, el divorcio, la contracepción...aparecen ahora como espacios de

*intervención no sólo política, sino también artística...Womanhouse lleva a cabo una intervención crítica de desnaturalización que toca al mismo tiempo cuatro “aparatos” institucionales y sus relaciones normativas: la universidad, el museo, el espacio doméstico y el cuerpo.*³³

2.3 Esperando: Faith Wilding fueron muchas / Sala de espera: arteMA

"Me interesan las posibilidades transformacionales y pedagógicas de un arte radical, un arte que utiliza la belleza como una táctica terrorista, en lugar de un fin en sí mismo".

Faith Wilding

Pareciera que la estrategia de trabajar a partir de experiencias personales, se hizo presente y destapó la olla de presión. Las mujeres participantes del programa *Womanhouse*, pudieron explayar un formato de creación que atenta de algún modo con cánones dispuestos. Para Faith Wilding, la espera se transformó en un tópico esencial, que abordó con una sobriedad inaudita en su pieza *Waiting*. Expresaba cómo las expectativas de las mujeres eran limitadas por la sociedad a un ciclo monótono y repetitivo de espera a que se sucedieran ciertas circunstancias vitales.

En definitiva, una mujer esperando las únicas opciones que la sociedad había impuesto a su vida: crecer, ser linda, enamorarse, casarse, tener hijos, que los hijos crezcan. El arquetipo de Sísifo, pero vinculado al cuerpo de la mujer y con las implicancias particulares de los mandatos femeninos.

Fragmento de *Waiting* un poema de Faith Wilding

*Esperando. . . esperando. esperando. Esperando a que alguien venga
Esperando a que alguien me abrace
Esperando a que alguien me alimente
Esperando a que alguien me cambie mi pañal.
Esperando... Esperando a garabatear, a caminar, esperando a hablar
Esperando a que me miren
Esperando a que alguien me invite a salir*

³³ Beatriz Preciado *Volver a la Womanhouse*

Esperando a que alguien juegue conmigo
Esperando a que alguien me invite a salir
Esperando a alguien me lea, me vista, me ate mis zapatos
Esperando a que mamá me cepille el pelo
Esperando a que me rice el pelo
Esperando para ponerme mi vestido de volados
Esperando a ser una chica linda Esperando
a crecer.
Esperando...
Esperando a que me crezcan los pechos
Esperando a ponerme un corpiño
Esperando a menstruar
Esperando a leer libros prohibidos
Esperando a dejar de ser torpe
Esperando a tener buen tipo
Esperando a mi primera cita
Esperando a tener novio
Esperando a ir a una fiesta, a que me saquen a bailar, a bailar pegados
Esperando ser hermosa
Esperando el secreto
Esperando a que comience la vida.
Esperando...Esperando a ser alguien
Esperando a llevar maquillaje
Esperando a que desaparezcan mis granos
Esperando para pintarme, para llevar tacones altos y medias Esperando
para vestirme elegante, para depilarme las piernas Esperando a ser
guapa.
Esperando...
Esperando a que sepa que existo, a que me llame
Esperando a que me pida una cita
Esperando a que me haga caso
Esperando a que se enamore de mí
Esperando a que me bese, me toque, toque mis pechos
Esperando a que pase por delante de mi casa
Esperando a que me diga que estoy linda
Esperando a que me pida salir formalmente

*Esperando a acariciarnos, a enrollarnos, a ir hasta el final
Esperando a fumar, a beber, a salir hasta tarde Esperando
a ser mujer.
Esperando...*



Frame de la pieza de video Waiting, de Faith Wilding. (1972)

La performance consiste en el monólogo de la artista describiendo la espera como una suerte de resignación a la que las mujeres no podían salir. Los movimientos escasos y pendulantes de su cuerpo, operan como dispositivos conductores de cada frase, que en algún momento se ritualizan y la artista entra, de algún modo, en una suerte de trance, que se hace evidente con la repetición del gesto y la voz. Esperar, esperar, esperar. En la repetición se deja al descubierto el agobio, que va *in crescendo* en la medida que la descripción de la espera se va sucediendo.

Pienso en la importancia de la voz, la palabra de la artista en esta pieza, siento que Faith Wilding no necesitó grandes movimientos corporales interpretativos, al contrario, y que reverdecía una voz colectiva, que enmudeció a todxs los presentes. La palabra y su peso, en el momento justo, que atraviesa como una espada y deja huella. Huellas que aún hoy son visibles, cincuenta años después.

Aún en el presente podemos leer esta pieza con vientos de actualidad, ya que las demandas, en distintas dimensiones, siguen latentes. Pero lo más llamativo son las reacciones de quienes aún siguen existiendo de quienes asisten a la visualización del registro en video de la performance. Lo compruebo sistemáticamente cuando ofrezco este material como emblema de un periodo y lo pongo en circulación entre quienes, en su mayoría mujeres, nunca lo habían visto.

Allí el campo sensible se pone a flor de piel, se dejan de lado los análisis formales y la obra vuelve, una y otra vez, atravesar la subjetividad de cada espectadora. Llegan las memorias a borbotones, como si se abriera una canilla y emanaran historias de mujeres que particularmente habitaron sus hogares y dejaron en el fondo de sus cajones: vocaciones y deseos que generalmente no cumplieron.

El mandato al “trabajo no pago, disfrazado de amor”, reverbera una y otra vez inevitablemente. Algunas hablan de sus madres, otras de sus abuelas, todas están presentes allí reclamando por sus deseos de haber podido desprenderse de las ropas que el patriarcado les había asignado. En definitiva, *Waiting* revive una y otra vez el tópico de la espera/esperanza, que como luego han comprobado, solo opera como estrategia para continuar sosteniendo un sistema, una forma, una creencia patriarcal.

Sala de espera de arteMA colectivo de artistas

En vínculo con la espera, quiero destacar la instalación realizada por el colectivo arteMA, en 2012, en el Museo Sarmiento, ubicado en una isla del Tigre.

Las piezas allí presentadas contenían la impronta de haber sido producidas para aquel espacio, una pequeña casa, aledaña a la emblemática casa de Sarmiento, que funciona como espacio cultural y que guarda todos los rasgos arquitectónicos característicos del Delta del Paraná. Es una construcción de madera pintada de un tono ocre brillante, sus habitaciones son pequeñas y las ventanas que lo vinculan con el río también presentan ese carácter.

En definitiva, el espacio nos remitió a otro tiempo, invitándonos a realizar un diálogo con una arquetípica sala de espera de un hospital, y la espera cotidiana que sentíamos al ser madres de niños pequeños y anhelar una regularidad en nuestra práctica artística. Bajo esa consigna intervinimos el espacio dejando en evidencia todas sus particularidades, que difieren muchísimo de una sala de arte contemporáneo (cubo

blanco). Era tan fuerte la impronta original que nuestras intervenciones solo fueron pequeños señalamientos de algo que estaba, y que era tan pregnante, que resultaba imposible de tapar. Con eso decidimos trabajar, con lo que se presentó como pared, como huella de tiempo, como voces del pasado. *“Había olor a sala de espera”*, se escuchó por allí.

Allí fuimos dándole formato a la instalación que llamamos *Sala de espera*, que contenía diversos objetos intervenidos y piezas que no hacían más que señalar un momento de la maternidad, donde esperar para las madres, se convierte en un leitmotiv cotidiano.

*ArteMA fue, también, un proyecto pensado para acompañarse en ese período, construyendo un modo de organización afectivo, que continúa hasta hoy como un colectivo potente que participa activamente, en un contexto en el que la práctica de la asamblea, las agrupaciones y las militancias fueron emergiendo con mucha más potencia desde el primer “Ni una menos” en 2015. Aunque sabemos que hay una historia previa de luchas que nos antecede, las nuevas generaciones incorporan estas formas de pensar estrategias político-visuales para ya no vivirlas en la soledad de las casas y hacerlas públicas.*³⁴

La “sala de espera” era la institucional, pero también era nuestra propia sala, el cuarto propio se hacía muy lejano y muchas de nuestras demandas convergen por este lado. Realizando un cruce muy sustancioso de esperas. “Esperar al pediatra, esperar la oportunidad”.

2.4 Tender las violencias en la obra de Mónica Mayer³⁵

*“La enorme fragilidad de la línea que separa el arte y la vida”*³⁶

Mónica Mayer³⁷ (1954) es una artista y feminista mexicana reconocida por su compromiso con el arte como herramienta de transformación social.

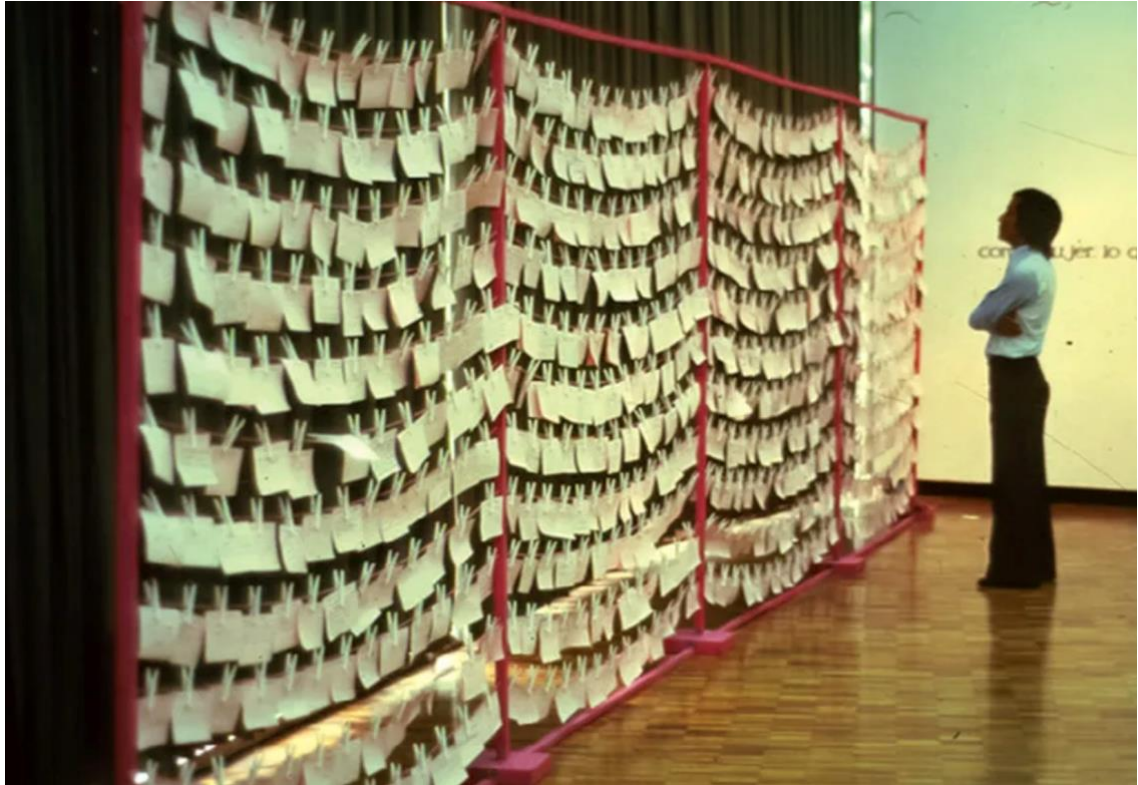
³⁴ Legado de Graciela Taquini. Modos y derivas del matenar en las prácticas audiovisuales, Gabriela Larrañaga.

³⁵ <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero>.

³⁶ Mayer, M. (2004). Rosa chillante, Mujeres y performance en México. Ed. Pinto mi raya.

³⁷ Mónica Mayer, formada en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, Mayer se ha dedicado a explorar las intersecciones entre el arte, la identidad y la violencia de género. Su trayectoria incluye exposiciones en importantes espacios culturales en México y a nivel internacional, lo que la ha consolidado como una figura clave en el ámbito del arte feminista. ⁴¹ Giunta, Andrea (2018) *Feminismo y arte latinoamericano*. Ed. SigloXXI

Una de sus obras más emblemáticas es *El tendedero*, que se presenta como una instalación participativa que invita a las mujeres a compartir sus experiencias de violencia de género. Se convirtió en un hito en la historia de las obras participativas dentro de los ámbitos feministas.



El tendedero Salón 77-78: Nuevas Tendencias (1978) Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

La obra consiste en un tendedero donde las participantes cuelgan pequeños trozos de papel en los que han escrito relatos sobre situaciones de violencia. Este formato no solo da visibilidad a las experiencias de las mujeres, sino que también crea un espacio de sororidad y apoyo entre ellas. A través de *El tendedero*, Mayer busca transformar el silencio en palabras, promoviendo la catarsis colectiva y *exponer un archivo desde un formato doméstico*⁴¹

Desde su primera versión en 1977, en el Centro Nacional de las Artes en México, *El tendedero* (donde la pregunta inicial fue: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...”)⁴² hasta ser replicado en diversos contextos y países, incluyendo distintas ciudades de América Latina y Europa, cada activación se adaptó a las realidades locales, evidenciando que la violencia de género es un problema global. Mayer ha declarado en múltiples ocasiones que *El tendedero* no solo se trata de una obra, sino también de un

acto político que busca visibilizar y cuestionar las dinámicas de poder que perpetúan la violencia contra las mujeres.

*"El objeto cotidiano se transformaba en soporte de un mensaje colectivo de protesta y liberador. Lo doméstico giraba a lo político"*³⁸

No es lo mismo tender la ropa, que utilizar el dispositivo de las sogas y los broches para tender los distintos testimonios de las violencias ejercidas hacia los cuerpos de las mujeres. Ese giro estético que constituye utilizar, en cierta medida, los mismos recursos cotidianos que oprimen, para generar un muestreo de testimonios en primera persona, es lo que habilita a la pieza a no perder vigencia y poder activarse en territorios tan diversos. Lo pienso en vínculo con las mesas de Judy *Chicago* y Martha *Rosler*, donde ese objeto de uso cotidiano y doméstico, cobra otro sentido, se resignifica, sin perder las resonancias de su significado original. Los platos, la mesa y el tender, por ceñirnos a estos ejemplos, se desdibujan de su origen para transformarse en elementos de enunciación que discuten su propio origen y pasan a ser objetos de lucha para las artistas que los utilizan.

Esta pieza es importante para mí por tres razones, comenta Mónica Mayer:

De entrada es mi primera obra conceptual. A partir de ella empiezo a pensar en formatos que incluyen un elemento de acción como lo fue en este caso salir a buscar las respuestas de las mujeres y de instalación. Es mi primera experiencia con una obra que incluye la participación.

Por otro lado, aunque ya para entonces en general mis trabajos tenían un contenido feminista, es el primero que hago que se acerca más a lo que hoy conocemos como artivismo y termina siendo una pieza de denuncia en la que claramente lo personal se vuelve político.

*Por último, El tendedero es una pieza que se ha mantenido viva solita y me piden que la presente con frecuencia. Esto me ha enfrentado, de entrada, a plantear cuando y porqué aceptó presentarla. También pensar en qué ocasiones es congruente que se presente simplemente como documentación o cuándo y cómo es importante reactivarla.*³⁹

Las repercusiones del tendedero fueron tan grandes que de alguna manera, la pieza cobró vida propia. Y esto, como también Mónica lo destaca, puede señalarnos un antecedente hacia una nueva configuración dentro de las prácticas artísticas. El

³⁸ Giunta, Andrea (2018) *Feminismo y arte latinoamericano*. Ed. SigloXXI

³⁹ Mónica Mayer *El tendedero* breve introducción.

artivismo, como metodología que en alguna de sus facetas logra condensar elementos colectivos para dar cuenta de demandas sociales.

Mayer reflexiona sobre la interacción entre el arte participativo y la violencia de género, señalando que "la participación activa de las mujeres en la obra les permite tomar el control de sus narrativas y, al hacerlo, desafiar las estructuras de silencio que han dominado sus experiencias. Esta visión resalta la importancia de la colocación de las experiencias individuales dentro de un marco colectivo, en el que cada relato se convierte en un testimonio de resistencia y lucha.

De las voces individuales a las voces colectivas, es el gesto estético-político que *Mayer* nos ha legado. Y que ha llegado a muchas partes del mundo, ya que la pieza se ha reactivado en distintos espacios, no exclusivamente en centros de exposiciones. Con resonancias en la obra *Vomite todo aquí*⁴⁰ *El tendedero* también opera desde habilitar la palabra para denunciar distintos acontecimientos que se enmarcan dentro de las desigualdades que el sistema patriarcal impone y principalmente sobre las violencias ejercidas sobre los cuerpos de las mujeres.

Si bien *El tendedero* ha condensado miles de testimonios en primera persona, regresa acá algo de lo que planteamos más arriba en torno a la palabra. Las voces propias, las voces colectivas y la trama de la escritura se tejen como antecedentes y también recursos estéticos y políticos que podrían magnificar reclamos que aún estaban, o están (de esto no estoy segura), debajo del colchón. *El tendedero activado por el colectivo arteMA (2017)*

Las “estéticas de lo cotidiano”, no dejan de confirmar por un lado las demandas no resueltas en torno a las desigualdades y violencias hacia las mujeres y, por otro lado las estrategias que desde los ámbitos de las prácticas de las artes se han desarrollado en intentos de dismantlar una estructura patriarcal operante.

Algo relevante es el carácter participativo que constituye a la pieza, en donde se desvincula de una tradición autoral única para condensar múltiples testimonios y que cada participante pueda, de algún modo, sentirse parte. Cabe aclarar que esta participación de las anónimas mujeres que han sido parte, posee una potencia primordial que difiere de otras obras de arte participativo, porque la participación es vital

⁴⁰ Obra realizada por el colectivo arteMA (2016-2020).

y necesaria. No se trata de pulsar un botón para que la obra funcione, sino que se trata de prestar un testimonio en primera persona.

3. Reflexiones, experiencias y prácticas: al encuentro de miradas no patriarcales

3.1 Mirada autobiográfica

Chantal Akerman⁴¹, una nueva forma de mirar



Frame del film: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Chantal Akerman

¿Cuáles son los recursos temáticos y formales que permiten clasificar a una pieza artística audiovisual en la categoría arte feminista?

Entre los estudios de género en cine nos encontramos con Annette Kuhn⁴⁶ quien afirma: “*hacer teoría feminista del cine es en sí comprometerse en una labor política.*” Según la autora, no alcanza con identificar y criticar las representaciones tradicionales y patriarcales predominantes, sino que es necesario tender hacia la construcción de alternativas discursivas, nuevos arquetipos, nuevas formas de mirar. Annette Kuhn también reflexiona sobre las diferencias entre las prácticas hechas por mujeres y las prácticas feministas.

En este sentido nos interesa destacar del vasto corpus de obra de Chantal Akerman⁴², tres films que operan cada uno como necesarios ejemplos y antecedentes de piezas

⁴¹ Chantal Akerman. Bruselas, 6 de junio de 1950 - París, 5 de octubre de 2015. Fue directora de cine belga, artista y profesora de cine en la European Graduate School. Sus películas están basadas en observaciones sobre la vida cotidiana, la necesidad de comer, la sexualidad, el aislamiento y la política de exclusión en el siglo XX. Se dio a conocer más al público con el film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), donde ejemplifica su modo de evadir la narrativa convencional mediante la elipsis. En los últimos años destacó asimismo por la escritura.

⁴⁶ Annette Kuhn, *Cine de mujeres*, Ed. Cátedra, 1991

⁴² *Chantal Akerman, una autobiografía*, Catálogo Malba, Colección Constantini, 2005

con características feministas: *La chambre* (1972), *News from home* (1976) y *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Donde de alguna forma se condensan rasgos estéticos complementarios que nos proporcionan recursos para adentrarnos en la obra de Akerman, donde lo cotidiano y lo dramático se tejen.

En esta trilogía podemos desarrollar algunas reflexiones que se aproximan a clasificar estas obras como feministas, partiendo de la base de reconocer en Chantal una identidad disidente, en un contexto en el que las voces y miradas bajo estas formas eran interpeladas por una hegemonía patriarcal. Sin embargo Chantal no estaba sola, los años '70 fueron una eclosión constante en términos estéticos y políticos en donde un conjunto de artistas, activistas y realizadoras audiovisuales comenzaron a discutir y disputar los espacios de poder que todo sistema de representación posee. Este tiempo fue denominado como la segunda ola feminista⁴⁸ y paradójicamente, tuvo en sus comienzos una fuerte participación de mujeres blancas, tanto en países centrales de Europa como en Estados Unidos, que pertenecían a una élite ilustrada.

Chantal nació en Bélgica y se fue a estudiar a Francia, donde pudo adquirir una formación como directora, sin embargo nada era fácil para intentar poder realizar un largometraje. Entre sus piezas más tempranas y experimentales encontramos a *La Chambre*. La narrativa se fundamenta en una observación muy delicada de los espacios íntimos, en una cuidadosa captación de las luces y sombras, de los pequeños micro relatos que pueden aparecer cuando nos desplazamos desde nuestra habitación a la cocina o solo vemos el día transcurrir detrás de la ventana. *La Chambre* es un cortometraje (10:24 min), una experiencia anterior a los largometrajes que colocaron a Akerman en la avanzada del cine de autora. La pieza fue realizada en un único movimiento, que nos muestra una pequeña habitación en 360 grados, por la rotación de la cámara en un trípode.



Frame del film: *La Chambre* (1972), Chantal Akerman

Durante el recorrido podemos hacer inventario de lo que hay en el lugar. Una silla, una mesa con desayuno frente a una ventana, una tetera, la cocina, algo recostado que no se reconoce claramente, una cómoda, una mesa con manzanas al lado de la cama donde está Chantal, que va asumiendo distintas posturas, sillas y escritorio, objetos en desorden, ropa interior colgada, la pileta de la cocina con platos sucios, la puerta de la habitación, un perchero repleto y de nuevo la silla forrada en rojo que dio inicio al recorrido.

Así la cámara desde un plano angular, vuelve a recorrer los mismos espacios con minuciosidad, nada extraordinario sucede, solo nos damos cuenta de que el plano que se repite es otro, porque Chantal, que se encuentra en su cama, va cambiando de posiciones. Existen dos versiones de *La Chambre*: una muda, la que siempre se ha mostrado; otra acompañada de un monólogo en off. La segunda versión se considera perdida. Éste es el texto que dice esa voz:

Me tiraste del pelo y desapareciste antes de que pudiera pelearme contigo o gritar, así que me quedé inmóvil y descolocada, volví a bajar por las resbaladizas escaleras y salí afuera, el aeropuerto estaba

blanco por el sol, caminé recto, me detuve un momento para parar el bus, seguí caminando, cogí el bus casi sin saberlo, me dormí, me desperté, me bajé del bus en Grand Central -cogí la calle 42, miré tres veces el reloj, estaba segura de que estaba retrasado una hora, así que empecé a correr hasta el metro. Lloraba corriendo, el sol sobreexponía la calle, cogí el IND. En el tren un negro enorme abría la boca con una especie de mueca parecida a una sonrisa, la cerraba y la volvía a abrir. Sólo estábamos él y yo en el tren, me bajé muy lejos de casa y caminé, subí despacio y me tiré en la cama, me levanté para comprobar los dos relojes, ambos marcaban la misma hora, 10h30, estaban atrasados una hora, sin duda. Volví a acostarme, dormí apoyada en el vientre, la cabeza en los brazos, no podía ver si estabas o no ahí. Dormí hasta medianoche, sin duda una hora, me levanté, saqué toda la ropa del armario, puse toda la ropa sucia a un lado, todo lo que había que coser en otro, volví a meter lo que estaba limpio en el armario, le hice el dobladillo a un pantalón rosa, sentada en el suelo, en la alfombra, cerca de la cama, con la [...] entre las piernas, dejé todo en el suelo y me acosté, me di cuenta de que la cama estaba llena de sangre, me levanté y apagué todas las luces menos la de la cocina, volví a recostarme sobre el vientre y empecé a masturbarme violentamente, pensé que ahora tendría todo el espacio que quisiera, se me quitaron las ganas bastante pronto, aparté la mano de mi sexo y me acosté de espaldas, empecé a escribirte en mi cabeza y me levanté, eran las 3h, luego las 4h, y empecé a escribirte en la mesa de la cocina entre el [...] y la piña. Te mando un gran abrazo, Chantal⁴³.

Como antes se dijo, el contexto y el formato de realización podrían acercarnos a pensarla como una pieza que se aleja de los parámetros patriarcales; que también, como explicamos con anterioridad, se puede tomar de ejemplo para suministrar una materialidad al contexto que exclama que "lo personal es político". Otro señalamiento necesario es asumir el carácter autorreferencial de la obra, sin que esto lo perjudique, sino que subraya gestos oportunos, en donde su cuerpo, su habitación y su voz, se transforman en gestos estéticos que comienzan a representar a otrxs. La voz en off es una carta que Chantal le escribe a su compañero, el tono es desgarrador. Sin embargo acompaña esas imágenes de un

⁴³ Lumiere revista especial Chantal Akerman

modo necesario. Nada de lo que se dice, se narra con imágenes, no existe una correspondencia formal desde el guión, sino más bien un complemento.

Así desde esta pieza temprana y de carácter experimental nos va dando pistas de la próxima pieza, en donde la sucesión de cartas es el eje del largometraje. El universo interior condensado, el autorretrato expandido, el cine experimental, la posibilidad de enunciar sin prefijos academicistas del género: una poética propia que logra desatar incomodidad, dolor, emociones, preguntas, incertidumbres relacionadas con el tiempo de cada plano y con la urgencia de comenzar a contar nuestras propias historias, desde una mirada propia. Poner sobre la mesa, a modo de diario íntimo, un relato angustiante con recursos formales escasos, que en definitiva van creando una forma particular de hacer cine. Un nuevo arquetipo, como sugiere Annette Kuhn, donde se dejan al descubierto las incertidumbres de la directora: no es heroína con su cámara; es un cuerpo de mujer que sufre, que fue violentado y produce poesía a partir de ello.

La carta, considerada un género epistolar "menor", el relato de un cotidiano sin sucesos ni narrativas extraordinarias, son el gesto que posiona a *News from home*⁴⁴(1976), como la heredera de *La Chambre*, pero esta vez los universos interiores y exteriores se conjugan con alta emocionalidad.

El largometraje fue realizado en su totalidad en la ciudad de Nueva York, mientras Chantal se encontraba realizando una residencia. Los textos son nuevamente leídos en off por la realizadora, quien utiliza las cartas que su propia madre le va enviando desde Bélgica.

⁴⁴ *News from Home* fue financiada por la televisión alemana, como parte de una serie de retratos de la ciudad realizados por cineastas independientes.



Frame del film: "News from home" (1976), Chantal Akerman

Transcribimos sólo una de las cartas, a modo de ejemplo para entender el tono que acompaña el resto de las mismas.

Mi querida pequeña, no puedo estar más contenta de tener noticias tuyas, y tan rápido. Me hace un bien enorme leerte. Estoy contenta de que vengas, porque estaba preocupada. Gracias a dios, va mejor. Papá se pone contento cuando le leo tus cartas. Espera que te hagas famosa. Querida, sabes que no te culpamos por haberte ido sin decirnos nada, pero debes tenernos al corriente. Te queremos y pensamos en ti todo el tiempo. Eres nuestro amor. Sueño también contigo. No te imaginas lo que me gustaría verte feliz. Tus cartas me hacen mucho bien. Continúa. Finalmente, querida, te doy noticias nuestras. Papá y yo trabajamos. Se ha acabado el invierno. Empieza el verano. Por el momento, está tranquilo y el clima es suave, esperemos que aguante. Mi salud deja un poco que desear. Fui al médico, porque tenía sofocos que me dejaban sin fuerzas. Pensaba que era cosa de la edad, pero parece que es que estoy débil. Así que tomo vitaminas, siempre lo mismo. Sylvaine también estuvo enferma: tuvo gripe. Hoy he ido al colegio por primera vez. Papá está haciendo régimen, el doctor le ha dicho que tiene que adelgazar cuatro kilos; está tomando una medicina, no tiene hambre. Y bueno, aparte de eso, todo va bien. Querida, sigue cuidándote, espero que

*todo vaya como deseas. Y piensa en nosotros, sólo queremos tu felicidad. Te abrazo con todo mi corazón, así como papá, Sylvaine y toda la familia. Tu mamá que te quiere tiernamente*⁴⁵.

Asistimos nuevamente a la forma Akerman, en donde el tiempo real de cada plano nos introduce como espectadores en un ritmo que no pertenece a una narrativa clásica, sino más bien al apogeo de un cotidiano llano. No hay conflictos en aquellas imágenes de la gran metrópolis, hay cuerpos que se desplazan, transitan, esperan. Autos, subte, barco son también los tres escenarios que contienen la voz de Chantal, que nos invita desde un espacio público a meternos en su más plena intimidad. Si bien las cartas no son escritas por ella, sí son interpretadas y contienen la voz de su propia madre. Tema que luego trabajará en su primer film de ficción que comentaremos a continuación.

Tampoco hay un protagonista explícito, en un sentido clásico de la narración, su voz está presente siempre, como también su mirada casi distante; asistimos a una suerte de autorretrato expandido. Ejerciendo un formato que nuevamente le es útil para descentrar el esquema relacional entre directora-espectadores. ¿Donde podemos ubicar esta pieza sino es dentro de la categoría feminista ? . Esta dislocación recurrente entre un relato e imágenes que no se corresponden, acentúa el documental. Este que se corresponde a una tradición en donde la voz en off funciona de conductora y aproxima a lo que los espectadores deben mirar.

Esta vez Chantal Akerman se adentra en el espacio público/ exterior, ese que históricamente fue conducido, al igual que la cámara, por los varones. Procedimiento que carga de otra particularidad a la pieza, desde lo discursivo, sin embargo no ejecuta una mirada patriarcal, sino que en ese "llano", su mirada se percibe en contemplación, como nos referimos antes; salvo en el plano final, que dura varios minutos y la cámara se desplaza sobre el mar, dejando la ciudad y los cuerpos detrás. Casi a modo de epílogo ese desplazamiento nos adentra en un universo nuevo, donde la bruma y coloración fría le otorgan al espectador cierta confusión que durante toda la película no se había mostrado.

Las cartas son del orden de un cotidiano tan "real", que muchas veces incomodan, se hacen perseverantes, descubren una trama de vínculos, desgarran por momentos. Si observamos la película desde este lugar podemos pensar que la

⁴⁵ Lumiere revista especial Chantal Akerman

protagonista es en definitiva "la madre"⁴⁶, que queda alojada en el inconsciente, que constantemente dice, proclama, constituye una voz emocional, desgarrada y teje, como una araña su tela para luego destejer.

La película posee una fotografía que con el paso del tiempo se transforma en un registro de la memoria, por los tonos pasteles y los lentes utilizados. No hay en ningún momento una pretensión de interceder en eso que se presenta, ni artilugios de rodajes con más presupuesto. La directora de fotografía Babette



Frame del film: *"News from home"* (1976), Chantal Akerman

⁴⁶ Podemos plantear vínculos entre la pieza *Mamá* de la artista Louise Bourgeois y el film de Chantal Akerman. La artista la realizó en homenaje a su madre, "capaz de tejer la tela de los afectos y también quedar atrapada en ellos".

Mangolte⁴⁷, en la nota publicada en la revista *Lumiere*,⁴⁸ comenta que Akerman "trabajaba completamente contra la industria cinematográfica". La directora perteneció a un movimiento que se correspondía a la realización de "cine experimental", esta modalidad le permitió ejercer una mirada propia, fuera de los condicionamientos de la industria. La textura visual lograda por el proceso suministrado a la película en el laboratorio, le aporta un plus estético determinante.⁴⁹ Los colores se difuminan y la atmósfera se funde con los edificios, el subte y los transeúntes. La experimentación en torno a narrativas no convencionales/patriarcales, la composición de retratos de mujeres diversas, hastiadas, ásperas; la podría ubicar dentro de la categoría feminista que arriba mencionamos.

¿Cómo disputar la mirada histórica que fue y es patriarcal, articulando estrategias superadoras ?

Si bien la pregunta es compleja y contiene varias cuestiones, nos es pertinente plantear que el ya emblemático film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, la directora deja de lado el género del *anticine*⁵⁶ para sumergirse en un guión ficcional, con todas las características de una proclama en torno a los

⁴⁷ Babette Mangolte se ha formado una sólida reputación como directora de fotografía en el terreno del *performance art* de la vanguardia neoyorquina de los años 70 y 80. Primero trabajó en Francia como asistente de dirección de Marcel Hanoun. En Nueva York trabajó como operadora en una serie de películas clave de la vanguardia de los años 70, entre ellas *Lives of Performers* (1972) y *Film About a Woman Who...* (1974) de Yvonne Rainer, *Hotel Monterey* (1972), *La Chambre* (1972), *Hanging Out Yorkers* (1973, *performance art* de la vanguardia neoyorquina de los años 70 y 80. Primero trabajó en Francia como *performance art* de la vanguardia neoyorquina de los años 70 y 80. Primero trabajó en Francia como asistente de dirección de Marcel Hanoun. En Nueva York trabajó como operadora en una serie de películas clave de la vanguardia de los años 70, entre ellas *Lives of Performers* (1972) y *Film About a Woman Who...* (1974) de Yvonne Rainer, *Hotel Monterey* (1972), *La Chambre* (1972), *Hanging Out Yorkers* (1973, inconcluso), *News From Home* (1977) de Chantal Akerman. Mangolte también ha colaborado con Akerman en Francia, en *Jeanne Dielman* (1975) y en un documental sobre Pina Bausch, *Un jour Pina m'a demandé...* (1983) Realizadora y directora de fotografía de cuatro películas –*What Maise Knew* (1976), *The Camera: Je or La Caméra: I* (1977), *The Cold Eye (My Darling Be Careful)* (1980) y *The Sky on Location* (1982)–, Mangolte da clases desde hace 10 años de producción e historia del cine en la University of California en San Diego. Ha trabajado como operadora con su compañero de universidad Jean-Pierre Gorin en *Routine Pleasures* (1986) y *My Crasy Life* (1982).

⁴⁸ <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistababette2.php>

⁴⁹ Esto fue posible gracias a una nueva película que podía funcionar bien, y a un laboratorio que podía hacer un procesado de corrección, mi laboratorio, TVC. En Francia no era posible debido a los derechos de la Chemtone. No se podían hacer tantos procesos de corrección con la química de Kodak. News from Home tiene un aspecto muy Chemtone. La sensibilidad es absolutamente europea, pero la tonalidad pastel creo que proviene del Chemtone del TVC. No sé en qué año empezó el TVC a utilizar esta película, si en 1975 ó 1976, yo la conocía desde poco antes, y le había propuesto a Chantal probarla. Por otro lado, a ningún cineasta se le había ocurrido hasta entonces filmar dentro de una estación de metro sin luces de apoyo. Está demasiado oscuro. Para una fotografía con obturador, 500 ASA debería equivaler a 1/15 de segundo. Pero no rodábamos a 500 ASA... en el año 1975 el negativo de color no se fabricaba a 500 ASA, sólo a 100. Ahora se puede encontrar, pero desde hace sólo un par de años. Hay que tener en cuenta que, para alguien como Chantal, haber hecho *L'Enfant aimé en Belgique* suponía trabajar con una productora. No podía alquilar el equipo por su cuenta. ⁵⁶Annette Kuhn, Cine de mujeres, feminismo y cine.

derechos de las mujeres, y en dejar al descubierto una trama tan cotidiana como siniestra. Gran parte del film se desarrolla en el interior de la casa de la protagonista Jeanne Dielman, quien habita junto a su hijo, un joven estudiante.

Desde los textos la película no dice mucho, los diálogos parecen intrascendentes y el sonido es complementario a las acciones. Sin embargo, desde los planos, sucede todo. El acierto del tiempo real del desarrollo de un cotidiano de una mujer viuda que trabaja de prostituta en su casa, es la síntesis de una estrategia formal para meterse de lleno en el conflicto. Esa trama social histórica que ha dejado a las mujeres en el hogar y a los varones en el espacio público es uno de los ejes centrales. El cuerpo de la protagonista descubre todo el tiempo el rigor del mandato patriarcal asignado. Al parecer nada se le va a salir del cauce. El film se desarrolla durante solo tres días, y está inspirado en la vida de la tía y madre de Chantal. La directora comenta que en realidad "está hablando en contra de su madre".

Como menciona David Ubiña, en el texto *Ínfima Bitácora*⁵⁰ "Jeanne nunca está ni alegre ni triste". Esta es la clave para entender el tono particular que acompaña toda la pieza. Akerman no pone el acento donde otros tal vez lo pondrían, realiza la operación contraria, y su lógica se encuentra determinada por la repetición. prender y apagar la luz, pelar papas, servir la comida; así las horas, los días.

Jeanne es en definitiva un personaje autómatas, y como comenta el autor citado: "las situaciones no evolucionan, simplemente se revelan". Para dar cuenta de esto, el recurso formal se instala en una cámara fija que generalmente se sitúa frontal o lateral al personaje y el tiempo corre. Como la vida de muchas mujeres que se dedicaron a los trabajos del hogar toda su vida; sin embargo, la ruptura se pone de manifiesto cuando vemos a la protagonista ejercer la prostitución en su propio dormitorio. Pero realiza el acto sexual con la misma cadencia autómatas que pela las papas.

Akerman, a partir de estas decisiones tan deconstructivas, va a inaugurar un formato particular de mirada que opera en oposición a la histórica mirada patriarcal hacia los personajes femeninos, generalmente ejercida por varones directores. Si bien la directora de fotografía Babette Mangolte, comenta que "Su forma de encuadrar es completamente estática... "Y hay una involucración mayor y un

⁵⁰ *Ínfima bitácora*. El cine de Chantal Akerman, OUBIÑA, DAVID LEONARDO, Fecha: 1998.

espacio más restringido, además de que no tenía dinero suficiente para hacer movimientos de cámara complicados”. Esta determinación o circunstancia, este aprovechamiento de lo que se presenta como recurso, lejos de empobrecer la pieza, la consolida como superadora.

Nos adentramos ahora en un proceso mucho más reciente y experimental, que utiliza una tecnología con la que *Akerman* no contó, como es el dispositivo de pequeña cámara de video digital, y se concentra en producir una narración en loop.

3.2 Mirar y barrer

Algunas reflexiones en torno a la pieza de video *Barrida* video monocal – 1: 30 min. 2016, de María Laura Vázquez



Frame del video monocal Barrida, María Laura Vázquez, 2016.

Tal vez barrer sea uno de esos rituales que nos permite volver a empezar, un loop, un continuo cotidiano. A partir de este movimiento, me interesa plantear ciertas preguntas alrededor de los rituales del cuerpo y la mirada, que hoy se encuentran cargados de estímulos y contradicciones, y la necesidad de algún modo, de volver a unirlos o intentar reconstruir una cuerpo desmembrada.

Repetimos el movimiento con una escoba, vamos recorriendo el espacio en un tiempo constante, nuestro cuerpo se acostumbra, nos inducimos en la tarea de forma casi automática hasta llegar a poder recoger todo eso que estaba por el suelo y luego tirarlo. Esos gestos autómatas van moldeando una forma de habitar e invitan a generar movimientos de los que no somos conscientes.

La pieza de video *Barrida* es un plano secuencia que muestra desde un punto de vista muy particular la acción de barrer hojas que se encuentran dispersas y son una enorme cantidad, en un extenso espacio exterior sobre la tierra.

Si nos adentramos en la acción específica de barrer podríamos decir que se trata casi de un trabajo inútil, como un trabajo evanescente como plantea Hannah Arendt, pero en este caso es doblemente inútil ya que las hojas no necesitan ser barridas, podría una ráfaga de viento volverlas a su sitio.

Sin embargo, nuestro cuerpo se empeña en agruparlas, en sacarlas, en darle otro sentido y otro orden. Es acá en donde, como decía al comienzo, no podemos desprendernos de la cultura, y nuestros cuerpos están impregnados de ella. La cultura patriarcal que nos invade y nos obliga a operar en base estas lógicas; las mujeres barremos, lavamos los platos, parimos, criamos.

En esta coreografía cotidiana que se representa al barrer, es también en donde se domestican los cuerpos, reduciendolos a la tarea perpetua que vuelve a empezar en el mismo momento que termina, como Sísifo, pero específicamente en cuerpo de femenino, cuerpa.

Heinrich Von Kleist dice que las marionetas son una extensión del cuerpo.⁵¹ Podemos establecer una idea similar para la escoba que porta la cámara. Como objeto accesorio o de extensión del cuerpo que acaba teniendo algunas características del mismo cuerpo que lo porta y lo mueve, aunque modificadas por la extensión. En la pieza audiovisual *Barrida* la cámara se encuentra amarrada al palo de la escoba y nos obliga a ver siempre un mismo centro de cuadro. Sin embargo la acción hace que se mueva, que podamos ver el punto de vista de la escoba/cámara, extensión del cuerpo.

Es importante diferenciar entre la mirada del cuerpo a través de sus ojos de frente y la mirada periférica que puede ser percibida por otros sentidos u otras partes del cuerpo que complementan a los ojos. En este caso se corresponde a un accesorio, escoba, que opera como extensión de los brazos y le suma otra capa de complejidad.

⁵¹ Heinrich Von Kleist, "Sobre el teatro de marionetas"

En el video este punto de vista conjugado con el movimiento nos marea y por momentos podemos perder la noción de espacio a pesar de que todo el tiempo estamos observando el palo y la escoba bien en foco, y con una lente gran angular que permite que todo el contexto se nos vuelva hacia el frente y nos de una visión englobada y angulosa. Esto trae una suma de distorsiones que podrían entenderse como una metaficción⁵². No hay descanso, nos obliga a seguir el continuo movimiento también como espectadores.

Abrimos otro interrogante : ¿Cuál sería la forma en que la cuerpa se restituye? ¿Es necesario verla? ¿O tan solo asistiendo al movimiento del cuerpo, de forma subjetiva, lo percibimos?. Tal vez podemos arriesgar la hipótesis de equiparar la visión de esta escoba, como cuando observamos una sombra. Cuando observamos una sombra podemos reconstruir en nuestra memoria un posible cuerpo y lo damos por presente, sin embargo no lo estamos viendo. ¿Será tal vez una forma o estrategia para evadir representar, y sí presentar una sensación?

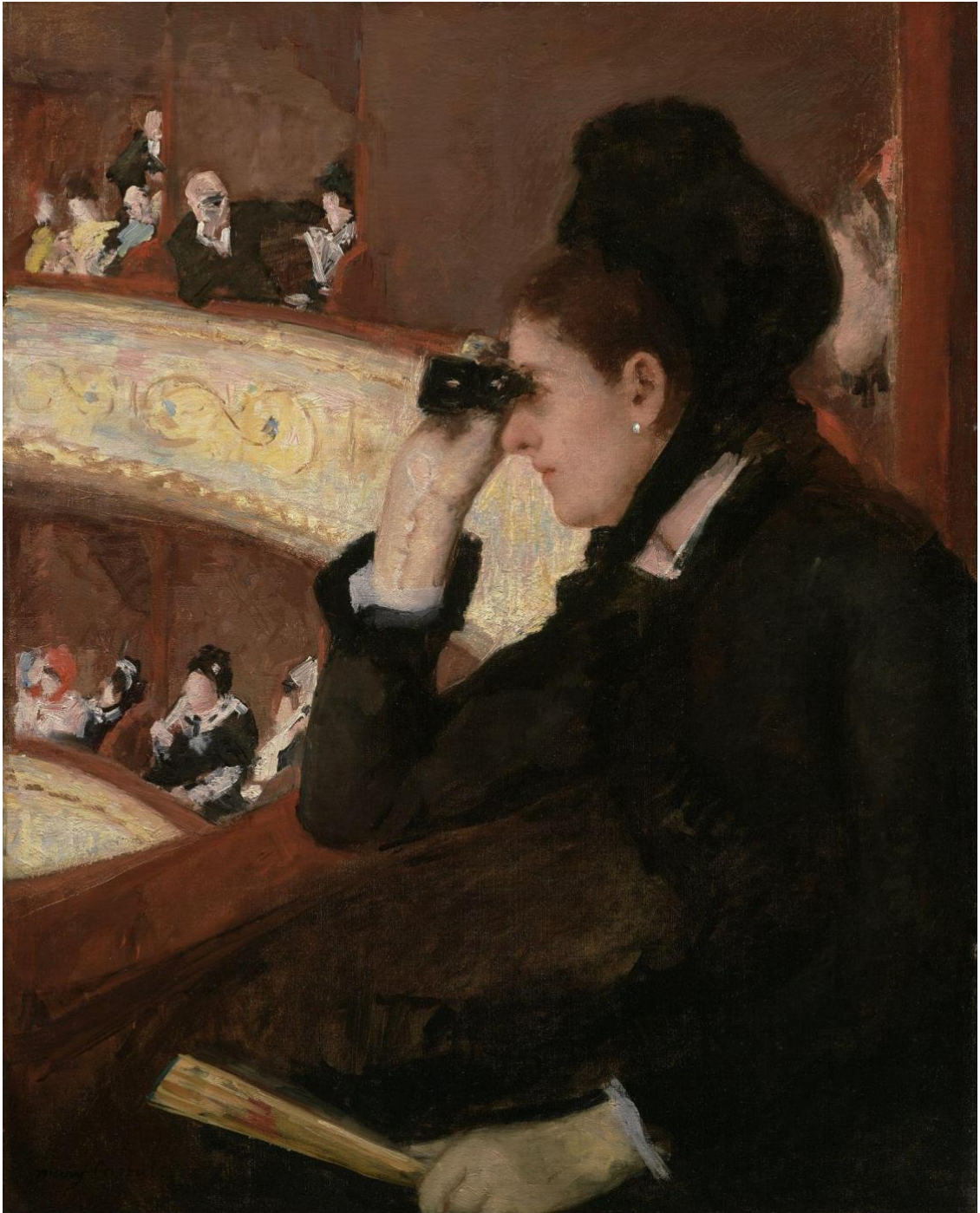
3.3 Mirar y ser miradas

Prácticas pedagógicas situadas

Este segmento se sustancia a partir de prácticas pedagógicas, que invitan a la construcción y portación de los antifaces estenopeicos realizados en el marco del proyecto de investigación: Despatriarcar la Mirada (2019-2025, FADU-UBA), Residencia Celebrar a Ana Mendieta (en coautoría con Laura Nieves, Delta del Paraná 2018) y Encuentro con Lygia Clark (en coautoría con Laura Nieves, Delta del Paraná 2024).

En su texto "¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?", Griselda *Pollock* ofrece una crítica profunda sobre la representación de la mujer y la construcción de la mirada, utilizando como ejemplo la pintura de Mary *Cassatt In the Loge* de 1878. *Pollock* examina cómo *Cassatt*, a través de la representación de una mujer en el contexto de un teatro de ópera, observa y es observada. De esta forma, en cierto modo, desafía las normas patriarcales del arte, dejando de manifiesto la mirada masculina que es capaz de observar todo.

⁵² La metaficción reflexiona sobre su propia condición, y en el caso de *Barrida*, las características desarrolladas llevan a que la pieza pueda contener en sí misma preguntas sobre su operatoria visual.



"In the loge" de Mary Cassatt 1878, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Boston.

En este juego de doble miradas, cuestiona las dinámicas de poder inherentes a la observación y a la representación. Mientras que las mujeres suelen ser, históricamente, objeto de la mirada masculina en el arte, *Cassatt* invierte esta dinámica al presentar a la mujer como sujeto activo que observa a su alrededor. La obra se convierte así, en un espacio de redefinición de la mirada femenina.

Además, *Pollock* destaca que la obra de Cassatt expone una posible representación sobre la esfera pública en la que las mujeres se van incorporando, mostrando cómo ellas participan en un espacio que históricamente les ha sido negado. La representación de la mujer en *In the Loge* sirve como un medio para reflexionar sobre las expectativas sociales y las limitaciones impuestas por la sociedad patriarcal. Pollock propone que la obra de Cassatt, invita a repensar el relato de la historia del arte desde una mirada feminista, cuestionando las nociones de visibilidad y presencia en el arte.

Mirar a través de antifaces estenopeicos

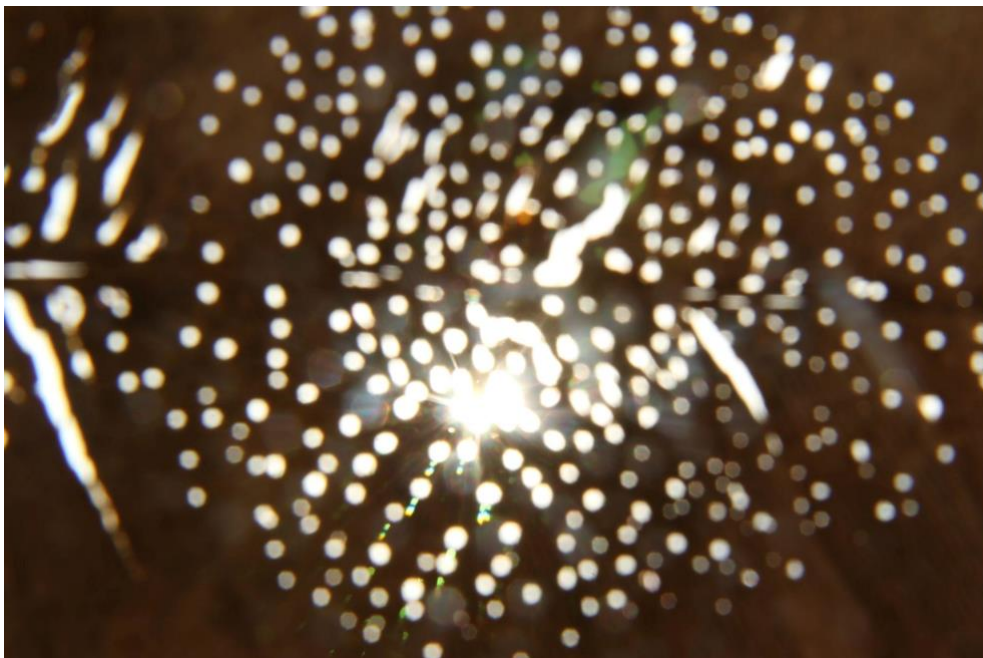
Con eje disparador en la obra de Mary Cassatt, *In the Loge*, nos ha llevado a realizar unos dispositivos a los que llamamos Antifaces estenopéicos. Son objetos que parten de la experiencia sensible del mirar “a través de” o a partir de la intervención en nuestra mirada.

Su materialidad parte de una hoja de árbol para transformarse en esos vehículos que facilitan otras miradas. Construidos a partir de hojas de árboles gomeros (*ficus elástica*) que son moldeadas mientras se secan y adoptan la forma del rostro, para luego ser intervenidas con pequeños orificios que permiten el paso de una pequeñísima porción de luz. Estos pequeños orificios tienen el efecto de reducir los rayos divergentes, e inducir hacia una mirada focalizada, intervenida y no habitual.

La propuesta invita a quien porte los dispositivos a experimentar otras posibles miradas desde un doble sentido; por un lado desde el poder ver a través de las interrupciones y direcciones que obliga el dispositivo. Por otro lado, desde un sentido simbólico, que a través del accionar nos interroga sobre conceptos instalados de una mirada fija, eurocéntrica y patriarcal.

Mirar no solo implica la inmediatez de resolver eso que se nos presenta frente a nuestros ojos, sino que condiciona nuestro accionar individual y también colectivo. Los estenopeicos se presentan como ejercicio de gimnasia visual que proporciona herramientas que parten exclusivamente de la experiencia corporal para luego incidir, tal vez, en el mirar cotidiano establecido sin cuestionamientos. Los estenopeicos poseen agujeros pequeños que se magnifican e inciden sobre nuestra mirada y podrían vehiculizar múltiples reflexiones sobre cómo vemos, desde qué perspectiva miramos y que miramos. Esta experiencia se propone como un gesto casi iniciático para posibilitar futuros desajustes sobre la mirada establecida.

Deconstruir la mirada patriarcal como ejercicio óptico que nos posibilite reflexiones amplias y diversas. De la práctica hacia el pensar o del transitar al reflexionar. Un trabajo que intenta poder trascender su primer fin, para que su huella en nuestros cuerpos nos induzca hacia otras formas de mirar.



Visión a través de los antifaces estenopéicos

Transitando la experiencia de portar los antifaces estenopeicos

Todxs vemos eso que se nos presenta más o menos parecido, pero miramos distinto y percibimos subjetivamente eso que está de frente a nosotrxs. La mirada es subjetiva,

sí. Desde cánones instalados culturalmente, hasta la historia de cada cuerpo, se producen y reproducen distintos modos de mirar.

Los antifaces estenopéicos forman parte de una serie de objetos-accesorios corporales que intentan operar la desprogramación de la mirada hegemónica y patriarcal que nos habita. Estos dispositivos se encuadran dentro de lo que llamamos las experiencias sensibles que pueden dejar huellas reflexivas, poéticas y de transmutación.

Desde una pedagogía que intenta no generar categorías cerradas ni deterministas, sino que introduce herramientas desde la experiencia corporal, que interviene hacia la experimentación estética, política y emocional de poder crear imágenes tanto físicas como alucinatorias que nos introduzcan en otras formas, miradas no exploradas, o rescatarlas de un pasado no descubierto aún.

Mirar, mirarnos, mirar hacia el afuera y mirarnos hacia adentro, vernos espejados en otros seres, en territorios, en memorias.



Fotografía de registro de la deriva con los antifaces estenopéicos 2019

3.4 Mirar y fotografiar

Reflexiones en torno a la fotografía y la memoria



Fotografía del film "Ulyses" de Agnes Varda que se encuentra en el acervo del MNBA

John Berger en su texto "Mirar", dice que la fotografía en cierto modo vendría a sustituir la memoria, a reemplazar eso que antes se realizaba en el marco del pensamiento. Sin duda todas las pronunciaciones que podemos generar al respecto se circunscriben al tiempo de la modernidad y el capitalismo. No vamos a rastrear otras miradas y representaciones anteriores, sino que intentaremos poner en crisis esta forma y acercarnos permanentemente a la pregunta de si es posible despatriarcar la mirada y de qué formas o bajo qué regímenes de verdad, de percepción.

La fotografía pertenece a la categoría de huella, y en este sentido es que carga con el peso de la verdad. A pesar de las múltiples críticas que ha tenido por parte de quienes como Joan Fontcuberta, entre otros, sostienen que atribuirle ese adjetivo dejaría afuera consideraciones múltiples con respecto a lo que se encuentra fuera de cuadro, el punto de vista de le fotógrafo, la construcción de una mirada social sobre distintos temas, la multiplicación de arquetipos, que en definitiva discuten esa verdad.

El ojo tiene una característica análoga con la cámara, es que ambos registran imágenes a través de la sensibilidad de la luz. La gran diferencia es la fijación, mientras que el ojo no puede retener esa imagen, sólo puede contenerla en su memoria. La cámara la retiene, la fija, la cristaliza y a lo largo de un largo proceso temporal aportó gran sustento para continuar imprimiendo la imagen patriarcal. ¿A qué me refiero con esta afirmación? Percibo más dañina la utilización de una fotografía para contribuir a la propagación del arquetipo femenino, que lo que lo ha sido la pintura. Lo propongo en relación con los argumentos arriba planteados y teniendo en cuenta la gran influencia de estas imágenes a lo largo del siglo XX y también XXI.

Disparar la cámara

Rastreando los orígenes de la cámara y sus vínculos con el arma, quiero aportar un texto que es de gran importancia para entender la utilización de la cámara como herramienta de colonización y poder patriarcal. Se trata de *El patriarcado del Osito Teddy* de Donna Haraway,⁵³ donde la autora rastrea en principio, la creación de los dioramas⁵⁴ del Museo de Historia Natural de Nueva York y a partir de documentos del museo se describen los viajes al continente africano por parte de Carl Akeley (su director) para la captura de los animales salvajes, en especial el gorila. Estas expediciones que se realizaron durante años, llevaron a que Akeley agotado de la envergadura de la travesía de cazar, trasladar los cuerpos y luego realizar el trabajo de taxidermia sobre los mismos decidiera en asociación con George Eastman⁵⁵, trabajar en la creación de una cámara que tuviera un teleobjetivo de similares características a la mira telescópica de su rifle.

A partir de acá el dispositivo de la cámara pasa a reemplazar el arma, en palabras de Akeley se registraron grandes hallazgos. Incluso declaró que la cámara sustituye al objeto real de un modo superior ya que le permitía registrar el movimiento de las bestias

En este sentido podemos establecer reflexiones en torno al uso de cámara en pos de capturar aquello que se encuentra lejano, como en el caso de Akeley, aquello que pertenece al universo de las otredades, de lo no civilizado y que en definitiva, exige ser presentado en un museo que se encontraba en su momento de vanguardia.

⁵³ Donna Haraway, " El patriarcado del Osito Teddy", ed. Sans Soleil (2015)

⁵⁴ Representación tridimensional de una escena o escenario, a menudo a escala real. Utilizado en museos o espacios de divulgación, con fines didácticos.

⁵⁵ George Eastman, fue el fundador de la emblemática industria de la fotografía, Kodak.

Los aportes de *Haraway* resultan de vital importancia, ya que deja al descubierto, por un lado la trama colonial que sostiene en cierto modo el sistema de representación, y por otro, el traspaso directo, por parte de las autoridades del museo, de la utilización de una cámara en lugar de un arma. Una herramienta que se perpetuó como portadora de una verdad construida para reafirmar una concepción de mirada que domina, irrumpe y nos acerca, como comentábamos antes, ese mundo salvaje, no civilizado.

A contrapelo de esta metodología que fue vector de casi todo el siglo XX, se han desarrollado teorías y ensayos audiovisuales, por ejemplo algunas piezas de Agnès Varda.

Vemos lo que queremos

Agnès Varda⁵⁶, a lo largo de muchas de sus piezas audiovisuales, indaga el vínculo de la fotografía con la memoria. En el cortometraje *Ulises*, 1983, nos presenta una fotografía realizada por ella en 1954. A partir de esa imagen donde se ven un hombre desnudo de espaldas, un niño sentado y en el extremo inferior derecho una cabra muerta, se adentra en la búsqueda de la memoria de los personajes. Y se reencuentra con Ulises quien habiendo sido el niño que aparece en la fotografía, ahora de adulto, entrevistado por la autora, no recuerda esa escena. Ese diálogo en donde Ulises duda de que esa fuera su imagen nos propone continuar reflexionando sobre la memoria y poner en discusión a Berger cuando propone que la fotografía vino a reemplazar en cierto modo la memoria. Agnès y Ulises adulto discuten sobre la prueba que confirma la fotografía.

Sin embargo, Ulises prefiere verlo como parte de la imaginación y no de la verdad. En la foto anexada arriba vemos a la cabra masticando su propia imagen, mientras en el film Agnès se pregunta de qué manera perciben su propia imagen los animales. En otro momento vemos unos niños que observan la fotografía y un dibujo que había realizado Ulises que intenta reproducir la misma. En este caso son unos niños del tiempo presente, y nos adentramos en otro pliegue que consiste en enfrentar a los niños con el niño de la fotografía y a su vez con el dibujo. Uno de ellos dice que le gusta más la fotografía porque es más humana que el dibujo.

⁵⁶ Agnès Varda (1928-2019) cineasta y artista francesa, pionera de la Nouvelle Vague. Nacida en Bruselas y radicada en Francia, es conocida por obras como "Cléo de 5 a 7" (1962) y "Los espigadores y la espigadora" (2000), que abordan temas sociales y feministas. Su estilo innovador fusiona el cine con la fotografía y el arte. Recibió numerosos premios, incluyendo un Oscar honorífico en 2017, y es reconocida como una figura clave del cine contemporáneo. Su legado continúa inspirando a nuevas generaciones.

Varda dice en voz en off: los niños le dicen a los humanos que ella es verdad. ¿Que fué real ese día en la playa? A lo que luego reflexiona sobre que de una imagen vemos lo que queremos.

Si diéramos por cierta la hipótesis de Agnès *Varda* y vemos lo que queremos, o plantearnos la idea de una mirada selectiva, que se encuentra determinada por cada sujeto, impregnado en su cultura, sería más vital desatender a determinismos estancos que generan miradas rígidas, no porosas y ocupan lugares centrales en las sociedades contemporáneas.

En este sentido, más allá de la pieza analizada de Agnes *Varda*, si nos concentramos en un gran cuerpo de obras audiovisuales, podemos entender el gran aporte que trae desde una mirada que se encuentra en la experimentación constante. Y sus films son testimonio de pocas certezas, para centrarse en preguntas que se tejen unas con otras creando, en definitiva, miradas no patriarcales.

¿Ha llegado a ser la cámara el ojo de Dios?

Ya sea a partir de imágenes o relatos, dice *Berger*, se configuran las imágenes de la memoria. Y a partir de allí se ha construido un relato más o menos único que nos hace creer a todos en esa verdad. Construida o reconstruida por una perspectiva patriarcal, siempre, incluso cuando se relatan nuestras luchas, cuando se alude a un grupo de mujeres que irrumpieron en ese canon, se lo hace desde la mirada patriarcal que organiza el discurso, le pone ropa a nuestros cuerpos, o incluso los desnuda para examinarlos, admirarlos o denostarlos. Por allí se suspenden las imágenes y las memorias de nuestros cuerpos.

Volvamos a la cámara como ojo de un dios del capitalismo, que transforma a los sujetos en consumidores de sus propias imágenes. Mordíéndose la cola, a modo de loop. Cámara padre/cámara arma.

Hoy las cámaras están en todos lados, las fotografías que desbordan el universo y se multiplican rápidamente como un virus. ¿Siguen guardando memoria? ¿O se transforman en un residuo más de la sociedad capitalista en decadencia?

Si pudiéramos prescindir del ojo de dios, es decir, la cámara. ¿Estaríamos a salvo de su mirada?

Estoy escribiendo con los ojos cerrados

No ves nada y lo ves todo

La forma en que hemos estado viendo es, en términos patriarcales, bidimensional. -Añadir a las mujeres- al esquema patriarcal lo convierte en tridimensional. Pero sólo cuando la tercera dimensión queda plenamente integrada y se mueve con el todo, sólo cuando la visión femenina es igual a la masculina, percibimos las verdaderas relaciones existentes en el todo y la conexión entre sus partes. (...) hombres y mujeres viven en un escenario en el que interpretan el papel, de igual importancia, que les ha tocado. Ninguna constituye, más o menos, al todo; ninguna es secundaria o se puede prescindir de ella. Pero la escena ha sido concebida, pintada y definida por los hombres. Ellos han escrito la obra, han dirigido el espectáculo, e interpretado el significado de la acción. Se han quedado las partes más interesantes, más heroicas, y han dado a las mujeres los papeles secundarios.

Gerda Lerner

Intentaré ampliar los términos de Lerner en el sentido de pensar la forma en que hemos visto de forma bidimensional. Me pregunto entonces si esa intención de llegar a la mirada tridimensional no obedece a una suerte de necesidad de completar algo. Acuerdo con la afirmación de que los varones se han quedado con el relato heroico de la historia, con la posesión de poderes naturales y sobrenaturales; mientras que las mujeres fueron las de los papeles secundarios. Pero si no fuera así, si la mirada patriarcal fuera solo un velo, una cortina e ilusión. Si corremos ese velo allí estamos, sin su mirada determinista y aprobadora, toda nuestra percepción en latencia. Tal vez el gran desafío sea no pretender ser miradas por la mirada patriarcal, sino desde un determinismo que es avalado por quienes vinieron detrás nuestro. Las distintas olas feministas que lucharon y continúan poniendo las discusiones en cada lugar donde hay que ponerlo. Se pueden traer algunos ejemplos de quienes se auto percibieron en clara alusión a intentar salir de la mirada patriarcal y construir otras hacia adentro y hacia afuera. En un vaivén de miradas, cortas y largas, en detalle y en la inmensidad, y más que nada desde la estrategia sutil de no evidenciarlo todo. Construyendo poéticas y políticas de resistencia a la mirada patriarcal naturalizada, que opera en la subjetividad. Este trabajo presenta varios ejemplos en este aspecto.

¿Podemos producir imágenes no patriarcales?

Desde la intervención tajante en la historia de la mirada, con una fuerza que se ha impuesto hacia quienes han sido miradas, es que me propongo desplegar algunos ejes en torno a dicho problema.

Las mujeres hemos sido musas inspiradoras para la producción de distintas pronunciaciones culturales. Representadas a lo largo de lo que llamaremos la Historia del arte occidental, como seres que por un lado se entregan a ser miradas y representadas y, por el otro, poseen una falta, no se encuentran a la altura de los varones, no pueden ser quienes imprimen su propia huella. Obviamente que hablamos desde una generalización que luego podrá ser discutida. En estos términos podemos ver reflejadas en distintas obras, como opera la mirada patriarcal y los distintos intentos para deshacerla.

John *Berger* habla sobre la pintura al óleo, podemos interpretarlo como la mirada patriarcal, ya que la pintura al óleo en definitiva es la instancia moderna que se manifiesta en vínculo con la llegada del capitalismo. Allí la mirada determina el binarismo patriarcal donde varones y mujeres son representados de distinta forma. El varón es un personaje importante, épico; mientras que las mujeres se presentan para ser observadas. Los varones fueron representados como portadores de poder, un poder determinado por un aspecto físico que incluye una condición social y sexual de hombría. Mientras que las mujeres como musas, madres, análogas con la naturaleza que puede ser dominada.

Para dar respuesta a la pregunta, desde un intento de poner en práctica una mirada no patriarcal, que pueda construirse sin parámetros enquistados por el dominio patriarcal. Que interroge y no determine, pudiendo manifestarse bajo distintos órdenes de verdades. Sin estigmatizar, ni juzgar, pero sabiéndose otra. Es decir, sabiéndose en experiencia, en proceso de elocuencia de quien aún está emergiendo. Y en ese cauce aglutina disputas, pero también puede interrogar la mirada patriarcal que es vector de nuestra cultura.

4. Patriarcado y prácticas artísticas

*Las mujeres aprendemos
tarde
que hay un tiempo en la vida
en que hasta sin intención
vamos dejando una huella de incendio*
Fragmento del poema "Las mujeres y el frío" de Liliana Ancalao

4.1 El cuento que nos contaron

Gerda Lerner, en *La creación del patriarcado*, propone entender cómo la historia de las mujeres es fundamental para el proceso de emancipación de las mismas. Las mujeres estamos presentes en la historia de la cultura, sin embargo hemos quedado sumergidas en el olvido intencional. Los historiadores han sido varones y estos vieron a las mujeres al margen de los grandes acontecimientos o lo que era relevante de contar.

La *mirada masculina* de la historia es la que ha quedado en el registro histórico en occidente. Las mujeres han quedado excluidas, más allá de su condición de clase. Gerda explica, que haber quedado aparte del relato, se constituye como una historia sesgada, un relato sin las mujeres es una historia incompleta e injusta. Sin embargo este relato es el que se viene repitiendo por siglos: a esto le llamaremos relato patriarcal.

El problema subyace siempre, en que es lo que se debe dejar huella, y que no, y qué tipo de jerarquía se le suministra a cada acontecimiento. Desde qué prisma se observa y cómo han sido las formas que le han suministrado importancia al relato patriarcal.

La autora también recuerda que las mujeres somos una mayoría y sin embargo la organización socio-económica nos asigna el lugar de minorías. Y se pregunta cuáles fueron las implicancias que hicieron que las mujeres sostuvieron el sistema patriarcal a lo largo de más de 3000 años, y lo replicarán a sus hijxs de generación en generación. También sostiene que se ha producido a partir de distintos conflictos y tensiones, una sensación de inferioridad, que ha hecho que las mujeres no avancen hacia el estudio de un relato histórico propio, es decir, no patriarcal. Volveremos sobre esto, a partir del análisis de distintas materialidades estéticas.

Algo muy importante de su teoría, es que el patriarcado se desarrolla como un proceso histórico y no determinista, por lo tanto podría concluir en cualquier momento. Por consiguiente, Gerda se propone crear una teoría feminista de la historia, algo que desarrolla a lo largo del mencionado texto.

Pero para la autora, vuelve a recaer sobre las mujeres la responsabilidad de dejar de reproducir al patriarcado y nos invita a culminar con el mismo.

¿Cuándo se termina el patriarcado?. ¿Es nuestra responsabilidad darle fin? El patriarcado es el sistema que reafirma las jerarquías de género, y por consiguiente las desigualdades, las violencias, y en definitiva encasilla hacia distintos roles desde una condición biológica.

Generalmente la reproducción de un sistema, de una forma de habitar el mundo, se realiza por determinismos culturales que devienen de cánones sociales y religiosos, y en este sentido es complejo que pueda dejar de reproducirse.

Estas determinaciones de género operan en el plano inconsciente para proporcionar cierta estabilidad emocional y asumir que rol desempeñan en la sociedad que les ha tocado habitar. Deseos o necesidades de pertenecer y ajustarse al molde son mecanismos que culturalmente aportan los medios para continuar sosteniendo el sistema patriarcal que nos somete.

Más adelante la autora nos dice: *"Las mujeres han hecho historia, aunque se las ha excluido sistemáticamente"*. Si bien hemos sido protagonistas de las culturas en las que habitamos hemos quedado al margen, o silenciadas e invisibilizadas, de los grandes relatos, de las epopeyas, del protagonismo de quienes por su condición de varones escribieron la historia.

Incluso dentro de los grupos minoritarios, las mujeres también hemos quedado marginadas y excluidas. Somos mayoría, pero hemos quedado como minorías, subraya Gerda Lerner.

No somos víctimas, somos actoras y agentes en la historia

Se nos ha excluido de la enseñanza, de la formación de teorías, de contar los relatos, de la creación de sistemas de símbolos, mitos, etc.

Gerda Lerner desarrolla la "*dialéctica de la historia de las mujeres*",⁵⁷ donde da cuenta del conflicto entre la experiencia histórica real y su exclusión. ¿Cómo salir de esta trama?

Las mujeres hemos luchado en contra de nuestra condición a partir de una fuerza colectiva que nos impulsa. Dichas luchas han sucedido en el ámbito tanto público como privado, bajo un gran exponente de estrategias.

Hoy nos encuentra en la la cuarta ola feminista, en donde cada época ha suministrado recursos y estrategias para llegar al presente.

La primera ola se sitúa a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Si bien cada territorio tuvo su especificidad, se caracterizó por la lucha de las mujeres por adquirir el derecho al voto y poder intervenir en cargos públicos. Sin ánimos de desarrollar exhaustivamente, sino más bien tenerlo en cuenta para analizar cómo cada época se ha caracterizado por distintas demandas que como comenzaron por derechos civiles básicos igualitarios, para llegar a este presente de la cuarta ola, donde en Argentina hemos logrado la aprobación de la ley del aborto legal seguro y gratuito. Sin embargo es propicio generar un debate sobre las distintas etapas en torno a los derechos adquiridos por parte de las mujeres y disidencias, ya que en latinoamérica los procesos han diferido al modelo del Norte.

Podemos decir que desde la lucha por el derecho al voto hasta el derecho al aborto, se han sucedido avances y también retrocesos, que en el contexto de las prácticas audiovisuales se fueron viendo reflejadas bajo distintas formas. Y en definitiva son las materialidades que nos convocan para continuar este proceso.

El relato patriarcal es el que habita aún hoy en nuestros cuerpos, es el que nos contaron en la escuela, donde varones héroes fundaron lo que se denominan los estados/naciones modernos y son quienes con sus palabras e imágenes nos cuentan la historia que es base de la estructura social.

Ursula K. Le Guin en su texto "*Teoría de la bolsa de la ficción*" propone una forma de representar las experiencias de las mujeres y disidencias sexuales que no se encuentre limitada por las narrativas patriarcales dominantes.

⁵⁷ Lerner llama "dialéctica de la historia de las mujeres" a ese conflicto entre la experiencia real de las mujeres y su exclusión de la interpretación de esa experiencia, que las ha impulsado a luchar contra su condición. Al disputar la interpretación androcéntrica de los hechos del pasado de los que han participado, las mujeres han creado un cuerpo de conocimiento que las ha empujado a actuar hacia el logro de su emancipación. Esto es especialmente relevante al estudiar el patriarcado como sistema institucionalizado de dominación que subordina a las mujeres. Dulce Colín. <https://rioarriba.mx/articulo.php?iden=el-origen-de-nuestra-subordinacion>.

En este sentido, el texto es una crítica a las formas en que el patriarcado ha invisibilizado y marginado a las mujeres y a sus experiencias en la literatura. Lo argumenta a través de los estudios de la antropóloga Elizabeth Fisher, donde se plantea que el primer dispositivo cultural que tuvieron que construir nuestros antepasados fue una *bolsa*, un recipiente, un contenedor. A contrapelo de la historia que nos contaron, en donde los dispositivos eran herramientas talladas en piedra y hachas que servían para la caza de grandes mamíferos. La autora nos alerta sobre que estas especies animales no habitaban en todas las regiones del planeta; y que el contenedor para guardar los alimentos recolectados fue vital para la supervivencia de los seres humanos.

Lo más potente de la propuesta de la teoría de la bolsa, es como se han creado las narrativas en torno a los héroes que se iban a cazar y luego regresaban con sus presas. La autora, discute estas narrativas, por considerarlas condicionantes a hechos extraordinarios y de gran interés para quienes han asistido a estas historias, que por otro lado llegan a nuestros días. También destaca lo imprescindible de la creación y utilización del dispositivo contenedor, que acompañó la vida cotidiana de quienes eran seres migratorios.

Aunque el relato en torno a lo que se iba cosechando y guardando en la bolsa no era extraordinario, sino que por el contrario se correspondía a un orden cotidiano, ordinario.

Discutir la narrativa heroica, supone discutir el patriarcado, supone buscar otros relatos, otras formas en distintas materialidades que vamos proponiendo. Vamos a regresar a este problema en otros capítulos, para intentar generar aportes desde las estéticas contemporáneas.

Una bolsa, dice Ursula K. *Le Guin*, es el primer dispositivo cultural. Seguramente una bolsa tejida por una pequeña comunidad que necesitaba ansiosamente ese recipiente para guardar sus alimentos recolectados. Un contenedor, un dispositivo que nos facilita la continuidad de alimentos y sobre todo prever la falta del mismo. Una bolsa que no solo acumula granos de avena, sino que también contiene historias. Pequeñas historias de un cotidiano que solo podemos imaginarnos remotamente desde ese presente sedentario que los humanos hemos adquirido.

Bolsa de recuerdos, de frustraciones y portadora de memorias. lo que quedó en el fondo de la bolsa, lo que pusimos arriba como capas tectónicas de un relato completamente sesgado. No sabemos nada, escuetamente nos contaron de héroes a caballo, de otros cazadores de mamuts y algunos que incluso llegaron a la luna.

El relato de la historia política y social en occidente siempre ha necesitado de estos héroes, que muchas veces dejaron sus vidas y terminaron transformados en bustos de bronce sobre pedestales de mármol.

A las mujeres nos ha correspondido acompañar, alimentar, criar; permanecer a un costado del ágora, escuchar de refilón, mirar por la rendija, aspirar a contar con los mismos derechos civiles. Y lo más importante deconstruir el rol impuesto para nosotras que se sustenta en base a un argumento que pretende basarse en exclusivamente el componente biológico, sin aún hoy en el presente, poder alejarnos de ese canon impuesto.

4.2 Familia patriarcal

Cuando Joan W. Scott⁵⁸ analiza las vinculaciones entre género y política, suministrando herramientas para intentar comprender la trama social en la que las sociedades capitalistas organizan su sistema de jerarquías, aporta gran relevancia en términos de la afirmación y comprobación de que las separaciones de género están asociadas a lo político. Y al igual que lo designan otras pensadoras, el rol de la *familia patriarcal* se discute como célula primaria de los determinismos de género, y luego como responsable de la trama patriarcal.

⁵⁸ Scott, Joan W. (1993) "La mujer trabajadora en el siglo XIX", en Duby y Perrot, Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad, Madrid, Taurus.



Fragmento del film: *Louise Bourgeois. La araña, la amante y la mandarina* de Marian Cajori y Amei Wallach (2008)

Vamos a comenzar analizando un fragmento de la película documental *Louise Bourgeois. La araña, la amante y la mandarina*⁵⁹, *Louise Bourgeois Peels a Tangerine*. La artista francesa nos invita a acceder a un anecdotario familiar, presenta un comportamiento que recuerda como detestable. Su padre a partir de pelar una mandarina y atribuirle la forma de una persona, descubre al final del proceso entre la cáscara y la pulpa, el pene. Este relato en primera persona lo realiza en el último tramo de su vida, y no deja de demostrarnos su malestar con dicha rutina familiar. Ya que su padre le decía que ella podría ser esa figura, pero lamentablemente no lo era porque *"no tenía nada allí"*. ¿Podrá la anécdota de Luise Bourgeois ayudarnos a contestar la pregunta de Gerda Lerner, sobre el sostén y reproducción de las mujeres del sistema patriarcal?

¿Es la falta de pene, esa falsa declaración de incompletud que nos han hecho creer hacia los cuerpos de las mujeres, que conlleva el sometimiento? ¿Es el gesto más cotidiano y en apariencia inofensivo el que más ha favorecido a la preservación del sistema patriarcal? ¿Es continuar pensando al género como algo biológico en lugar de un determinismo político?

⁵⁹ *Louise Bourgeois. La araña, la amante y la mandarina* de Marian Cajori y Amei Wallach (2008)

Louise *Bourgeois* trabajó toda su vida en vínculo con su núcleo familiar primario. La temprana muerte de su madre fue determinante para disponer su mirada crítica hacia su padre donde se ejemplifica, de algún modo, el orden patriarcal. Cuenta que de muy pequeña realizó una escultura de miga de pan con forma de su padre, para luego, a modo de una antropofagia,⁶⁰ devorarlo con sus hermanos. Creó obras que desafiaban las normas de género y cuestionaban las estructuras patriarcales dominantes en la sociedad. Más tarde, en 1974 realizó la instalación "*La destrucción del padre*", donde reanima esta idea, desde la literalidad de las piezas escultóricas, en alusión a los órganos, de fragmentar un cuerpo y disponerlo en el espacio. Aludiendo desde el título a una suerte de fantasía auto-cumplida. Sin embargo, el tamaño que poseen los órganos aludidos, no se corresponde con una escala real. Es allí donde la obra, al magnificar su dimensión trasciende un primer límite. Al tratarse de una instalación donde las piezas amorfas se disponen sobre una mesa, podemos imaginarnos todo tipo de relaciones. Sin embargo, existe lo fundamental, que excede el relato posterior que realiza Louise de la obra, y es el título. Parece primordial en la artista aquella determinación: *destruir al padre*.

Ha sido señalado que "*La destrucción del padre cobra visos políticos de la destrucción de poderes y saberes patriarcales que subyugan a las mujeres en las diversas esferas de la vida, incluso en el terreno artístico*".⁶¹ Aunque sabemos que la reproducción de la mirada patriarcal no culmina con la destrucción del padre.

Como hemos analizado hasta el momento, tanto Gerda Lerner como Joan Scot, se vinculan para sacar a la luz las implicancias de un orden que nace en el ámbito privado del hogar, para luego incidir en el orden público. Esta cadena de significantes y mandatos arrastra deseos, promesas y vidas de quienes intenten correrse de aquellos eslabones.

4.3 Familias *emocionales*

"Mi filosofía siempre ha sido la de intentar hacer arte con lo cotidiano, con la vida diaria" ⁶⁹

⁶⁰ Si bien la antropofagia fue un movimiento estético y político que aconteció en Brasil, podemos permitirnos realizar esta lectura del gesto de la artista. En 1928 Oswald de Andrade escribió el Manifiesto Antropófago, planteando el acto antropófago como método para comprender y conformar una identidad propia: deglutir los elementos culturales ajenos y digerirlos junto a los propios.

⁶¹ Gabriela Barzaghi De Laurentiis, "Louise Bourgeois y modos feministas de crear", Ed. No libro, 2023. ⁶⁹ Sally Mann, en el documental 'What remains: *The Life and Work of Sally Mann*.



Lestido, Adriana, Madres e hijas,(1995-1999)

Continuando las resonancias en torno a las familias y sus representaciones es importante destacar el trabajo de dos fotógrafas, Sally Mann (Lexington, Virginia, 1951) y Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955). Ambas abordan la fotografía en términos documentales y sus proyectos poseen características que las ponen en diálogo. Es la temática de los vínculos familiares que se apodera, tanto de la serie *Madres e Hijas* (1995-1999) de Lestido, como *Familia inmediata* de Mann. Donde existe un propósito común que se aleja de una mirada rígida, solemne; para pasar a ser una mirada entre el cotidiano de familias a las que llamaremos, *emocionales*. El vínculo entre los personajes y el territorio se teje continuamente para permitirnos entrar en la plenitud de quienes son fotografiados. La variable analógica en blanco y negro, le va aportando capas a la imagen que no puede dejar de ir y venir entre rostros, pelos, árboles y casas. Si bien la materia sensible analógica permite nadar entre grises y blancos con gran variedad de texturas, donde la propuesta estética en muchos casos se hermana con una pintura. Los encuadres, las situaciones, el devenir de la oportunidad de fotografiarlo, llevan a sus series a latitudes impensadas, en donde podemos trazar analogías.



Sally Mann, *Familia inmediata*, 1992

Trabajar con lo que está próximo, parece un componente esencial en ambas fotografías. Si bien Adriana Lestido lo realiza con madres e hijas que no pertenecen a su familia, esos vínculos resonaban cercanos, pertenecían a una localización próxima tanto territorial como generacional. Y su mirada es extremadamente próxima e implicada. Ella está allí cerca, no hay teleobjetivos ni artilugios estéticos, el cotidiano se desarrolla sin más que eso. Tampoco se percibe que la fotografía se encontrara cerca, es en definitiva una mirada que es capaz de respirar en sus nuca y pasar desapercibida. Ella dice que se siente como "un gato"⁶², cohabitando con las familias retratadas.

El caso de Sally *Mann*, si bien tiene similitudes, es una mirada más distante que seguramente se encuentra condicionada por el dispositivo de cámara de gran formato que no puede pasar desapercibida y debe estar siempre sobre un trípode, lo que la hace presente en todo momento de toma. Cabe señalar que este dispositivo tecnológico del siglo XIX, es atravesado por una mirada del presente. Procedimiento que podría dimensionarse como una característica del arte contemporáneo, y que en el caso de la

⁶² La mirada de Lestido: Contar con imágenes -Canal Encuentro-2022

fotógrafa, le otorga aún más vitalidad al desprenderse de las formas clásicas de la utilización de un dispositivo con esas características.

Mann retrató durante más de una década el cotidiano de sus hijos habitando en un espacio alejado de las ciudades, rodeado de vegetación y ríos, en Virginia EE.UU. Mezclados con ese territorio, compuso esos retratos entre luces espectaculares que cobraban mayor significancia al fusionarse con los cuerpos y las miradas de sus niños. Los fotografió hasta la entrada adolescencia, cuando de común acuerdo resolvieron terminar la emblemática serie.

Lestido realiza esta serie luego de haber trabajado con madres encarceladas y atravesadas por lo complejo de los vínculos intrafamiliares. En un reciente documental⁶³ producido por canal Encuentro, la fotógrafa realiza un paralelismo entre la fotografía de ella con su propia madre, la emblemática fotografía de una *Madre de Plaza de Mayo* con su hija en brazos en una manifestación y sus posteriores series de madres, hasta llegar al ensayo aquí señalado. En *Madres e hijas*, resuelve acompañar con su cámara a cuatro mujeres con sus hijas a lo largo de los años. El procedimiento de componer una serie que ocupa tanto tiempo, le otorga peso, esa espesura que no solamente devela la transformación de los cuerpos, sino que también involucra elementos formales que no hubieran podido surgir. Movimientos y barridos, desenfoques y cierto desequilibrio compositivo, componen estas fotografías cargadas de “dimensión humana”, como señala Lestido.

Algo similar ocurre con la serie de *Mann, Familia inmediata*, que culmina con la adolescencia avanzada de sus hijxs. Sin embargo, la fotógrafa tiene que enfrentar acusaciones de pedofilia, por retratar a sus hijxs desnudxs. Esto deriva en incontables conflictos que tiene que afrontar y defenderse diciendo que sus retratos son realizados en su casa, donde ellxs viven sin necesidad de vestirse durante los prolongados períodos del verano. Sin embargo, lo que no se le permite a Sally es correrse de una mirada de madre tradicional, patriarcal, condescendiente; sino que por el contrario esos cuerpos son representados con una absoluta libertad y sin artilugios, componen ese cotidiano tan particular. ¿Por qué se condena a Sally *Mann*? ¿Por ser madre y fotógrafa? ¿O por no componer desde una simulación, como nos referimos antes, no hay simulacro, a pesar de que muchos de los retratos son contruidos y se ha determinado

⁶³ *La mirada de Lestido: Contar con imágenes* -Canal Encuentro-2022

un momento del día y del entorno pero no pesan las ataduras a mostrar un mundo feliz e irreal?

Familia inmediata y Madres e hijas constituyen relatos emocionales que desbordan de implicaciones afectivas y estéticas. Sin esas implicancias no serían posibles esos retratos que de forma tan potente nos dejan ver e imaginarnos vínculos, contradicciones y problemáticas sin la investidura de un relato familiar patriarcal hegemónico. Ambas encuentran la hendidura que hace posible el desplazamiento de la representación de arquetipos de familias patriarcales, hacia operaciones estéticas que desde la implicancia, la cercanía y el habitar cotidiano dejan emanar la emocionalidad de los vínculos, lo que precisamente permite alinear a ambos ensayos.

En 2016 realicé la pieza audiovisual *Hija* sabiendo únicamente las alusiones estéticas que estaba manipulando, pero sin terminar de comprender las posteriores resonancias. Entendiendo que al fraccionar el plano y componer solo con las manos, que por cierto son las mías, perdía la información del resto del cuerpo, y las manos se convirtieron en una suerte de cuerpo completo, cobraron vida como si portaran todos los órganos, incluso ojos. Fue allí que comprendí que a partir de trabajar con el fragmento, también podía acercarme a una realidad que me comprometía y más que nada ponía el foco en el trabajo manual realizado por la mujeres en sus casas, la brutalidad de los vínculos y lo doloroso de las heridas abiertas por el mandato patriarcal, ya que utilicé un relato en off que atormenta por lo real que se escucha ese discurso que solo el padre podría habilitar. Siento afinidades con la obra de Louise Bourgeois y su muñeco de cáscara de mandarina fálico, donde el relato patriarcal es atravesado por una suerte de desobediencia que la expone hasta subrayar las atroces desigualdades históricas.

Hija es en cierto modo un autorretrato de muchas. Es cierto que autorretrato solo puede ser de una misma, pero sin embargo me atrevo a colectivizar la propia mirada, sin perder la idea de autorretrato, o autorretrato expandido.

Si bien en un principio lo imaginé como una crítica al patriarcado y al rol del padre en esta trama de familia patriarcal, no había llegado a percibir lo que acontece cuando la pieza es observada por otros. Mariela Yeregui⁶⁴ lo vincula con lo siniestro en lo cotidiano, algo que es pertinente no sólo para esta pieza sino también para tomar partido por fuera de un estándar patriarcal que estipula al hogar como el refugio florido y el olor a ricas

⁶⁴ *Soy una mujer, soy una persona, soy una atención, soy un cuerpo mirando por la ventana* Mariela Yeregui-Legado / Graciela Dora Taquini -1a ed. -2023

sopas. Muy por el contrario, el determinismo de muchas artistas, fue y es alejarse de esa norma y dar cuenta de las complejidades de los espacios interiores.

Espacios de resistencia, dice Yeregui en alusión a *Hija*.

A diferencia que en los ensayos de Lestido y Sally Mann, donde la implicación de ambas está dada por la cercanía directa con quienes están fotografiando y el componente del paso del tiempo en ambos trabajos, es vital. En el procedimiento de *Hija*, en apariencia aséptica, donde los materiales que la componen son manos anónimas, ya que nunca vemos su rostro y un relato en off que fue extraído de una publicidad de una marca de cosméticos. Las emociones subyacen por anulación, y desde el procedimiento de la ironía, denotado por las uñas plásticas, todo lo que no se dice y muestra pendula en la atmósfera, como antes refiere Yeregui. Y la "*familia emocional*" se presenta anónima, develando el conflicto, el régimen de mandatos y de vínculo, esta vez entre una hija y el padre. Como la mandarina de Louise Bourgeois se hace presente la figura del padre, que configura su lugar en la trama patriarcal que estas piezas intentan ampliar desde el orden de las prácticas artísticas.

Estas alusiones conforman un conjunto de piezas al que le subyace la idea de poder activar la potencia política del arte,⁶⁵ no exclusivamente sesgado a una obra participativa o activista, sino también piezas que particularmente se están pronunciando a partir de demandas sociales o que en su columna vertebral se podrían encontrar conceptos desarrollados por los estudios de género y que al confrontarlas o examinarlas en conjunto nos suministran algunos indicios a los problemas expuestos, en cuanto no pueden quedarse estáticas, ni prevalecer sordas a las proclamas que resuenan en las calles en el presente.

4.4 Roles de género

Mientras que el género es "*el intento variable histórico y cultural para existir unicamente dentro de una dualidad de diferencias de sexo, dentro de un orden político y económico*"⁷⁴ Y la familia con sus roles jerárquicos presenta las bases para el orden del estado. El género ordena las asignaciones sexuales, sociales y por lo tanto políticas; sostiene la propiedad privada, el linaje y otras categorías del orden social.

⁶⁵ Suely Rolnik y Félix Guattari, *Micropolíticas del deseo*, 2006, Ed. Traficantes de sueños

⁷⁴ Gerda Lerner, "*Historia del patriarcado*", Ed. Paidós, 2002.

El cortometraje *Juguetes* de María Luisa Bemberg filmado en 16mm, en el año 1978, comienza con la canción *Sobre el puente de Aviñón*. Allí se van describiendo distintas tareas de cuidado que ancestralmente han realizado las mujeres. Esta canción infantil no solo pone énfasis en lo que hacen las lavanderas y las planchadoras, sino que también en el estribillo celebra diciendo "así me gusta a mi". Generalmente las niñas cantaban y realizaban una suerte de mímica de dichas acciones para culminar reafirmando su identidad de género y mandato femenino.

"Los juguetes y los cuentos no son inocentes, son la primera presión social", anuncia una placa. Más adelante cita a Miguel de Unamuno que dice "en la especie humana el genio es forzosamente masculino".

El plano contrapicado, que abre el corto es un fragmento de una vuelta al mundo, donde se ven a la distancia y de espaldas quienes se encuentran arriba de la enorme rueda, como metáfora de un sistema o formato que gira y gira, regenerándose sin poder bajarnos de la rueda.

A lo largo de toda la pieza audiovisual vemos niñas y niños que participan de una feria en la Sociedad Rural de Buenos Aires, donde visitan distintos stands. Mientras escuchamos la emblemática canción: "Arroz con leche", vemos niñas ensayando tareas domésticas en casas de miniatura.

María Luisa Bemberg realizó esta pieza en plena dictadura militar en nuestro país, sin embargo la misma está cargada de denuncias implícitas. El recurso irónico de utilizar las canciones infantiles tradicionales, refuerza la idea del condicionamiento de los roles asignados desde un binarismo varón-mujer, que se corresponde a la época en que la pieza fue realizada. Entonces desde un primer momento nos queda claro que a pesar de que la pieza está rodada íntegramente como un relato casi periodístico de la feria. Tanto las intervenciones desde el sonido, como desde las preguntas que se les formulan a los niños, develan el tono de la pieza como cuestionadora del patriarcado y específicamente de los roles de género asignados para cada uno.

El momento de mayor irrupción sucede cuando el registro de la feria se interrumpe y aparecen imágenes de cuerpos de mujeres desnudos, algunos fragmentados, otros que parten de portadas de revistas de la época. Enmarcado en el sonido de la canción "arroz con leche", con la letra alterada: "*que sepa abrir los brazos y hacerme gozar...cocinar, ahorrar, excitar, procrear, escuchar, educar, jugar, conquistar, renunciar, agasajar, perdonar*". Este fragmento es la parte más combativa de la pieza, donde no solo se ve afectada la letra original de la canción tradicional, sino que las imágenes no dejan de

ser impactantes en el contexto en que son presentadas. Entre calesitas, juegos, niños, peluches, como exponente de una cultura de masas que sostiene la bandera de determinismos de género bajo la máscara del juguete, como principio básico de sostén de la división sexual del trabajo.

Annette Kuhn⁶⁶ analiza piezas audiovisuales que tienen como objetivo poner en evidencia la ideología burguesa y patriarcal, asignándole el término de *anticine o cine deconstructivo*, donde se intenta provocar en los espectadores conciencia de la trama patriarcal para despertar actitudes críticas. Podríamos asignarle a *Juguetes* alguna de esas acepciones, ya que poder clasificarla permite comprenderla con mayor profundidad.

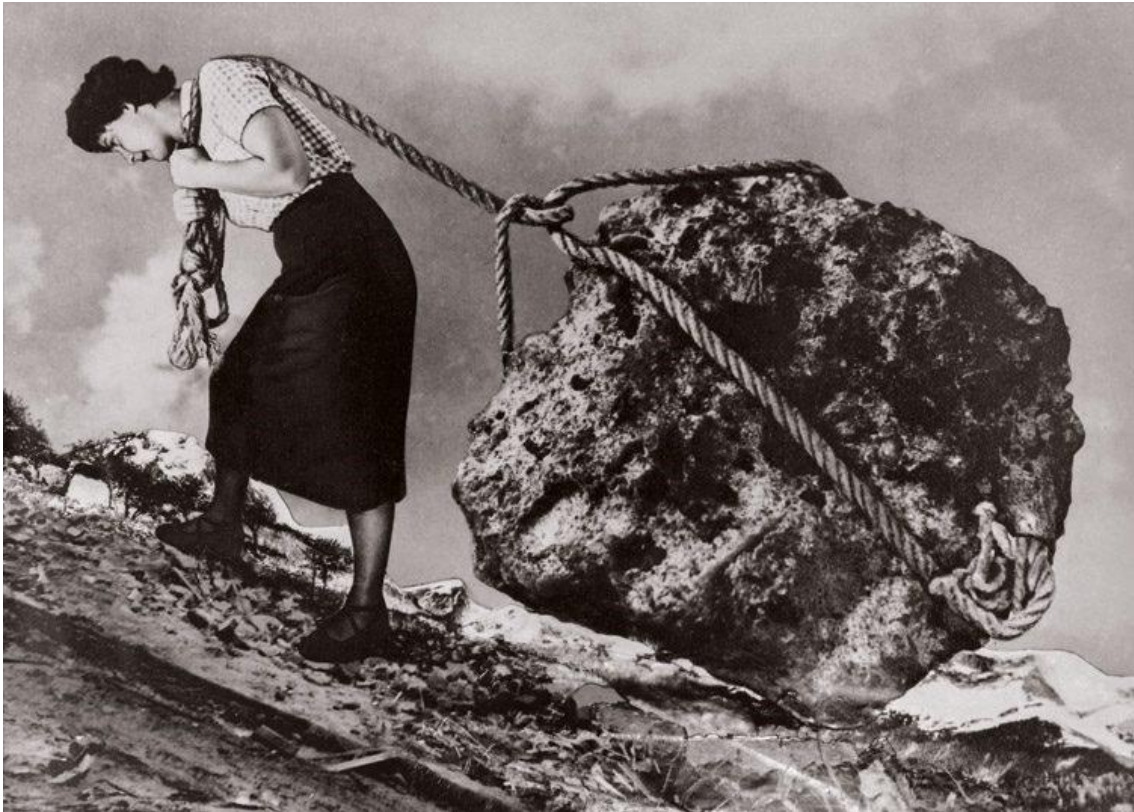
Agustina Pérez Rial y Paulina Bettendorff clasifican esta pieza como "micropolítica cotidiana".⁶⁷ En este sentido la pieza se escurre en la "inocente" pregunta a los niños sobre el futuro: ¿Qué querés ser cuando seas grande?, exclama el periodista acercando su micrófono a las niñas y niños interrogados. Es en sus respuestas es donde se refuerza el discurso que subyace a lo largo del cortometraje, que tiene que ver, como comentábamos antes, en determinismos culturales de género.

¿Conciliar el sueño?

Continuando con esta suerte de muestrario de piezas, tanto visuales como audiovisuales, que ponen la mirada en los roles de género, considero trascendente presentar a la serie *Los sueños* de Grete Stern (1904 -1999).

⁶⁶ Annette Kuhn, *Cine de mujeres*, editorial Cátedra, 1991.

⁶⁷ Agustina Pérez Rial y Paulina Bettendorff Construyendo otras miradas



Grete Stern. Sin título. Los sueños de cansancio, 1950.

Luis Priano explica que *“La serie de los fotomontajes para Idilio –o al menos su núcleo más significativo, según nuestro modo de ver– constituye la primera y más importante obra fotográfica argentina que aborda el tema de la opresión y manipulación de la mujer en la sociedad de la época, y las consecuencias alienantes del sometimiento consentido”*.⁶⁸

La obra "Los sueños del cansancio" de 1950, de Grete Stern, quien fue una fotógrafa y diseñadora gráfica alemana-argentina, pertenece a la serie *Sueños* publicada en la revista *Idilio* en 1948- 1951. La revista era dedicada para las mujeres, de corte masivo, y entre su contenido se encontraba la sección de cartas a lectoras, donde cada semana, por un lado el sociólogo Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman interpretaban un sueño, y por otro, Grete Stern realiza un fotomontaje.

La propuesta era realizar un collage fotográfico, en base al relato de un sueño que enviaban periódicamente las lectoras. Los collage ilustraban, desde la ironía, los sueños y las frustraciones de aquellas mujeres lectoras, que generalmente se alineaban al arquetipo de mujer, madre y ama de casa de aquella época. Desde ese lugar de sujeto

⁶⁸ Del texto "Luis Priano, "Notas sobre los *Sueños* de Grete Stern", publicado en el catálogo de la exposición *Mundo propio*" (Malba, 2019).

vigilado, es que el sueño cumple una función liberadora y además introduce una perspectiva de vanguardia que se alineaba con el psicoanálisis.

Los temas como la identidad femenina, la sexualidad, los deseos y los temores de las mujeres en una sociedad patriarcal se encuentran presentes en toda la serie. Interpretar el sueño a partir de un relato literario y luego un collage fotográfico, fue algo sumamente de vanguardia para la época y el medio que lo publicaba. Cabe aclarar que algunas de estas piezas se perdieron en la redacción de la revista, ya que en su momento operaban de meras ilustraciones semanales. Lo que sucedió años más tarde es que el contexto del arte contemporáneo lo rescató y hoy estas piezas forman parte de importantes acervos.

Los sueños del cansancio, la pieza arriba presentada, se basa en la carta de una lectora anónima que anhelaba casarse. Sin embargo tenía sueños perturbadores que, según la interpretación de Germani, denotaban un conflicto. *"El camino que sigue la soñadora (hacia el casamiento) es muy difícil, una cuesta muy empinada, y no tiene otro fin que arrastrar una piedra, un objeto inútil, un peso muerto".*⁶⁹

Estas imágenes evocan la sensación de agotamiento y la rutina interminable, donde se formula una referencia al mito de Sísifo. En la mitología griega, Sísifo fue condenado por los dioses a empujar una enorme piedra cuesta arriba, solo para ver cómo caía de nuevo al llegar a la cima, teniendo que repetir este proceso una y otra vez por toda la eternidad.

Esta tarea sin fin simboliza la idea de un esfuerzo inútil y repetitivo, donde el cansancio y la frustración son constantes y el relato opera en la cultura.

El peso muerto que la lectora carga, es en definitiva el rol de género que le ha sido asignado. Mujer que debería casarse, maternar, obedecer ; en definitiva cargar con ese mandato patriarcal que no la deja dormir sin el sueño recurrente de su destino. Así, *Sueños del cansancio* de Grete Stern y el mito de Sísifo comparten la idea de la repetición, el cansancio y la sensación de estar atrapada en una rutina sin salida. Pero con la diferencia sustancial de que la protagonista es mujer y su perspectiva de tener que cargar con el rol asignado es aún más problemático. O podemos plantear que se instala en un nuevo orden de cuestionamientos, que en los años 50` ya se respiraban.

⁶⁹ Gino Germani, "Los sueños", Ed. Caja Negra 2017.

Tengamos en cuenta el contexto de estas publicaciones, donde aún estaban latentes las luchas por la obtención del sufragio femenino (voto femenino en Argentina 1947). Y se encontraba muy fuertemente instalada la idea de la mujer/madre que trabaja en el hogar, la crianza y el bien de la patria. En esta dicotomía de mandatos y obtención de derechos, se van abriendo ventanas que desde gestos particulares pueden ir socavando esos lineamientos.

Graciela *Taquini*, nacida en Buenos Aires en 1941, historiadora, gestora, curadora y artista, "madre del video arte". Construye "Sísifa", 2007, un video monocal, 1:20 minutos; que en palabras de la misma dice: *"Sísifa no solo es mi alter ego sino la versión electrónica, contemporánea y personal del mito de Sísifo, uno de los más vigentes de nuestra cultura, desde Sartre en la literatura hasta Buster Keaton en el cine o Antoni Abad en video. Se refiere al esfuerzo inútil, a los logros y caídas de una vida que no tiene un camino recto. En este caso, una mujer atrapada entre pantallas intenta salir (¿o entrar?) utilizando sus armas más propias para ser rescatada finalmente. S.O.S Sísifa es un pedido de auxilio y, al mismo tiempo, una afirmación identitaria⁷⁰".*

Es importante destacar el punto que referencia Graciela *Taquini* cuando habla de la afirmación identitaria de la protagonista de su pieza de video, para por un lado problematizar el rol de esa mujer, con su fisonomía que se asemeja al de la autora, y por otro lado meterse en el tema de la necesidad de ir construyendo una identidad. Es bien evidente acá la construcción identitaria de la protagonista, que se muestra con claros elementos que corresponden al universo de lo femenino, como lo son el lápiz de labios con que escribe S.O.S y el zapato de taco, por mencionar algunos.

En este sentido cabe resaltar las diferencias entre roles e identidades; los roles se determinan por los mandatos, mientras que la identidad se va forjando a partir de diferentes formas culturales. En este punto *Sísifa* se adentra en dos temas determinantes, que dialogan con la pieza *Los sueños del cansancio*, por ser una mujer la protagonista, que está realizando una tarea dificultosa y podríamos establecer como repetitiva. Aunque Graciela *Taquini* pone otro problema sobre la mesa, que tiene que ver con su tiempo, es el estar la protagonista no solo atrapada en su rol o mandato de género, sino que también se encuentra atrapada en una pantalla. Algo que 1950, no podríamos ni imaginar y que nos lleva a reflexionar sobre cada medio, la tecnología que lo acompaña y el propio cuestionamiento del mismo.

⁷⁰ Extraído del texto de la muestra: Ensayos iluminados, UNTREF, 2014

Taquini en un video desafía al propio medio, a la vez que encuentra una salida, que se determina en la pieza, cuando la protagonista rompe la pantalla. Despierta y es abrazada por la misma Graciela *Taquini*, como un reencuentro de linajes entre quienes cansadas, atrapadas han podido liberarse. Un gesto que cruza los cuerpos, los devuelve a la realidad, que paradójicamente se sitúa en otra pantalla más próxima a lxs espectadores.

Mientras la protagonista de los sueños de Grete *Stern* carga una enorme piedra sin dejarla caer y tampoco pudiendo despertar de aquel sueño; el alter ego de Graciela *Taquini* logra traspasar el mandato y la pantalla. Invita a reflexionar sobre las estrategias estéticas que han ido realizando para visibilizar problemáticas en torno a los roles de género, y cuales son las formas de cada artista al momento de componer un relato que pueda oponerse a estos determinismos, impuestos por una sociedad patriarcal.

Por último podemos ensayar una analogía entre el medio audiovisual experimental que presenta *Sísifa* y el collage fotográfico, como piezas híbridas cada una en su contexto que formulan planteos formales innovadores para sus tiempos. Tanto los collages analógicos realizados a mano, como la pieza audiovisual realizada en video; componen una caja de herramientas para discursos que requieren de cierta urgencia.

Algo que hemos trabajado con anterioridad, cuando analizamos la franja de exponentes de artistas mujeres que particularmente desde los años 70` en adelante, utilizaron el medio audiovisual como forma de cuestionar al patriarcado en sus distintas formas.



María Laura Vázquez , Sin título, de la serie "*Doméstica*", 2012.

La serie *Doméstica* la realicé entre el 2012-2014 y está compuesta por seis fotografías, toma directa de 64 x 64 cm c/u. Consistió en una suerte de ejercicio de introspección que me llevó a encontrarme con mi infancia, donde trabajé exclusivamente con objetos. Por un lado haciendo alusión a la prohibición que durante siglos tuvimos las mujeres de pintar cuerpos, realizando una suerte de “naturalezas muertas”, que como veremos más adelante las artistas mujeres han realizado para adentrarse también en discusiones que teníamos vedadas.

Y por el otro como un desafío para obtener ciertas respuestas en torno a roles de género e identidades, que hasta ese momento me resultaban muy complejas de dilucidar y obviamente de aceptar. En esa exploración surge esta serie donde los objetos se

vinculan en una suerte de dicotomías que podría describir como: artificial/naturaleza y adiestramiento/desborde.

Cuando me refiero al mundo artificial, estoy proponiendo una idea más bien ficcional que se remite al trabajo con juguetes, réplicas a una escala muy menor, del mundo real. Que me permiten aludir sin afirmar, a partir de ir construyendo imaginarios que se instalan en distintas temporalidades.

Por un lado se restituye la memoria de haber jugado con aquellas réplicas de cocinas. Y por el otro el presente que los trae representados a partir de una toma fotográfica, donde a mi modo de percibirlo, se condensa una sensación de rareza, o artificialidad, como comentaba más arriba. Es decir lo artificial es lo extraído de tiempo y contexto, ya que estos objetos se sitúan sobre un fondo sin fin. Mientras que por oposición salen a la luz plantas diversas que refuerzan ese contraste de materialidades.

El problema del adiestramiento subyace en la posibilidad anulada de correrse del rol de género mujer, cuando nos ubican exclusivamente frente a objetos que se corresponden a ese orden. Algo bien subrayado al comienzo cuando analizamos la pieza *Juguetes* de María Luisa Bemberg. Y sin embargo en la obra *Doméstica*, se desborda a partir de la magnitud distintos tipos de plantas y flores que invaden los objetos.

Todo el tiempo el interrogante sobre los mandatos, se presenta, ya que habían quedado marcados en mi cuerpo, como una marca identitaria. No solo a partir de los juguetes y los posibles juegos de mujeres; sino también de la coyuntura de "los años '70", habiendo cursado toda la escuela primaria durante la última dictadura cívico militar de Argentina.

A diferencia de la pieza audiovisual *Sísifa* de Graciela Taquini, las piezas de partes de cocinas que componen esta serie, no he decidido romperlas para liberar; sino que al intervenirlas, como comentaba en el anterior párrafo, se componen posibilidades de análisis que aluden en parte a cierta mirada nostálgica como comenta Georgina Gluzman⁷¹. Y por otro lado habilitan la crítica, o la pregunta que aún recae sobre mi cuerpo. ¿Cuál es la estrategia para convivir con estos mandatos? ¿Cuáles son las formas que las prácticas artísticas nos proporcionan para eludir los roles de género?

⁷¹ Extraído del texto de sala de muestra *Doméstica*, FADU-UBA (2014) Gluzman, Georgina, "La indeterminación de los objetos"

4.5 ¿Lo femenino como menor?

El cuerpo manifestado en los objetos

"Amo los objetos en la medida en que estos no me aman"

Clarice Lispector

Las mujeres fueron inventando la forma de realizar distintas intervenciones en el orden social patriarcal. Cuando los espacios de formación estaban limitados a los varones, existieron intersticios para avanzar sobre aquellos saberes. Las prácticas artísticas realizadas por mujeres han existido a pesar de los impedimentos del orden político y social.

Por un lado están quienes pudieron dedicarse a las prácticas de las artes visuales sin asistir al ámbito académico. Lo realizaron a partir de distintas formas. Algunas pertenecieron a familias de artistas, accediendo a la formación desde los talleres de sus padres. Otras se formaron en los conventos, que guardaban y proporcionaban información sobre las distintas técnicas de representación.

Sin pretender desarrollar una enorme historia del arte, donde en términos hegemónicos, las mujeres prácticamente no han existido. Pero bien sabemos, por el trabajo de distintas historiadoras, que sí han existido mujeres artistas, pero han sido sistemáticamente invisibilizadas por siglos.

Linda Nochlin en su texto: *¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?* 1971, abre una polémica al denunciar que la invisibilización de artistas mujeres en la historia del arte se debe a que las condiciones de producción de obras durante siglos, a las que se vieron sometidas, no les permitían integrarse a la categoría de "genio"⁷². Paralelamente las mujeres han producido obras que se inscriben en otros términos; lo que se ha llamado *arte menor*, *artes aplicadas* o *lenguajes menores* como las pinturas pequeñas, las miniaturas, las naturalezas muertas, el arte textil, el dibujo y todo lo que no obtuvo, la categoría de *artes mayores* o *bellas artes*. A partir de esta clara diferenciación es como el sistema hegemónico patriarcal se encarga de colocar a los varones artistas en la categoría suprema de genio, y las mujeres la ubican en el lugar de las musas. Algo que no hace falta disponer de estadísticas para darnos cuenta, ya que los museos se encuentran llenos de obras de varones⁸² que representan cuerpos de mujeres. Como hemos desarrollado anteriormente en torno a la mirada patriarcal.

⁷² *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971, publicado por ARTnews
Ver Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Editorial Siglo XXI.

⁸²

Griselda Pollock en su texto: *¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?* propone deconstruir el discurso de la historia del arte ; en donde dice que es una “celebración a la masculinidad”, para luego rastrear distintas obras pictóricas de mujeres que han quedado ocultas e invisibilizadas.⁸³ Pone en discusión conceptos como lo femenino y la constante rigidez de la hegemonía cultural hacia una dualidad en términos absolutos. Cuando a partir de numerosos ejemplos se puede refutar esta tendencia que suprime estéticas que no se alineen en estos términos.

Donde quiero centrarme es en el problema de la asignación de distintas valoraciones a géneros que se corresponden más específicamente a la historiografía de la pintura. El auge de las naturalezas muertas como género en la pintura se dio principalmente durante el siglo XVII en los Países Bajos, especialmente en la región de Flandes y Holanda. También tuvo un importante desarrollo en España durante el Barroco, así como en otros países europeos durante el Renacimiento y el Barroco.

Las naturalezas muertas eran consideradas un "género menor" en comparación a otros, y las mujeres tenían más oportunidades para desarrollar una obra a partir de la copia de objetos cotidianos, frutas, flores, etc.

Pintar naturalezas muertas no requería modelos en vivo, lo que constituía una limitante para las mujeres, ya que existía una prohibición sobre el estudio de la anatomía del cuerpo. Limitando el estudio de los cuerpos, le suministraba a los varones, la oportunidad de representar lo que se llamó los géneros mayores, como la pintura histórica, religiosa o el retrato. La historia del arte occidental pendula en esta paradoja, que deja a las mujeres limitadas de poder pintar, esculpir *cuerpos* y ajustarse a narrativas que se correspondan con su propia subjetividad. Limitadas a ser observadas y representadas.

Con esta división de géneros pictóricos, las sociedades patriarcales se garantizaban, una y otra vez, demostrar la supremacía de los varones por sobre otrxs. Adjudicar la

⁸³ Publicado originalmente en *Feminisme, art et histoire de l'art. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art, Yves Michaud (ed).*

categoría de menor al género que las mujeres pintaban no dejaba de ser una estrategia más para modelar la trama social. La incidencia no sólo abarcaba los ámbitos de las artes, sino también operaba en otros aspectos, como lo son las labores realizadas en el hogar, de crianza, cuidado, limpieza, etc. Que hasta la actualidad, en el mundo occidental, sigue siendo una de las banderas que el movimiento feminista levanta, a la hora de reclamar sus derechos.

Sin embargo las mujeres debían tener una formación estética para embellecer el hogar, como desarrolla Georgina Gluzman, en *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Se establecieron escuelas de labores, donde se impartían clases de bordado y otras artes que incidían directamente en la concepción de una estética femenina. Que proveía de recursos formales a quienes asistían para poder intervenir en una estética de la vida cotidiana, el hogar, la vestimenta de las familias. En definitiva, mientras el ámbito de trabajo eran los hogares para las mujeres, para los varones la formación estética se impartía en academias con grandes maestros, en donde su ámbito de incidencia iba a desarrollarse en el territorio de lo público.

Entonces en esta división de lo público y lo privado también se determinan las categorías de artes menores o mayores; según el género, el modo y la incidencia de lo que varones y mujeres fueran produciendo como arte.

La prohibición a las mujeres de asistir a los espacios de formación es en cierta medida la que ha dado argumentos para la invisibilización de sus obras; pero paradójicamente y a pesar de la determinación hacia las mujeres de limitar su formación y su práctica hacia los géneros menores, las mismas han producido



Clara Peeters-Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre-(1611). Museo del Prado.

estrategias no solo para su desarrollo , sino también para indagar en los géneros que les eran prohibidos , las representaciones de los cuerpos. En este sentido vamos a enunciar algunos ejemplos de gestos de desobediencia que nos posibilitan añadir otras páginas a la historia de arte, haciendo alusión directa a la conferencia performática de Gimeno, María, "Queridas viejas, editando a Gombrich.

Se presentarán ejemplos de piezas que por un lado se corresponden a la categoría de *naturaleza muerta*. Sin embargo, en cada una vamos a analizar los quiebres que proponen y los gestos de resistencia de cada artista en distintas épocas y territorios. Desarrollando ciertos pliegues que podrían conformar una cartografía de piezas donde a partir de los objetos el cuerpo está presente, como forma de evidenciar la presencia de las artistas dentro de las obras. Vamos a analizarlas desde la posibilidad de establecer morfologías comunes, encontramos resonancias formales desde el punto de vista compositivo, que sean de distintos tiempos. Y aunque no tengan una correspondencia temporal, comparten ciertas sensibilidades, modos y formas estéticas. Tampoco utilizan el mismo lenguaje artístico, sino que comparten sutiles pero potentes gestos de resistencia. Clara Peeters (Holanda, 1594-1621) y las artistas argentinas contemporáneas, Diana Dowek (1942) y la fotógrafa Julieta Escardó (1970).

Lo que ha llamado la atención de Clara *Peeters* no es exclusivamente su condición de artista mujer en el siglo XVII, sino también algunos gestos que incorpora a sus bodegones, que hoy podríamos leer como de resistencia al orden patriarcal en términos estéticos. Sus composiciones se esfuerzan por acceder a un naturalismo que denota su clase social. Repletos de opulencia y desbordados tanto de alimentos como de objetos, no cabe duda que la pintora pertenece a una élite social burguesa. También demuestra su maestría del orden compositivo y del manejo de las luces; obteniendo un fehaciente realismo sobre los distintos materiales de los objetos que representa.



Detalle de la obra "Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas", hacia 1611. Óleo sobre tabla, 55 x 73 cm. Museo del Prado, Madrid.

Vidrio, cobre, plata, porcelana, telas, hojas, peces, frutas, plantas; componen su universo donde conviven grandes estallidos de formas y colores. Clara *Peeters* se funde en cada detalle de lo pequeño, construye una ciudad a partir de una mesa. Allí nada se le escapa, funde lo comestible con el ornamento en plena convivencia. Es su mundo, su estado, su ciudad; y también está ella presente en los gestos concretos que la trascienden. Firma sobre el mango de un cuchillo de plata, es sutil. Pero de ese modo se apodera de un derecho, no solamente a la autoría de la obra, recordemos el escaso número de mujeres artistas registradas en la época, sino también dar cuenta de la propiedad del cuchillo. Algo que era común para los varones burgueses de la época, llevar su propio cuchillo como signo de clase y masculinidad.

Quiero detenerme acá para resaltar esta dicotomía en sus pinturas que se visualizan tan "femeninas", por algunas características ya descritas y el uso minucioso de las flores

y frutos, y a la vez el propio cuchillo tan masculino. Y no es solo esto lo que me interesa destacar, sino también el gran aporte de su propia figura, que la introduce como reflejo en ciertos elementos como jarrones o copas. A la que algunas autoras le atribuyen el valor de pequeños autorretratos que se introducen dentro del cuadro. ¿Podríamos leerlo como un antecedente, que acude con urgencia, a salirse del binarismo varón/mujer?

Este tejido de corrimientos de cánones y estrategias de desobediencia, fue compuesto tanto por las artistas, sino también por algunas historiadoras de arte feminista que fueron a la búsqueda de estos hitos para ir componiendo una trama contra hegemónica. Aunque cabe aclarar que estamos en presencia de una artista, que pasados los siglos se ha legitimado, y hoy su presencia es visible dentro de un circuito hegemónico de las artes.

Desplazamientos

La artista argentina Diana Dowek pertenece a una generación del siglo XX atravesada por acontecimientos políticos de gran envergadura. Diana es una artista que no evade dichos sucesos a la hora de trabajar. Al contrario, se siente conmovida y se instala en su pintura con un compromiso social y político explícito.

Como ejemplo de un giro de 180 grados en la concepción de una naturaleza muerta, podemos destacar la pieza *El hambre* de 1981.

En este sentido quiero destacar el salto que por oposición ejercen los bodegones de Clara Peeters en la Holanda del siglo XVII, con esta obra de Diana Dowek realizada en argentina en el contexto de la última dictadura cívico militar.



Diana Dowek, *El hambre* (1981) Pintura acrílica, 45 x 55 cm, Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Adquisición, 1982

Los sures, Latinoamérica, el FMI, la represión, la dictadura; todo eso condensado en una mesa, un plato. Casi a modo de paisaje, con una línea del horizonte rojiza, el plato vacío y chorreado de sangre se presenta inclinado hacia los espectadores. En este bodegón no hay opulencia, sí violencia. Sangre chorreada que baña parte del plato y también salpica el fondo. No hay dudas de la trama política que subyace sobre este objeto, un plato manchado de sangre, no hace falta explicar la metáfora. *El hambre* es un cuadro de dimensiones medianas, sin embargo no deja de establecer cierta anomalía con quien lo observa. El plato que no solamente está vacío sino también alambrado, nos recuerda la trama económica y política de nuestra región.

En este sentido, *El hambre* nos proporciona las herramientas justas para a partir de pocos objetos y desde un género tradicional como el bodegón, corresponderse con un discurso de denuncia y compromiso social. Nelly Richards⁷³, en el texto “¿Tiene sexo la escritura?” plantea desde su estudio de la literatura producida por mujeres en la época

⁷³ Nelly Richard, "Masculino/Femenino", prácticas de las diferencias y cultura democrática", Ed. Atenea, 1993.

de la dictadura de Pinochet, que *"lo femenino"* asume el lugar del cuestionamiento a la autoridad y no el de la reivindicación de un conjunto de temas sobre los cuales escribir: *"Cualquiera que practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna, de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo femenino"*.

Ir atravesando esta trama nos permite pensar como: por un lado las clasificaciones de género en el campo de las artes visuales llegan a desdibujarse, y transformarse en herramienta de lucha, por ejemplo. Y lo femenino se va transfigurando hacia otras formas y enunciados que ya no son sutiles, sino que por el contrario disputan no solamente las desigualdades de género, sino también atienden a conflictos de la trama macro política.

Para completar este análisis comparativo quiero adentrarme en la obra de Julieta Escardó *Nada que temer* (2011). En referencia a esta serie de fotografías de toma directa, la artista dice: *"No se puede eludir la belleza puramente formal de las explosiones, igual que la que casi cien años atrás proclamaban los futuristas italianos. Se producían muchas sorpresas con las fotos. Era muy inesperado lo que se creaba en cada imagen, todas formas nuevas"*⁸⁵.

Mercedes Halfon: "Las flores explotadas de Julieta Escardó", Suplemento Radar, Página 12

85



Julieta Escardó, *Nada que temer* (2011), fotografía, toma directa, medidas variables

Estallar la belleza como posibilidad de romper con la rigidez de la representación, podría ser una forma de leer las fotografías que Julieta Escardó realizó durante un año, mientras habitaba en un ámbito rural.

¿A qué le temía Julieta Escardó? La experiencia se compone de la acción literal de hacer explotar con dinamita unos conjuntos de flores y fotografiar ese estallido. La fotógrafa comenta que en principio quería hacer estallar una época pasada cargada de dolores tanto individuales como colectivos. Y este proceso de búsqueda formal se encontró con el material explosivo que le permitió reproducir un instante de ese momento y plasmarlo en el papel fotográfico. Desde los comienzos de la fotografía como técnica de expresión y registro, el componente temporal de dicho procedimiento ha sido decisivo a la hora de obtener resultados. El registro de un suceso, sea cual fuere, capturado por la cámara en milésimas de segundos condensa un cuadro que no podría ser apreciado por nuestra percepción. En ese fragmento de estallido, como un recorte de una página, o una sola nota de una melodía, logra contenerlo todo. Mercedes Halfon⁷⁴ comenta: *"Si bien estamos viendo algo a punto de sucumbir, nunca estuvo más vivo que en el instante de ser fotografiado"*.

Estallar flores como símbolos de feminidad presupone una mirada crítica a los roles de género. Sin embargo Julieta Escardó en sus dichos no hace mención a esto. Nos

⁷⁴ Mercedes Halfon: "Las flores explotadas de Julieta Escardó", Suplemento Radar, Página 12

adentra en imágenes impregnadas de cierta extrañeza por su concepción formal, donde los fragmentos de pétalos y tallos dejan su impronta en distintas graduaciones de nitidez, algo que se refuerza con el humo que genera la pólvora. *“Me gustó aprovechar esa cualidad de la fotografía como posibilitadora de ver lo que no ves”*, comenta.

¿Qué es lo que no vemos? Las imágenes son el resultado de un proceso creativo que luego deriva en resultados que dependen de procedimientos físicos y químicos. Pero en lo que no vemos subyace todo proceder formal, ya que queda atrapado en una respuesta inconsciente de quienes asisten como espectadores a dichas obras.

Vuelvo a insistir sobre el problema de los cuerpos, más específicamente las cuerpas, eso que no se ve es la voluntad política y estética de pronunciamiento en torno a las desigualdades de género, las imposiciones en torno a lo femenino/masculino, los condicionamientos de clase y toda una trama perversa que sigue consagrando a cierta hegemonía patriarcal como una única opción para habitar este universo.

Estallar las flores, estallar la sangre/pintura, colocar el propio cuchillo sobre la mesa, le aporta a esta grupalidad de piezas sustancias desobedientes que pueden perforar desde un género tradicional, como lo es el bodegón. Y conformar un femenino otro, en términos de Diamela Eltit, cuando destaca que: *“Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo femenino a todos aquellos grupos cuya posibilidad frente a lo dominante mantenga los signos de una crisis.”*⁷⁵

⁷⁵ Eltit, Diamela. *Los trabajos de fuego*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1994.

5. Conclusiones

En esta tesis fueron expuestas una multiplicidad de estrategias, donde a lo largo de distintos períodos, las mujeres artistas han desarrollado un cuerpo de obras que han servido para producir clasificaciones y análisis que intentan aproximarse a las preguntas que motivaron todo el cuerpo de trabajo. A diferencia del relato patriarcal que ha dejado de lado a las mujeres, a su poética, sus gestos, sus luchas; este trabajo intentó destacar, a partir de cuatro ejes concretos, formulaciones estéticas y políticas que disputan dicho relato.

Desde los ejemplos proporcionados que parten de nuestra propia práctica artística, como es la obra *Vomite todo aquí* de arteMa colectivo de artistas, donde se destacan el activismo, el trabajo participativo y espacio colectivo como referencia vital. Hasta piezas que se subrayan por la mirada autobiográfica, como es el caso de Chantal *Akerman* y Agnès Vardá. Donde las estrategias pendulan entre el autorretrato expandido, el diario íntimo audiovisual, y en definitiva, ponen el acento donde otros no lo ponían. En complicidad con las distintas operaciones de las miradas que traen consecuencias estéticas y políticas. Y que a partir de sus análisis permiten dar cuenta, al menos un pequeño registro, de la compleja trama patriarcal que nos habita y es eje de nuestra cultura.

Se desarrolló el concepto de "lo personal es político", en vínculo con un conjunto de piezas y performances que inauguraron un momento histórico y político. Y que sirvieron de sustento fundamental para girar hacia lo que llamamos las *poéticas de lo cotidiano*. Donde ese gesto se fue profundizando y resonando hasta el presente, ya sea porque las obras se siguen reactivando, o porque se gestaron los cimientos para que las artistas intervinieran en sus propias problemáticas y las sacaran a la luz.

Apropiarse de coreografías cotidianas para transformarlas en poéticas de resistencia (repetición, cansancio, rutina, ritual).

Todos los ejes desarrollados proponen lo que podemos llegar a leer como *poéticas de resistencia*, que en distintos períodos y bajo diversas formas han sido desarrolladas por

las artistas aquí seleccionadas. En su diversidad podrían componer, casi a modo ejemplificador, un marco teórico y estético. Que está compuesto a partir del cruce de materialidades estéticas y acontecimientos socio/políticos, como se desarrolla en el último eje en relación al patriarcado.

Y en todo momento subrayan los procesos de invisibilización de las prácticas artísticas de las mujeres. Siendo la columna vertebral que atraviesa toda la tesis y además sirve como combustible para seguir interpelando.

Entre las múltiples estrategias de resistencia se encuentra el tomar la cámara, que inaugura una suerte de hito, donde las artistas pudieron experimentar y registrar sus propias prácticas, para sí o para su contexto. Algo que también configura una forma de mirar y registrar que intenta alejarse de parámetros fijos, como se desarrolló en el eje sobre *miradas no patriarcales*.

También se trabajó sobre lo femenino como rol asignado a las mujeres por el patriarcado, y distintas formas de corrimiento, que van de la mano de pronunciamientos de desobediencia dentro de los géneros más tradicionales de las artes visuales. Desasociando a lo femenino con el ángel del hogar y las mujeres musas. Generando micro liberaciones que, caminando los bordes, van tejiendo las tramas sensibles de resistencia. Y de qué formas, lo femenino puede transformarse en gesto/acción/poética de cuestionamiento de la autoridad.

Ante la pregunta de si es posible despatriarcar la mirada, se ha intentado un doble análisis. Por un lado poner en evidencia esa mirada y por el otro compartir pruebas, experiencias e intentos de corrimiento. La mirada patriarcal es la que espía, en términos de invadir el plano íntimo ajeno y permanece perpetuando morbosidades. También es la que condensa el canon antropológico y colonizador que ha imprimido en la historia de los sures capas de heridas. La mirada patriarcal, es la que dispara, captura; tomado el término del gesto de producir una fotografía. Y ha ido conformando imágenes estereotipadas, que se sustentan en repeticiones de arquetipos gastados; que violentan, discriminan y estigmatizan. La mirada patriarcal se ha encargado de invisibilizar todo aquello que se salga de la norma, el canon, el modelo hetero normativo (varón, europeo, blanco).

La historia, el cuento que nos contaron, está atravesada por una sesgada mirada masculina y patriarcal. A partir de la cual intentamos producir fisuras, encontrar las

rendijas, estallar la belleza hegemónica, para tejer las tramas que nos van permitiendo salirnos de esa mirada.

He mencionado y clasificado diversas formas de *afectar* la *mirada patriarcal*, sin embargo para algunos ejemplos de prácticas artísticas me resulta aún complejo poner en palabras. Siento que los ejemplos suministrados nos invitan a reflexionar sobre la posibilidad de admitir la convivencia con miradas selectivas donde, en definitiva, vemos lo que queremos. O asociado a lo que recordamos, a la cultura que nos atraviesa, a las experiencias, a los fracasos, a los vínculos. También podemos desarrollar miradas periféricas, a partir de o con dispositivos que tensionan el cuerpo para habilitarlo hacia otras formas. Y que en el vínculo de mirar y ser miradas se pueden establecer operaciones de análisis, pero también de práctica concreta donde podamos preguntarnos, una y otra vez, a partir de qué estrategias podemos componer *miradas e imágenes no patriarcales*.

En vínculo con esta trama se teje el discurso de pensarnos/crearnos por fuera de la narrativa heroica masculina para discutir con el patriarcado. De vernos, entendernos, no desde un binarismo sino como unas otras posibilidades de existencia y poéticas diversas. Intentando corrernos del papel secundario que nos suministra la trama socio/política patriarcal.

A pesar de las huellas que inciden sobre nuestro cuerpo, las violencias, los silenciamientos y el sistema de ocultamiento de nuestras estéticas/poéticas/discursos, hemos generado estrategias, tejidos, vínculos, salido a las calles, entrado a los museos, etc. Y la espesura del tiempo, como dije al comienzo de esta tesis, ha ido determinando caminos hacia algunas zonas inciertas pero necesarias como combustible, impulso vital, para continuar trabajando en el asunto.

Para contestar sobre las estrategias para resistir y desalinearse del patriarcado, diría que podemos crear una bolsa, citando a Ursula *Le Guin*: una bolsa tejida que contiene memorias, heridas, huellas, experiencias, círculos, péndulos, cantos, dolores, temores, colores, miedos, repeticiones, miradas, imágenes, rituales. Portar la bolsa como amuleto que nos brinde estrategias, remedios, pocimas. Para desdibujarse y transformarse en herramienta de lucha, pañuelo. Y vomitar todo lo que no cabe más en la bolsa, cada vez que sea necesario.

No necesitamos un cuarto propio, sino un espacio colectivo.

6. Apéndice

Somos arteMA⁷⁶

Nuestro colectivo se constituye como una micro- comunidad de mujeres que opera de forma autónoma y contra hegemónica. Los intereses que abordamos se construyen en base de poder ejercer una fisura en la cultura desde las prácticas artísticas.

Entendiendo a dichos acontecimientos, como hechos ligados profundamente a la vida en todas sus instancias y con todas sus contradicciones.

Intentamos deconstruir cánones instaurados por el patriarcado y tejemos en redes caóticas, otras formas de hacer, de pensar y vivir. Todas nuestras acciones son el resultado de un extenso proceso de trabajo que se fusiona desde distintas instancias, tanto teóricas como prácticas. No trabajamos con una única disciplina, sino que utilizamos el lenguaje necesario para cada acción. No tenemos reglas fijas, si tenemos muchas vivencias compartidas que nos permiten abordar un proyecto sin saber dónde va a terminar.

Manifiesto biográfico colectivo arteMA -Un

día nos robaron una obra.

-El primer día que salimos a las calles vomitando.

-En CIA Jacobi nos invitó a entrar, cuando nos vio con el chango en la puerta.

-El día que Rita Segato habló del vómito.

-Cuando Karina Bidaseca nos invitó a ser parte del libro NiUnaMenos.

-Llegando a Trelew, vomitando en el micro del sindicato docente.

-En las Jornadas de la UNDAV le pusimos el pañuelo verde a la estatua y quisieron echarnos

*-Quemamos mil revistas femeninas para hornear 6 horas nuestras piezas de cerámica:
Colmada*

-Cuando luego de una marcha pinchamos la piñata de vómitos en el Salón Nacional

-Hicimos Feria en los Encuentros de Mujeres

-Nos llovieron bombachas hartas y armamos el Bombachazo

-Córdoba nos hecho y Rosario nos abrazo

⁷⁶ arteMa colectivo de artistas *Vomite todo aquí*, Ed.Milena Caserola 2017.

- *Lombardi nos vio construir bote antinaufragio cuando comenzaba el macrismo - Luego el bote, hecho con juncos, remontó vuelo en el avión de Aerolíneas Argentinas de Tecnópolis.*
- La Feria del Libro nos invitó a hacer una instalación y vomitamos en el pabellón Martínez de Hoz.*
- Ganamos un No-Premio al mejor stand "Todo Libro es Político" 2017.*
- Una señora en Zona Futuro de la Feria del libro de Buenos Aires, nos regaló el primer anti-vómito y otra abuela le respondió.*
- *El libro Vomite Todo Aquí entró solo, por la puerta del costado a la isla de ediciones de arteBA.*
- Con erroristas y cia.poesiaviva fuimos Gorilas Girls un 8M.*
- Cruzamos 11 puentes para llegar a la auto-residencia arroyo Gelvez.*
- Cosecha Perdida: fuimos a cosechar arándanos a San Pedro y regresamos a hacerlo dulce y entregarlo.*
- Las presentaciones del libro Vomite Todo Aquí, llenas de vomitantes compulsivos*
- Llorando Llegamos al CCK*
- Con la camioneta chatarrera vomitando el día del mundial.*
- Bajo el Sol pusimos nuestras cuerpas extendidas en MANTA.*

Links/Prensa arteMA

Acciones archivadas en facebook 2014-2022

Artefacto, 2018

Cultural Paco Urondo, 2017

El tendadero activado por el colectivo arteMA (2017)

Poéticas de la marea, Camarones galería, 2020

Manifiesto audiovisual, 2022

Mamar el arte, por Laura Roso, Página 12, 2013

Mundo Performance, 2022

Mural de activismo, Casa Nacional del Bicentenario, 2022

Piñata, Ni una menos, 2013

Poéticas de la marea, Camarones galería, 2020

Que el barbijo no te calle, por Verónica Battaglia, Al margen, 2020

Vomite todo aquí, por Andrea beltramo, La Tinta, 2018

Vomite Todo aquí, Feminacida, 2019

Vómito por el aborto legal, 2018

Vómitos de ayer

Vómito ancestral, Trazan una historia del arte escrita por mujeres artistas, Centro

7. Bibliografía

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad*. Editorial Caja Negra.
- ArteMa colectivo de artistas. (2017). *Vomitó todo aquí*. Ed. Milena Caserola.
- Barzaghi De Laurentiis, G. (2023). *Louise Bourgeois y modos feministas de crear*. Ed. No libro.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Editorial GG.
- Berger, J. (2008). *Mirar*. Ediciones de la Flor.
- Bidaseca, K. (Comp.). (2015). *Ni una menos*. Ed. Milena Caserola.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*.
- Eltit, Diamela. Los trabajos de fuego. Santiago de Chile: Editorial Planeta, (1994).
- Federici, S. (Ed.). (2018). *El patriarcado del salario*. Tinta Limón.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Tinta Limón.
- Felitti, K. A. (2010). Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970-1986). *Estudios Sociológicos*, 28(84), 791-812. El Colegio de México.
- Galindo, M. (2008). *¡A despatriarcar!*. Traficante de sueños.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Editorial Siglo XXI.
- Gluzman, G. (2024). *Interferencias de lo posible: arte y género en la Argentina reciente*. Academia Nacional de Bellas Artes.
- Gluzman, G. (2021). *Ex-centricas*, Catálogo de la muestra: " *El canon accidental*", mujeres artistas en Argentina (1890-1950). MNBA
- Germani, G. (2017). *Los sueños*. Ed. Caja Negra.
- Goodman E. "Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* ", en *Smarthistory* (2023).
- Haraway, D. (2015). *El patriarcado del Oso Teddy*. Ed. Sans Soleil.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres*. Editorial Cátedra.
- Larrañaga, G. (2023). *Legado de Graciela Taquini. Modos y derivas del maternar en las prácticas audiovisuales*.
- Lerner, G. (2002). *La creación del patriarcado*. Ed. Paidós.
- Le Guin, U. K. (2024.). *Teoría de la bolsa de la ficción*. Ed. Rara Avis
- Lugones, M. (2014). Colonialidad y género. En *Tejiendo otro modo: Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (p. 49). Universidad de Cauca.
- Malba. (2005). *Chantal Akerman: una autobiografía*. Catálogo de la Colección Constantini.
- Mayer, M. (2004). Rosa chillante, Mujeres y performance en México. Ed. Pinto mi raya.
- Martínez Rodríguez, P. (2023). Poetics of Living Shared Spaces in the Series of Photographs "Madres e Hijas" Adriana Lestido. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*.
- Millet, K. (1969). *Política sexual*. Ediciones Siglo XXI.
- Michaud, Y. (Ed.). (n.d.). *Feminisme, art et histoire de l'art*. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*.
- Priano, L. (2019). Notas sobre los sueños de Grete Stern. En el catálogo de la exposición *Mundo propio*. Malba.

- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: prácticas de las diferencias y cultura democrática*. Ed. Atenea.
- Rolnik, S., & Guattari, F. (2006). *Micropolíticas del deseo*. Ed. Traficantes de sueños.
- Rosa, M. L., & Antivilo, J. (Eds.). (2021). *Polvo de gallina negra*. Ed. W Galería.
- Scott, J. W. (1993). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*. Ed. Taurus.
- Taylor Diana. (2012). "Performance", Ed. Asunto Impreso.
- Von Kleist, Heinrich. (2020) *Sobre el teatro de marionetas* - 1a ed. - Buchwald Editorial.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Ed. Alianza (2012).
- Yeregui, M., & Taquini, G. D. (2023). *Soy una mujer, soy una persona, soy una atención, soy un cuerpo mirando por la ventana*.

Filmografía, referencias audiovisuales, sitios web/links

- Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles - Dir. Chantal Akerman, 1975.
- Juguetes de María Luisa - Dir. María Luisa Bemberg, 1978.
- La chambre - Directed by Chantal Akerman, 1972.
- Louise Bourgeois: La araña, la amante y la mandarina - Dir. Marian Cajori y Amei Wallach, 2008.
- News from Home - Directed by Chantal Akerman, 1976.
- Not for Sale - Directed by Laura Cottingham, 1998.
- Ulises - Dir. Agnès Varda, 1982.
- Woman Art Revolution - Dir. Lynn Hershman Leeson, 2010.
- Louse Bourgeois, una vida - Dir. Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, 1993.

Links consultados

[Anne Carson, fragmentos de Agua Pura](#)

[Dra. Joan Wallach Scott: Historia, Género y Política. Coloquio de estudiantes de historia, PUCP. 2022](#)

[Construyendo otras miradas, Agustina Pérez Rial y Paulina Bettendorff](#)

[Gimeno, María, "Queridas viejas, editando a Gombrich](#)

[Griselda Pollock, Una trobada en la cartografía feminista virtual, 2023](#)

[Goodman E. "Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* ", en *Smarthistory* \(2023\).](#)

[Halfon, M. \(2012.\). Las flores explotadas de Julieta Escardó. *Suplemento Radar, Página 12*.](#)

['Immediate family' de Sally Mann: el libro y la polémica que casi destrozan a su familia](#)

[Judy Chicago, The dinner party](#)

[La mirada de Lestido: Contar con imágenes](#)

[Lumiere, En su propio tiempo. Entrevista con Chantal Akerman](#)

[Lumiere, Entrevista sobre un proyecto. Conversación entre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard](#)

[Preciado B. Volver a la Womanhouse](#)

Oubiña, D. L. (1998). *Infima bitácora. El cine de Chantal Akerman.*

Taquini, Graciela, Legado, 2024 *Maternidad*

y Fotografía. Hydra

8.Agradecimientos

A la memoria de mis seres queridos que ya no se encuentran en este plano, pero que vibran en cada partícula de este proceso de tesis que ha atravesado mi cuerpo como un acontecimiento que espero no olvidar fácilmente. Mis abuelas *amas de casa* y sus manos agrietadas del eterno trabajo no pago de los hogares. Y a quienes hoy siguen presentes en esta trama de vínculos necesaria para continuar existiendo juntas, mi madre, mi hijo y mi compañero; y mis amigas compañeras del colectivo arteMA y todas quienes nos hemos cruzado en cada jornada de resistencia.

A quienes sin saberlo han aportado las condiciones políticas y por consiguiente materiales para poder disponer de los recursos, beca y tiempo, para cursar la maestría en la universidad pública. A las tantas mujeres que han dejado huella concreta desde sus textos, clases u obras. A Georgina Gluzman que ha sido mi directora y además a quien admiro por su desempeño ejemplar en el ámbito académico. A les directivos, docentes y compañeros de la maestría que cada clase han motivado la concreción de este proyecto. Y en particular a Romina Di Rienzo, quien me ha acompañado en este último proceso de tesis.