

# Rupturas de la mirada

Discusiones sobre arte, feminismo y  
política en la Argentina  
contemporánea

Maria Laura Santerres

2011





## **Rupturas de la mirada**

### **Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea**

**María Laura Gutiérrez**

#### **Directora**

Dolores Sánchez

Universidad de Granada  
Instituto de la Mujer

#### **Directora de apoyo**

Rita Monticelli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Granada, septiembre de 2011

---

Imagen de Portada: *violencia simbólica*. Vera Grión. 2011. Cedido por la artista.



## **Rupturas de la mirada**

### **Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea**

**María Laura Gutiérrez**

#### **Directora**

Dolores Sánchez

Universidad de Granada  
Instituto de la Mujer

#### **Directora de apoyo**

Rita Monticelli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Granada, septiembre de 2011

Firma de aprobación.....



---

## Resumen

---

Esta investigación busca analizar las relaciones entre el movimiento feminista y el arte en Argentina. Se detiene particularmente en la década de los '70, años en que surge la denominada segunda ola del movimiento feminista en Argentina en un contexto social e histórico particular que organizará el imaginario y la recepción tanto del movimiento feminista como de la práctica artística, entendida como política. Desde allí se indaga en las relaciones entre el arte feminista en Latinoamérica y en Argentina.

La segunda parte, a través de entrevistas en profundidad del recorrido vital de la artista Vera Grión busca hacer foco, en primer lugar, en las búsquedas personales y colectivas de las mujeres artistas en pos de construir su propia genealogía y los debates que las mujeres artistas establecieron contra la propia narrativa de la historia del arte. Posteriormente, a partir de los trabajos de la artista, me detengo en pensar algunas de las relaciones entre arte feminista y política que podemos discutir desde las obras.

**Palabras clave:** arte feminista, arte político, Argentina.

---

## Riassunto

---

Questa ricerca si propone di analizzare le relazioni tra il movimento femminista e la cosiddetta arte politica in Argentina. Nella prima parte ho analizzato le relazioni tra i movimenti femministi e i movimenti sociali e politici di sinistra degli anni '70, anni in cui emerge la seconda ondata del femminismo in Argentina. Questa storicizzazione mi permette di osservare il modo in cui la rappresentazione del femminismo e dell'arte politica si conguinano tra di loro. Nella parte successiva analizzo il contesto generale dell'arte latinoamericana femminista, mettendo in luce le particolarità dell'arte in Argentina.

Nella seconda parte, attraverso l'uso di interviste riguardanti la vita dell'artista plastica Vera Grion, concentro il mio studio sulle ricerche e le azioni delle donne artiste che hanno tentato di costruire una genealogia propria in opposizione alla storia dell'arte mainstream, egemonica e androcentrica. Infine, prendendo in esame il lavoro di Grion, analizzo la relazione tra femminismo e arte politica che si sviluppa anche a partire dall'uso di particolari immagini che possono aiutare a pensare quella stessa relazione.

**Parole Chiave:** arte femminista, arte política, Argentina.

---

## Índice

---

Agradecimientos.....	8
Introducción.....	9
<b>1. Consideraciones preliminares de orden teórico/metodológico.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2. Sobre el análisis estético en general.....</b>	<b>14</b>
<b>1.3. Sobre el arte feminista en particular.....</b>	<b>16</b>
<b>2. Objetivos.....</b>	<b>19</b>
 <b>Parte I. Discusiones teóricas para pensar el arte y el feminismo en la Argentina contemporánea. ¿Diálogos (im)posibles?</b>	
<b>3. Contextos y antecedentes: lo ‘Otro’ de la política. Feminismo y movimientos sociales en la Argentina de los ‘70.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1. Palabras propias y diálogos (im)posibles: una década de (des)encuentros...24</b>	
<b>3.2. Entre UFAs y dictaduras.....27</b>	
<b>3.3. El ‘vecino débil’. Ni izquierdas ni derechas: homosexualidad y feminismo en los ‘70.....32</b>	
<b>3.4. Después de la oscuridad...Los ‘80 y la vuelta a la democracia.....37</b>	
<b>4. Entre lo popular y ‘lo latinoamericano’. Esbozos para pensar el arte y la política.....40</b>	
<b>4.1. Discutiendo las lógicas y sus institucionalizaciones.....45</b>	
<b>4.2. De contextos y desencuentros en Argentina.....54</b>	
<b>4.2.1. De la ‘compañera comprometida’ al silenciamiento.....56</b>	

4.2.2. El resurgir con voz propia de los '80.....	62
4.2.3. Los '90 el género institucionalizado, el feminismo en la calle.....	70

**Parte II. De lo personal a lo artístico. Diálogos con Vera Grión**

5. Trazos y trayectos a través de Vera Grión.....	77
5.1. Los primeros pasos en busca de 'las madres' .....	78
5.2. ¿Universal = masculino? .....	83
5.3. Lo personal es artístico (y político) .....	87
5.4. Femenino y feminista. ¿Dos caras de la misma moneda? .....	91
6. Palabras, imágenes y cuerpos en las prácticas artísticas de Vera Grión.....	97
6.1. Los cuerpos ausentes.....	98
6.2. Rasgando las heridas. De Ciudad Juárez a la violencia simbólica.....	103
Conclusiones finales.....	108
Bibliografía.....	114

---

## Agradecimientos

---

A mis compañeras del GEMMA por formar y transformar la experiencia del máster en un aprendizaje diario de este compartir el saber, atravesarlo y crecer junto a ustedes. En especial a quienes transformaron Granada y Bologna en una casa compartida, por tantas compañías, saberes, risas, dudas y miedos detrás de cada diálogo en común.

A mis amigas y amigos, por estar y compartir sus experiencias, sus búsquedas de vida y de sueños conmigo. Por tantos caminos que nos faltan recorrer y por hacer que donde estemos, nos queramos de memoria.

A quienes me enseñaron y me inspiraron en el feminismo, en el arte y la acción política. Por las enseñanzas primarias, las más inolvidables y las más costosas...

A mi directora, Lola Sánchez, por la confianza desde el inicio, el acompañamiento respetuoso de mis deseos e ideas de búsqueda intelectual y estética, por la lectura aguda de los textos.

A quienes colaboraron generosamente con esta investigación en y desde Argentina. En particular a Vera Grión, por su amabilidad, su predisposición, el arte y los diálogos compartidos.

A mi familia, por estar siempre, y en este último tiempo, ahí, del otro lado del charco, escuchando, dialogando, amando. Por hacer de cada día de nostalgia una sonrisa y un deseo de volver a abrazarlos al otro lado del agua.

En especial, a lxs feministxs del mundo por inspirarme y cambiarme las preguntas cada vez que creo tener alguna de las respuestas...

---

## Introducción

---

¿Por qué trabajar desde el arte? ¿Por qué pensar el arte como un lugar de resistencia, de encuentros, desde donde discutir los sentidos asignados de y sobre las mujeres por el patriarcado cuando, muchas veces, parecieran existir problemas ‘más urgentes’ que el ocuparse reflexivamente de las prácticas artísticas? Ante esto siempre viene a mi memoria aquello que Audre Lorde decía sobre la poesía, pero que podemos extender al arte en general: “para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital. Ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio” (Lorde; [1984] 2003:15). En este sentido coincido en mantener viva la utopía de que el arte no es (o no debería ser) un lujo. Ni siquiera en países donde la comida, la educación, la vivienda y el trabajo son un lujo.

Hasta hace poco tiempo atrás, las mujeres participaban silenciosamente en la escena artística. Silenciosamente no porque no estuvieran con sus escritos, sus dibujos, sus actuaciones, sus palabras, sus emociones, sus historias. Silenciosamente porque el discurso del arte parecía dibujarse, y reconocerse, sólo bajo los cánones masculinos, disfrazados de universales. Las mujeres apenas quedaban como apéndice dentro de esta historia. Apenas eran musas, modelos, amantes, discípulas o autoras anónimas bajo seudónimos masculinos.

Sin embargo desde la segunda mitad del siglo pasado este lugar se vio profundamente modificado. Históricamente los movimientos feministas llevaron a cabo un debate vital para la sociedad y la cultura contemporánea al criticar los fundamentos socio-culturales del orden social establecido (a partir de la inclusión de la categoría de Género como explicativa de este orden) y visibilizando la subordinación pública y privada a la que están sometidas las mujeres bajo su propia negación como sujetos.

En este contexto, y particularmente en Estado Unidos, el mundo del arte también fue cuestionado: investigaciones históricas específicas sobre mujeres artistas, la

búsqueda de modos de expresividad diferente de las mujeres y del 'ser mujer', las críticas a los modos de distribución y circulación de las obras en las instituciones artísticas, la exploración de nuevas formas estéticas de producción y la búsqueda de otra sensibilidad en la recepción de las manifestaciones estéticas, fueron algunos de los ejes de trabajo que comenzaron a llevar adelante grupos de mujeres artistas en pos de discutir la cultura androcéntrica también en el arte.

A partir de estos hechos, en los últimos años, ha ganado terreno el discurso de que en la esfera del arte el lugar de las mujeres artistas ha sido reconocido. No negamos que se hayan realizado acciones, reconocimientos y difusiones específicas. Pero este tipo de debates sobre el arte en general y el lugar de las mujeres en particular no parecen haberse realizado en los mismos términos en Argentina. Diferencias contextuales históricas, sociales, políticas y económicas aparecen como las principales explicaciones. Sin embargo, no se trata sólo de ese contexto general, sino de los modos en que se produjo ese diálogo entre el movimiento feminista y ese contexto social, político y cultural

En el contexto específico de Argentina, y de Latinoamérica en general, son pocos los análisis que se han hecho desde una mirada crítica feminista o desde las teorías estéticas con perspectiva de género de las prácticas artísticas. Da cuenta de ello la falta de material traducido al español, la falta de análisis críticos e investigaciones específicas sobre el trabajo y desarrollo de las mujeres artistas locales que no se explican solamente por las dificultades de acceso a los sistemas hegemónicos de publicación y circulación de libros e investigaciones sino que se articula en sus sentidos locales al nivel del reconocimiento y el prejuicio con que, aún hoy, se observa la práctica estética feminista al interior de los movimientos sociales y los discursos académicos. El arte, al menos en Argentina, aún hoy parece ser un 'tema menor' dentro de las Ciencias Sociales y las Humanidades en general y dentro de las preocupaciones de la mayoría de los movimientos sociales y políticos.

En este contexto las relaciones entre los movimientos sociales y políticos argentinos y la conformación de un movimiento feminista artístico<sup>1</sup> no han sido siempre relaciones felices ni, mucho menos, fáciles. La investigación que presentamos intenta realizar una articulación entre estos ejes teniendo como punto de partida una perspectiva social del arte y como objetivo indagar en los modos en que el arte puede transformarse, para las mujeres en general y las feministas en particular, en un lugar de resistencia, tanto por lo que expresa como por los modos en que lo expresa. Un lugar desde el cual construir ese halo de luz a través del que miramos y del que queremos mirar.

Comienzo la investigación presentando algunas consideraciones preliminares de orden teórico metodológico, luego planteo los objetivos globales. Posteriormente la tesis se divide en dos partes. La primera presenta una discusión teórica sobre el contexto social y político argentino. El primer capítulo de esta parte hace énfasis en la Argentina de los años '70 como una época clave en que surge el movimiento feminista de la segunda ola en nuestro país y a partir del cual podemos pensar los diálogos posteriores en relación al arte y la política. El segundo capítulo se detiene en algunas reflexiones sobre el imaginario del 'arte latinoamericano' (y el movimiento feminista latinoamericano) para dar un marco de pensamiento local/global a nuestros intereses y dar cuenta, particularmente, de algunos de los desarrollos del arte feminista en Argentina.

La segunda parte tiene como eje analizar, a través de entrevistas en profundidad, los elementos trabajados a lo largo de todo el desarrollo anterior a través de la

---

<sup>1</sup> No es intención de esta tesis detenerse en qué es o qué se entiende y quienes se autocomprenden como parte del movimiento feminista, una categoría tan necesaria como controvertida. Para enmarcarla a los fines de nuestro trabajo nos guiaremos por la historiadora Yasmine Ergas, quien dice que “en contra de la pretensión del diccionario, que define unívocamente el feminismo desde el punto de vista discursivo, como <la teoría de la igualdad política, económica y social de los sexos>, y desde el punto de vista organizativo, como la correlativa movilización que tiende a <eliminar las restricciones discriminatorias en detrimento de las mujeres>, no parece haber una definición universal que oriente a través del laberinto de la política feminista contemporánea. En verdad, el término feminismo, no designa una realidad sustancial, cuyas propiedades puedan establecerse con exactitud; por el contrario, se podría decir que el término feminismo indica un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de sujetos femeninos. Desde este punto de vista, qué es o que fue el feminismo, es mucho antes una cuestión histórica que un problema de definición”. (Ergas, 1993:159).

experiencia vital y los trabajos de la artista plástica Vera Grión que nos permiten, a la par, pensar en las conclusiones finales del trabajo.

Así presentado este ensayo intenta dar cuenta, tanto desde la interdisciplinariedad propia ofrecida en el Máster GEMMA como desde la de mi formación previa como comunicadora social especializada en los procesos culturales, las relaciones entre el arte y el feminismo en el contexto particular argentino, un campo poco estudiado en mi país. Sin más rodeos, propongo sumergirnos en las reflexiones de estas indagaciones, sus alcances y contradicciones, propias de la intención de cualquier proceso de escritura cuyo devenir es consciente de la provisionalidad del conocimiento.

## **1. Consideraciones preliminares de orden teórico/metodológico**

En primer lugar vale decir que no pretendo establecer conclusiones cerradas, acabadas ni universales, sino indagar en un territorio y contexto particular como el argentino y a partir de algunas experiencias que ayuden a expresar una serie de relaciones acerca del fenómeno que nos ocupa: el cruce entre el arte y el feminismo en Argentina y los modos en que estos debates se han ido visibilizando en el país.

Soy consciente de que la metodología de trabajo en relación a los análisis estéticos conlleva diversidad de interpretaciones. Como señala Andrea Giunta (2002) la investigación en relación al arte se escribe con una multiplicidad de fuentes: las obras, las palabras del artista, de la crítica de la época, etc. pero,

lo que es importante destacar es que las fuentes (...) también pueden ser inusuales, el corpus documental no es fijo ni está previamente establecido (...) de acuerdo a los problemas que nos estamos planteando, también construimos los archivos y encontramos depósitos de documentación ricos, en función de los problemas que estamos analizando (...) que ponen en relación varios acontecimientos artísticos en función de una mirada organizadora e interpretativa (Giunta, 2000: 2).

En este sentido la metodología no puede ser escindida del análisis teórico y, por ende, nuestra investigación se ubica, en líneas generales, como parte de un análisis de crítica cultural. En este contexto la metodología no sería un par de pasos aplicables a una obra de arte específica sino que articula de modo inextricable el análisis teórico, social y político de la escena con esa práctica artística. Es por ello que a medida que avanzamos en la escritura hacemos además una práctica metodológica que busca deconstruir la narrativa histórica oficial del movimiento social y del arte argentino de los últimos cuarenta años desde una mirada feminista. Particularmente este desarrollo se realiza en la primera parte de esta tesis.

De allí que estas consideraciones preliminares teóricas y metodológicas sean un 'telón de fondo' de nuestros intereses, y actúen, más que como categorías a utilizar, como punto de partida, como decisión teórica y metodológica de nuestra intervención.

## **1.2. Sobre el análisis estético en general**

En el marco de esta investigación comprendo la escena estética en relación con aquello que dice el pensador francés Jacques Rancière que,

la estética no es un nuevo nombre para designar el terreno del 'arte'. Es una configuración específica de ese terreno. No es una nueva rúbrica bajo la cual se ordena lo que anteriormente provenía del concepto general de poética [sino que] es un nuevo régimen de pensamiento del arte entendiendo por ello un modo específico de conexión entre prácticas y un modo de visibilidad y de pensabilidad de esas prácticas, es decir, en definitiva, una idea del pensamiento mismo. (2001: 24-61).

Rancière sostiene que en el análisis de lo estético no sólo estaría en juego una sensibilidad acerca de los sujetos y 'lo bello' o 'lo sensible' sino que se pondría en debate lo que ocurre en una comunidad en general, el repensar las relaciones entre lo decible y lo visible, diría el autor francés.

Es, fundamentalmente, en este último punto en el que me interesa pararme. Los modos en que a partir de pensar el arte podemos pensar lo que ocurre en una comunidad en particular, en este caso en Argentina y, fundamentalmente, en la ciudad de Buenos Aires<sup>2</sup>. De allí que comprendamos las intervenciones de las artistas y militantes, sus acciones públicas en torno al arte, sus escritos y reflexiones históricas y sus producciones estéticas específicas como signos de transformaciones y críticas sociales y culturales que modifican las relaciones de aquello que no estaba imaginado para ser visto ni oído: las relaciones de género, el lugar de las mujeres en la sociedad y

---

<sup>2</sup> Cuando nos referimos a Argentina lamentablemente nos referimos, fundamentalmente, a los procesos que ocurrieron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ver nota n° 20.

en las relaciones intersubjetivas y la transformación de lo privado en político, como expresaba la vieja consigna feminista de los años '60.

Ahora bien, me pregunto ¿cómo abordar en este trabajo ese 'orden de visibilidad' y esa 'mirada interpretativa' sin caer en hacer del arte la mera ilustración de lo enunciado? En relación a ello vale hacer algunas aclaraciones. No pretendo seguir estrictamente un método que nos conduzca a un análisis semiótico específico de la imagen, o a una semántica de la imagen ni a modos de pensar los sentidos de la estética que pretendan cancelar las interpretaciones posibles ni 'dar con el sentido exacto'. Me interesa, más bien, enmarcar el análisis a partir del aporte que la estética nos ofrece como disciplina particular de las Humanidades y como "terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos" (Sontag, 2005: 369) y aportar a las Ciencias Sociales<sup>3</sup>.

En este marco, los discursos y las imágenes de los trabajos de la artista Vera Grión que desarrollaremos en la segunda parte de la investigación se articulan en torno a algunos de los sentidos con que podemos pensarlos, no en torno a todo cuanto esas imágenes puedan ofrecernos<sup>4</sup>. El análisis no deja de estar en el marco de una interpretación situada por mi experiencia vital, mis conocimientos previos y las posibilidades de interpretación que nunca son individuales sino, a la par, construcciones sociales y culturales.

Para pensar estas relaciones también consideramos el abordaje desde lo que la crítica cultural inglesa Griselda Pollock denomina el encuentro de "conceptos viajeros", es decir:

conceptos que ya no pertenecen a un único campo del conocimiento sino que, contrariamente, circulan entre diferentes culturas estéticas e intelectuales

---

<sup>3</sup> Agnès Heller dice que las Ciencias Sociales son, en general, más semejantes a la Filosofía que a las Ciencias Naturales, dado que no están predominantemente interesadas en la resolución de problemas sino más bien en "crear significados y contribuir a nuestro autoconocimiento" (Heller, 1989: 56)

<sup>4</sup> Tal como afirma el teórico alemán Peter Bürger la acusación de reduccionismos en los análisis de las obras estéticas resulta abstracta dado que nadie podría dar cuenta de todo lo que contiene una obra, porque depende de los lugares desde los cuales se analiza, de las categorías con que se hace, de sus contextos sociales e históricos. En síntesis "toda interpretación de una obra es, por definición, reduccionista, ya que destaca unos aspectos y olvida otros" (Bürger, 1996: 110).

configurando un campo complejo y ampliado de análisis cultural que permite producir nuevas lecturas de imágenes, objetos, arquitecturas prácticas, gestos y acciones (Pollock, 2010: 32).

A partir de lo dicho es que nos interesa reflexionar sobre el contexto social y político en que surge el movimiento feminista de la segunda ola en los años '70 en Argentina, su posterior desarrollo, sus relaciones con el arte y la política y los sentidos históricos y presentes que articuló. A partir de ello podemos establecer un diálogo con otros modos de pensar el arte, la política y la propia práctica artística feminista que es la apertura que nos ofrecen los diálogos con Grión.

### **1.3. Sobre el arte feminista en particular**

Incluir la perspectiva feminista en la historia del arte y las teorías estéticas nos permiten ampliar la mirada. Coincidimos con Pollock (2010) en que el feminismo es una provocación perpetua, de la cual se deriva su dificultad de ser asimilado. De ahí que lo entendamos como:

una resistencia a cualquier tendencia a estabilizar el conocimiento o la teoría en torno a una ficción de lo genéricamente humano, o de lo monolíticamente universal o cualquier otro mito androcéntrico, racista, sexista o de edad de la cultura imperial occidental y sus discursos, (a menudo) no tan radicales (Pollock, 2010: 10).

Hago énfasis en la distinción que muchas autoras establecen al insistir y reclamar un lugar para el feminismo en las teorías del arte no como mero apéndice o suplemento a una historia 'más general' de 'la' historia del arte sino como una metodología y un cambio de perspectiva que produce un cambio radical de lo que entendemos por historia del arte y práctica artística. Así las obras de arte "demandan ser leídas como prácticas culturales que negocian los significados conformados por la historia y el inconsciente. Piden que se les permita cambiar la cultura en las que

intervienen a través de ser consideradas creativas: poietic y transformativas” (Pollock, íbidem: 54). O como lo expresa Nelly Richard,

“ni lo femenino ni lo feminista son concebidos como contenidos predeterminados, sino como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad” (Richard, 2008: 8).

Entonces el debate estará puesto no en el concepto de arte feminista como si de una esencialidad del arte en sí se tratara sino como una estrategia política y artística de las propias mujeres artistas para visibilizarse, para pensar la sensibilidad, para pensar sus propias prácticas. Así es que podemos preguntarnos qué tipos de estrategias, vitales y artísticas, utilizaron o utilizan aún hoy las mujeres artistas para deconstruir y reconstruir los significados androcéntricos asignados social y culturalmente. ¿Bajo qué lógicas que no sean las masculinas? (es decir las lógicas actuales de construcción y reiteración del discurso del poder hegemónico cultural y artístico).

En este marco feminista no nos interesa tanto aportar nuevos datos sobre las artistas sino explorar el lugar social del arte, en este caso, en el contexto específico de la Argentina y en las relaciones entre arte, feminismo y política. Para ello, utilizo parte de la metodología que Adrienne Rich postuló como re-visión, es decir “el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es una acto de supervivencia” (Rich, [1979] 2010: 48).

Estas re-visiones teóricas se completan con entrevistas en profundidad que realicé con las historiadoras de arte argentinas Laura Rosa y Georgina Gluzmán así como con la comunicadora social, dedicada a la investigación de arte y feminismo, Micaela Fernández Diarriba. Todas pertenecen al Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEG) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Laura Rosa es una de las pocas historiadoras de arte que se dedica a investigar las relaciones de arte y género en Argentina. La entrevista con ella se efectuó en la ciudad de Buenos Aires el día 23 de julio de 2011. Además de dedicarse a la investigación individualmente ha conformado un grupo de investigación sobre el tema en el IIEG. En este grupo participan Gluzmán y Diarriba, con quienes efectué la entrevista en conjunto el día 9 de junio de 2011. Todas las citas de entrevistas del presente trabajo pertenecen a esas conversaciones.

Finalmente utilicé las técnicas de entrevistas en profundidad para trabajar a través de la experiencia vital y las prácticas artísticas de Vera Grión, y poder realizar el análisis específico de su obra a la luz de lo trabajado en la primera parte de la tesis.

Por último, vale decir que para llevar adelante esta investigación me guíé por otro concepto clave que propone Pollock, el de las “intervenciones feministas” es decir aquello que,

confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista (...) donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción (...) son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas/culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades” (Pollock, Op. Cit.: 18)

La categoría de Pollock se presenta así como un concepto que me permite no sólo interpretar las relaciones entre ‘lo que dicen los enunciados’ que definen un cierto campo de conocimiento (en nuestro caso el arte y sus relaciones con el feminismo y la política) sino además indagar y explorar sobre lo que queda oculto en aquello que dicen. En cierto sentido esa es una de las grandes apuestas de todo análisis cultural feminista: arrojar ciertos hilos de luz sobre lo no dicho.

## **2. Objetivos**

En líneas generales la investigación busca profundizar el análisis entre las relaciones de las prácticas artísticas y del movimiento feminista en Argentina como parte fundamental de los estudios culturales en su relación con los estudios de género. En este marco me planteo los siguientes objetivos:

- Plasmar el contexto específico argentino de surgimiento del movimiento feminista para entender las relaciones entre el movimiento social y las prácticas artísticas.
- Analizar las relaciones entre el movimiento feminista y las prácticas artísticas en Argentina.
- Investigar las particularidades de la escena artística contemporánea en Argentina a partir de la obra y el recorrido vital de la artista plástica Vera Grión.
- Indagar, desde las obras y los discursos de la artista plástica Vera Grión, las relaciones entre las prácticas artísticas y las prácticas políticas feministas.

---

## **Parte I**

### **Discusiones teóricas para pensar el arte y el feminismo en la Argentina contemporánea. ¿Diálogos (im)posibles?**

---

### 3. Contextos y antecedentes: lo 'Otro' de la política. Feminismo y movimientos sociales en la Argentina de los '70<sup>5</sup>

*Queremos saber quiénes somos  
y qué luchas nos dieron a luz.  
Queremos saber dónde están nuestras 'madres'  
y qué es lo que hicieron  
para que nosotras construyamos sobre ello*  
Alejandra Vasallo

Indagar sobre el movimiento feminista artístico argentino me lleva, en primer lugar, a contextualizar los desarrollos de la segunda ola<sup>6</sup> del movimiento feminista en esta región. No sólo por la diversidad de acciones que existieron en relación con Estados Unidos y los países centrales europeos sino, además, por las particularidades del contexto histórico y social del país durante la década de los '70 y su posterior historización y memoria histórica en épocas siguientes. Además, y no menos importante, la emergencia del movimiento en este período marcó y caracterizó ciertos tópicos que, aun hoy, y como veremos más adelante, siguen circulando en el imaginario social sobre qué se entiende por feminismo o práctica política feminista en el país.

---

<sup>5</sup> No podemos detenernos detalladamente en una descripción de los complejos debates que marcaron y marcan la época de los '70 en el movimiento feminista argentino. Remitimos para mayor profundidad a ANDÚJAR, Andrea et al (comp) *Historia, género y política en los '70*, en Feminaria virtual, <http://www.feminaria.com.ar>. ANDÚJAR Andrea, D'ANTONIO Débora, GIL LOZANO Fernanda, GRAMMÁTICO Karin y ROSA María Laura (comp.) (2009) *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Ed. Luxemburg, Buenos Aires. ANDÚJAR Andrea, D'ANTONIO Débora, GRAMMÁTICO Karin y ROSA María Laura (2010) *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Luxemburg, Buenos Aires. CHEJTER, Silvia (ed.) *Feminismo por feministas. Fragmentos para una historia del feminismo argentino 1970-1996*, Travesías n° 5, octubre de 1996. TARDUCCI, Mónica y RIFKIN Deborah (2010) "Fragmentos de historia del feminismo en Argentina" en CHAHER, S. y SANTORO (comp.) *Las palabras tienen sexo II*. Buenos Aires, Artemisa Comunicación. Y TREBISACCE, Catalina; TORELLI María Luz (2011) "Memorias feministas, ni escritas ni contadas: guardadas. Metiendo las narices en el archivo personal de una feminista argentina de los años setenta" en revista *Kula*, n° 4.

<sup>6</sup> Soy consciente de las limitaciones y las críticas que existen a la denominación de 'segunda ola del feminismo'. En primer lugar por la reducción de la categorización y en segundo por las críticas hacia 'dónde comenzaría la periodización' que parecería dejar fuera los movimientos de mujeres del Renacimiento y la Ilustración europeos. Además porque es un tipo de periodización que refiere particularmente a los países centrales occidentales. Aun así utilizo el término porque facilita rápidamente la ubicación y la comprensión del momento histórico al que nos referimos y, además, porque es el término utilizado en la bibliografía argentina para referirse a la década '60-'70.

Si bien no puedo detenerme detalladamente en el análisis del movimiento feminista argentino, considero necesario contextualizar su surgimiento ya que las particularidades históricas y sociales en que surgió marcaron las continuidades y conflictos a lo largo de los últimos cuarenta años del movimiento. De allí que considere que sea una época aún hoy vital para re-venir.

En la Argentina se han llevado adelante innumerables análisis, debates y reflexiones sobre los 'años '70'. Descripciones sobre la movilización y la lucha política, sobre la resistencia guerrillera, análisis sobre los partidos políticos y las organizaciones paramilitares, explicaciones sobre la implementación y periodización del terrorismo de Estado, la reestructuración neoliberal capitalista económica, entre miles y miles de análisis sobre los 'años oscuros' del país. Sin embargo existen pocas investigaciones, aún dentro del propio movimiento feminista, que analicen esos años teniendo en cuenta la implicancia y reivindicaciones de los movimientos de mujeres o feministas de la época. De más está decir que si son escasos en lo que a la historia política y social se refiere mucho más cuando hacemos énfasis en las articulaciones con el arte feminista donde las investigaciones son casi nulas.

En pleno siglo XXI los escritos, los análisis e investigaciones sobre los inicios del movimiento feminista argentino de la segunda ola y su desarrollo durante los años '70 siguen siendo insuficientes. Recién a partir del año 2001 comienzan a realizarse encuentros, desarrollos y trabajos que abordan particularmente la relación feminismo-militancia social durante esa época. Según la historiadora Alejandra Vasallo (2005) existe mala fe en la poca historización que se ha hecho del feminismo argentino de los setenta, donde se lo ve sólo como el resultado de una revolución

---

<sup>7</sup> La periodización de 'los años '70' en Argentina hace referencia, en realidad, a un período que va desde 1966 a partir de la dictadura de Juan Carlos Onganía o 1969 con el denominado 'Cordobazo' hasta 1983 año en que se regresa a la democracia luego del último golpe de Estado en 1976 a manos de la Junta Militar comandada por Jorge Rafael Videla. Para mayores detalles sobre la época en general y el análisis político particular sobre el contexto social político y económico así como sobre las particularidades de las luchas armadas remitimos a ALTAMIRANO, Carlos (2001) *Peronismo y cultura de izquierda*, Temas, Buenos Aires. NOVARO Marcos y PALERMO Vicente (2003) *La dictadura Militar 1976-1983*, Paidós, Buenos Aires. CALVEIRO, Pilar (2005) *Política y/o violencia, Una aproximación a la guerrilla de los años '70*, Norma, Buenos Aires. CAVAROZZI, Marcelo (1983) *Autoritarismo y democracia 1955-1983*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

cultural del 'mundo occidental' y no se lo percibe también como una consecuencia directa de la historia política y social argentina. Considero que antes que mala fe existe, previamente, una estrechez histórica, teórica y política particular de la propia izquierda argentina en reconocer el movimiento feminista como un movimiento vital para las transformaciones subjetivas y sociales humanas.

Ante este panorama en muchos casos aún dependemos de la buena voluntad de investigadoras que hacen circular sus papers, sus entrevistas a militantes de la época o el análisis de las revistas que alguien guardó en su casa para poder encontrar esbozos de la memoria feminista. La hipótesis de que era un grupo particularmente reducido en comparación a otras organizaciones sociales de la época no da respuesta al porqué del feminismo no y de otras organizaciones aún más pequeñas sí se tiene registros.

En Argentina pareciera ser que la historia de la resistencia se escribe bajo la forma del gran relato heroico y con tamiz de héroe revolucionario. O como expresa Torelli,

las memorias del feminismo en Argentina representan, sin lugar a dudas, la expresión de una historia menor, a los márgenes de los grandes relatos de la historiografía. Pero como reconocen algunos/as autores, esta condición, compartida con otras memorias, conlleva un cuestionamiento a aquellos grandes relatos de la Historia con mayúscula (Trebisacce; Torelli, 2011: 77).

De allí que para continuar nuestro análisis de re-visión del arte también nos sea necesario realizar, aunque brevemente, esta re-visión de nuestra historia social y política. ¿Cómo re-escribir esta historia donde la lucha de las mujeres y las feministas no parece pertenecer a los relatos de la historia oficial nacional? Esa 'historia oficial' de la propia izquierda argentina, del relato de la memoria histórica de la resistencia y de 'los mártires' que se proponen, en general, como masculinos y guerrilleros, o femeninas y 'compañeras de'<sup>8</sup>. ¿Cómo se resignifican esas luchas contra el Estado,

---

<sup>8</sup> Son pocas las mujeres que aparecen como guerrilleras en lucha con reconocimiento propio. En particular podemos mencionar a Norma Arrostito, una de las integrantes y parte de la cúpula dirigenal de Montoneros en los inicios de la organización. Fue asesinada por el gobierno dictatorial del ejército nacional en 1978.

contra la sociedad y la cultura, la violencia institucional y la resistencia social si lo analizamos desde y con una perspectiva feminista?

### **3.1. Palabras propias y diálogos (im)posibles: una década de (des)encuentros**

Como sucedió en otros países suramericanos el feminismo de los años '70 en Argentina quedó marcado por las luchas políticas, sociales y guerrilleras de la época en pos de la revolución social, económica y cultural. De allí que la mayoría de los análisis, aun al día de hoy, analicen fundamentalmente las relaciones entre clases, dependencia e imperialismo. El punto ciego de los grupos guerrilleros y de izquierda<sup>9</sup> que no percibían que lo personal era político marcaron los orígenes del movimiento feminista. Como explicita Vassallo,

en el contexto argentino de una política signada casi exclusivamente por un análisis de clase y de dependencia, la propuesta de un movimiento que se proclamaba policlasista y proponía una profunda crítica social tanto a las sociedades capitalistas, como a los proyectos socialistas y a sus instituciones, debe haber sido –en el mejor de los casos– difícil de digerir. En términos de la crisis de legitimidad de los años setenta, este tipo de feminismo podía tener un potencial altamente subversivo, no sólo para los poderes institucionalizados, sino para el propio campo de la izquierda (Vassallo, 2005: 72).

No es un dato menor que muchas mujeres construyeran su militancia feminista durante sus años de exilio posterior al establecimiento de la dictadura militar de 1976.

En este eje de contradicciones las mujeres feministas de los años '70 poco podían entablar diálogos con sus compañeros militantes que, si bien abogaban por un sujeto nuevo, no tenían como horizonte el tipo de políticas que las feministas habían comenzado a llevar a cabo. 'La revolución sexual y la liberación femenina' fueron

---

<sup>9</sup> No podemos detenernos en este trabajo a definir qué entendemos por 'izquierda argentina', además de que sería un trabajo en sí mismo dar cuenta de las más de 100 agrupaciones que se decían de izquierdas y que se conformaron entre 1968 y 1976 en Argentina. Nos guiamos rápidamente por el sentido de aunar bajo esta generalización un sinnúmero de relaciones comunes que tenían muchos grupos que participaban en pos de una transformación social del país, contra los modelos hegemónicos sociales, culturales y económicos imperantes.

consideradas menores al interior de los grupos o bien como estrategia de dominación del imperialismo cultural. Si para las feministas lo personal era político, en el contexto argentino lo personal no era asimilable a la urgencia de las 'luchas populares' ni tenía cabida en el imaginario de transformación social.

En este marco Rodríguez Agüero (2006) sostiene que una de las metáforas que nos sirve para pensar la relación entre los movimientos feministas y sociales de Argentina es la del 'matrimonio infeliz'. Es decir las relaciones de los desencuentros, las invisibilizaciones y la falta de reconocimiento no sólo en el pasado sino, también, en nuestro presente. Como lo relata Rosa las relaciones que las propias mujeres establecieron con los movimientos de izquierda fueron, en su mayoría, complejas *"en el caso de los movimientos de mujeres el problema estuvo en que muchas mujeres creían que podían cambiar el propio movimiento, que proponía que el mundo iba a cambiar y por tanto la situación de las mujeres también, muchas lo creyeron pero en realidad es una propia mentira de la izquierda. Y las feministas, que eran muy poquitas, no llegaron a ser más de setenta, se rebelaron contra eso porque sentían que su participación era como el de la Buena Terrorista de Doris Lessing, llevarle el café y las macitas al revolucionario, es decir que iba a cambiar pero simplemente para ser sirvienta,... no?"* (Rosa, 2011)

Este primer período, para las investigadoras Karin Grammatico o Alejandra Vasallo y para las propias participantes del momento, como Hilda Rais o Sara Torres, se puede marcar por dos grandes ejes: por un lado, la propia dificultad de los incipientes movimientos feministas para sostener un proyecto político a largo plazo y, a la par, la resistencia y el rechazo por parte de las propias organizaciones de izquierda involucradas en la lucha social, política y sindical, no sólo en la sociedad en general sino, y sobre todo, en sus organizaciones en particular.

En un país signado por el eje liberación/dependencia, 'las problemáticas de las mujeres' no tenía demasiada cabida, ni al interior ni fuera de las organizaciones guerrilleras, de militancia o sindicales de la época. En todo caso algunas de las organizaciones consideraban a la mujer 'igual al varón' pero en términos de

posibilidad de sumarse a la lucha revolucionaria. La extensa cita a continuación da cuenta de la situación:

“la militancia de izquierda, las cirugías sobre la propia subjetividad no implicaban un trabajo sobre la dimensión de género de dicha subjetividad. El problema a subsanar no tenía relación con el género de los y las militantes y sus consecuencias, sino que era efecto de un capitalismo asexuado que los/as individualizaba y convertía en animalidad burguesa. Trabajar sobre las relaciones entre hombres y mujeres o sobre la opresión a las mujeres sin ubicarlos al margen del verdadero y central problema de la sociedad capitalista, era arriesgar toda la explicación pero también la revolución con desviaciones. Así es que, entre buena parte de la izquierda, las mujeres fueron declaradas iguales y considerado nocivo y paternal cualquier mecanismo ortopédico que se hiciera cargo de las diferencias. De hecho, efectivamente, muchas mujeres militantes de izquierda se sintieron a la par de sus compañeros varones, pues (y a pesar de los límites que muchas investigaciones se han obsesionado en señalar) ellos, que efectivamente tenían el control de la militancia política, les concedieron espacios en la militancia política inusuales hasta al momento. Muchas de ellas testimonian no haber percibido problemas de discriminación por su género en sus organizaciones, sino hasta mucho tiempo después de finalizada su militancia” (Trebbisacce, 2009: 69)

Otro punto destacable en el complejo nacimiento del movimiento feminista tiene relación con la idea de ‘modernización’ que existía en esos años en el país. Este debate sobre qué se entendía por ‘modernización’ giraba entre las ideas de ‘libertad y dependencia cultural’ que la izquierda rechazaba y gran parte de la burguesía elogiaba como signo de avance del país. Según Trebbisacce (2009; 2011) la reapropiación por parte de los grupos feministas, especialmente de la idea de modernización cultural que hacía énfasis en los debates sobre las cuestiones de género, fue uno de los ejes claves. A través de las revistas de masas y de circulación masiva destinadas al consumo de las mujeres, algunos grupos feministas intentaron dar publicidad y relevancia a sus reivindicaciones. Sin embargo este uso entrampó el reconocimiento de las luchas de las mujeres que quedaron vistas como parte de la implementación de

ese proceso de 'modernización extranjerizante'. Desde las píldoras anticonceptivas (que 'evitaban' a 'los hijos de la revolución') hasta la utilización de los diarios o revistas de circulación masiva fueron denostadas por los movimientos de las luchas populares.

Todo ello sumado a los prejuicios de clase sobre quienes dirigieron las primeras organizaciones feministas en Argentina como María Luisa Bemberg y Gabriella Roncoroni de Christeller (consideradas y acusadas de burguesas) en un contexto donde 'la oligarquía', 'lo imperial' y lo 'extranjerizante' (EEUU y Europa) eran sinónimos de 'enemigos del pueblo'. Para la izquierda argentina las preocupaciones sobre las relaciones interpersonales, si bien iban unidas a la idea del 'hombre nuevo' (¿'varón nuevo?') tomado de la revolución cubana de 1959, no se encontraba al mismo nivel de 'urgencia y necesidad' de lucha que las relaciones económicas/de clase del país. De allí que, cuando lo reconocían, las agrupaciones del momento consideraran el feminismo como parte de la 'vida cotidiana' pero no como parte de una lucha política y social.

Así las mujeres feministas estuvieron entre el desconocimiento y las acusaciones. O como afirma Rodríguez Agüero (2011), participaron de una militancia especial, repudiada por las agrupaciones políticas más importantes y por las vanguardias intelectuales más comprometidas, justamente por sus lazos con el mundo burgués y el proceso de modernización. Disyuntiva que siguió aun en el retorno de la democracia y que, bajo alguna reconsideraciones, podemos seguir hoy en el mapa social, histórico y político del país.

### **3.2. Entre UFAs y dictaduras**

Al calor de los movimientos feministas de la segunda ola en Estados Unidos, en 1970 se crea en Buenos Aires la *Unión Argentina Feminista* (UFA) fundada por la cineasta María Luisa Bemberg y Gabriella Roncoroni de Christeller en las que participaron, entre tantas otras, Nelly Bugallo, Leonor Calvera, Sara Torres, Marta

Miguel e Hilda Rais. Trabajaron ininterrumpidamente hasta 1973, año en que el grupo se separó por discusiones políticas internas que hicieron dividir a las integrantes, fundamentalmente en relación a la doble militancia (entre el partido político y el incipiente movimiento feminista). Las que se fueron de UFA argumentaban las necesidades y prioridades de la revolución social antes que la del movimiento feminista. Las que continuaron en la UFA participaron arduamente hasta 1976, año en que el grupo entra en la listas prohibidas y pasa a la clandestinidad donde, a pesar de todo, mantuvieron ciertos encuentros de debates y discusiones.

En 1972 María Elena Oddone funda el *Movimiento de Liberación Femenina* (MLF) y en 1974 se organiza el *Movimiento Feminista Popular* que se conforma como parte del *Frente de Izquierdas Popular*. El último intento de confluencia antes de la dictadura militar de 1976 fue el *Frente de Lucha por la Mujer* (FLM). Durante la dictadura Argentina (1976-1983) sólo logra mantenerse clandestinamente el *Centro de Estudios Sociales de la Mujer Argentina* y se forma la Asociación de Mujeres Argentinas (AMA) en 1977 que en 1978 se transformó en AMAS (*Asociación de Mujeres Alfonsina Storni*).

En general la mayoría de los grupos comenzaron sus acciones en pos de la visibilidad, debate y discusión sobre lo personal como político, los derechos de las mujeres, la vida y las relaciones cotidianas y de género y la sexualidad. Al igual que en los movimientos de mujeres de Estados Unidos, Francia e Italia, una de las primeras prácticas que llevaron adelante fue la de la 'concienciación'. Según Leonor Calvera (1990) esta práctica era diferente de aquella que los partidos de izquierda realizaban en relación a la construcción del 'hombre nuevo' dado que, para ella, esas agrupaciones se basaban en la 'concientización' entendida como 'la educación' desde fuera para transformar el sujeto en ese sujeto nuevo y no de la práctica propia feminista de concienciar, de dialogar en común buscando respuestas conjuntas. En cierto sentido la puesta en práctica de 'lo personal es político' se dio a partir de la búsqueda y el trabajo sobre cada una y todas como colectivo.

Los primeros años de los movimientos, fundamentalmente hasta 1973, año del regreso<sup>10</sup> de Juan Domingo Perón a la Argentina y el recrudecimiento de las luchas sociales y guerrilleras, el movimiento de la UFA y el MLF llevaron adelante diversas acciones que tenían como objetivo luchar contra la discriminación sexual y salarial, la marginación política al interior mismo de las agrupaciones de izquierda, el embarazo no deseado y el aborto. Además realizaron trabajos grupales de concienciación sobre mujer, sexualidad, familia y deseo (*Ver imagen 2*). En palabras de Bemberg,

Formamos grupos de auto-conocimiento o concienciación. Estos consisten en subgrupos fijos de 6 u 8 integrantes destinadas a descubrir el subyacente social de la problemática individual. Los temas más clásicos de esta difundida práctica feminista son: dependencia económica, inseguridad, maternidad, celos, narcisismo, simulación y sexualidad en todos sus aspectos. Una vez elegido el tema cada integrante del grupo expone sus experiencias durante unos 15 minutos. Es obligatorio expresarse y guardar el secreto de lo que se dice. Al terminar la ronda de exposiciones, la coordinadora, que es rotativa, busca la raíz común de las experiencias relatadas. Esta raíz común siempre resulta tener orígenes culturales y esta cultura evidencia sus bases misóginas (en Chejter, 1996: 11)

Un hito en el movimiento estuvo dado en 1974 cuando por decreto presidencial de María Martínez de Perón se prohíbe la venta de anticonceptivos en el país. Tanto la UFA como el MLF criticaron la medida y realizaron manifestaciones y panfleteadas contra el gobierno. Sin embargo, para el grueso de las agrupaciones de izquierda, fue éste uno de los datos que faltaba para agudizar las discrepancias: reivindicar el cuidado y acceso al propio cuerpo resultaba una práctica de ‘desviación burguesa’ o de ‘modas del imperio’ que no coincidían con el imaginario de la “‘compañera’ para

---

<sup>10</sup> En septiembre de 1955, luego de nueve años de mandato presidencial, Juan Domingo Perón es derrocado por una Junta Militar (autodenominada Revolución Libertadora) comandada por los generales Eduardo Lonardi y Pedro Eugenio Aramburu, éste último sería asesinado en 1970 por el grupo guerrillero Montoneros en su primera acción pública, condenándolo en ‘juicio popular’ por los actos realizados en 1955 y 1956 como presidente de facto. Durante los siguientes dieciocho años Perón vivió en el exilio, fundamentalmente en Madrid donde se radicó en 1960. El Partido Justicialista (peronista) fue proscripto durante ese mismo lapso hasta las elecciones de 1973 en que asume, en mayo, el candidato justicialista Héctor Cámpora quien renuncia en julio de ese mismo año y asume en octubre la fórmula Perón-Perón. Juan Domingo Perón muere en julio de 1974 y queda al mando de la presidencia su mujer y vicepresidenta María Estela Martínez.

construir el futuro ‘en la calle y codo a codo’ o ‘la muchacha de mirada clara’ que se convirtió en símbolo de esa ‘nueva mujer’, y a la que se le exigían ‘niños para amanecer” (Sapriza, 2005: 42).

Sapriza destaca, en la cita precedente, las metáforas y canciones de dos autores uruguayos populares que en esa época, y aun hoy, son íconos de la lucha popular contra las dictaduras del cono sur: el cantante Daniel Viglietti y el escritor Mario Benedetti. No se trata de criticar la escritura y el compromiso de esos autores pero sí dar cuenta de las complicaciones que la ideología de izquierda tuvo, y tiene, con los postulados del feminismo y con el imaginario de ‘la mujer’. Como dice la autora resulta interesante analizar,

¿Por qué, entonces, los testimonios de época hablan tan poco de esas vivencias?  
¿Por qué acentúan, por el contrario, la heterosexualidad obligatoria y la monogamia? ¿Por qué se mantuvo el mandato de la maternidad, aún en situaciones de riesgo –la clandestinidad, la opción guerrillera, por ejemplo– entendida como la de un cuerpo productor de proyectos de futuro? (Ibídem: 13).

Otro dato de color no deja de ser que en uno de los libros más vendidos en Latinoamérica, *Las venas abiertas de América Latina* del uruguayo Eduardo Galeano, se realice el mismo tipo de análisis sobre los anticonceptivos, es decir como estrategia y mercancía del imperio para evitar el futuro por nacer.

La misma percepción establece Chejter cuando afirma que “el feminismo de UFA era criticado como una expresión burguesa, no tanto por la composición de clase de sus miembros, sino por apartarse de lo que ciertos sectores consideraban únicos temas políticos válidos del momento, es decir, la denuncia anticapitalista y antiimperialista que era considerada prioritaria” (Chejter, 1996: 12). Cualquier indicador que no se sometiera a estas luchas, o que reivindicara otras, era considerada por sus propios/as compañeros/as antirrevolucionario.

Hilda Rais recuerda con estas palabras las tensiones al interior de los grupos feministas “yo había militado en la izquierda desde los quince y de pronto me encontraba con que nos atacaba la izquierda porque nos consideraba pequeñoburguesas, mientras que la derecha nos tomaba por subversivas terroristas: las notas que salían en *El Caudillo*<sup>11</sup> eran terribles” (en Soto, 2010: 1).

Con la represión ya institucionalizada por parte del Estado a través de los grupos paramilitares como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), el año 1975 fue uno de los más álgidos para los grupos feministas. La inclusión en las listas negras de la represión y la censura, la falta de reconocimiento y acompañamiento al interior de los grupos de izquierda así como las peleas internas entre la UFA y el MLF parecían llevar a una disolución del movimiento. Sin embargo, con la declaración del Año Internacional de la Mujer por parte de las Naciones Unidas en la conferencia de México de ese año, se conformó la plataforma del *Frente de Lucha por la Mujer* que llevó como reivindicación algunos puntos básicos entre los que se encontraban: igualdad real ante las leyes y en la sociedad, sistemas de seguridad sociales que contemplen a las mujeres, leyes que garanticen el contrato de trabajo para las mujeres, campañas de alfabetización y educación, libre elección de la maternidad, guarderías zonales y gratuitas por parte del Estado, la legalidad del divorcio vincular y la creación del salario para el ama de casa. Aun así el movimiento no logrará sobrepasar demasiado el umbral de 1976 con el advenimiento de la dictadura militar que asoló al país por más de siete años.

En cuanto a los medios de difusión y propaganda que los grupos feministas generaron debemos destacar en primer lugar la revista *Persona* editada por las integrantes de MLF entre los años 1974-5 y del que apenas se consiguen ejemplares. La revista sirvió como modo de comunicación y debate de textos teóricos de feministas a nivel internacional como Kate Millet, Simone de Beauvoir o Carla Lonzi así como también daba lugar a las reflexiones de las propias militantes argentinas

---

<sup>11</sup> *El Caudillo* era una revista semanal del denominado ‘peronismo de derecha’ que salió entre 1973 y 1974 en Argentina. Se relacionaba con el grupo paramilitar estatal denominado Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) ideado y comandado por José López Rega, Ministro de Bienestar Social durante el gobierno de María Martínez de Perón.

abordando, fundamentalmente, los debates sobre la mujer y el trabajo, la crítica al trabajo no remunerado y el derecho a la libre elección de la maternidad. Como destacan Trebisacce y Torelli (2011) ya en el primer número de *Persona*, Oddone, redacta una nota titulada 'Profesión: ama de casa', en la que explica cómo las mujeres desde el trabajo doméstico participan activamente en la reproducción de la fuerza de trabajo de sus esposos. O 'Mujer casada, propiedad privada' que tenía por fin discutir la legalidad del matrimonio y la repartición de la patria potestad<sup>12</sup>.

En cierto sentido podemos afirmar que la idea de libertad sexual quedó enmarcada, en el pensamiento de la izquierda, entre ciertas articulaciones de la moral cristiana y la liberación sexual sólo dentro de 'ciertas normas' y, a la par, un moralismo sin fisuras donde el goce, el deseo y la sexualidad (nunca entendida como un problema político y/o de subjetividad o de deconstrucción de las propias relaciones humanas) estaban entendidos como parte de un individualismo burgués.

Como sostienen Rapisardi y Mondarelli (1997) en cuanto a las relaciones intersubjetivas la izquierda revolucionaria quedó atrapada en la idea monogamia y heterosexualidad. Así amigos, pareja, familia y trabajo quedaban bajo el servicio de 'la causa' social y política. Aquí se nos abre otro eje de análisis para indagar sobre estas relaciones entre heterosexualidad y monogamia que articulará parte de los prejuicios que se posaron sobre el movimiento tanto feminista como homosexual.

### **3.3. El 'vecino débil'<sup>13</sup>. Ni izquierdas ni derechas: homosexualidad y feminismo en los '70**

Otro punto importante para destacar de la época y del movimiento feminista es la relación que se entabló con los movimientos gays masculinos dado que fue una alianza que, aún en el día de hoy, no parece volver a repetirse con la misma fuerza al

---

<sup>12</sup> En Argentina el divorcio se hizo ley recién en 1987. Lo mismo la patria potestad y tenencia compartida que fue modificada en 1985.

<sup>13</sup> La expresión de 'vecino débil' era usada, a modo de reivindicación paródica, por los propios movimientos gays de la época.

interior de los movimientos feministas y LGTTB. Y además, y más importante, porque en las batallas discursivas e ideológicas de la época el movimiento gay articuló, junto con el feminista (aunque quizá más visiblemente el primero) los sentidos no deseados de la revolución y del ideal revolucionario.

Al calor de los hechos de Stonewall<sup>14</sup>, se crea en 1969 el primer grupo de lucha y reivindicación homosexual en Argentina: *Nuestro Mundo*, cuyo fundador fue Carlos Jáuregui. Pero es recién en 1971 que se unen con las feministas formando el *Frente de Liberación Homosexual* (FLH. Ver figura 1)<sup>15</sup>. El grupo trabajó articuladamente en pos de criticar los cimientos de la sociedad patriarcal y heterosexual, reivindicando la lucha homosexual, el deseo y la subjetividad personal como una cuestión política. Desde los inicios mismo del FLH se articularon en su interior aproximadamente más de diez grupos diferentes entre feministas, lesbianas y gays.

Todos suscribían los puntos básicos que se habían conformado donde se combatía contra una expresión “heterosexista inseparable de las luchas contra todas las demás formas de opresión social, política, cultural y económica de modo tal que todos aquellos que son explotados y oprimidos por el sistema que margina a los homosexuales podrán ser sus aliados en el programa de la liberación” (Rapisardi y Mondarelli, 2001: 151).

Los grupos feministas y el FLH trabajaron conjuntamente a lo largo de tres años impugnando la estigmatización por parte de la izquierda y los movimientos de lucha armada donde ‘el puto’ era considerado un ‘peligro de sensibilidad’ al interior de los grupos revolucionarios y una amenaza a la identidad nacional por parte de la derecha.

---

<sup>14</sup> El ‘Motín de Stonewall’ (New York, 1969) es considerado uno de los íconos en las luchas gays, drags, queers y transe-xuales. Stonewall Inn era un boliche gay que, habitualmente, era desalojado por la policía estadounidense en ‘nombre de la ley y el decoro’. En junio de 1969, los más de 2000 asistentes al lugar organizaron un ‘motín’, ante la represión policial para desalojar el lugar, encerrando a los policías dentro del boliche y resistiendo la detención.

<sup>15</sup> Remitimos aquí a uno de los pocos trabajos que hace referencia exclusiva al movimiento gays y al FLH reconstruyendo el contexto de época a partir de innumerables testimonios. RAPISARDI, Flavio y MODARELLI Alejandro (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*, Sudamericana, Buenos Aires. Más textos y reflexiones sobre el FLH se pueden rastrear en los libros de uno de los creadores del FLH, PERLONGHER, Néstor (1997) *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires. También la película *Rosa Patria*, de Santiago Loza, que reconstruye, a partir de testimonios, la vida y las prácticas de Néstor Perlongher.

Sin embargo el FLH tampoco logró articular otro diálogo que no fuera el de la sordera o el no reconocimiento con la mayoría de los grupos de izquierda revolucionarios. Como lo expresan Rapisardi y Modarelli,

Condenar a determinados personajes por su homosexualidad era una estrategia política tanto de la derecha como en buena parte de la progresía argentina (...) por un lado una izquierda revolucionaria comprometida con la tradición homofóbica del marxismo (...) por el otro una derecha violenta que, en sus batallas ideológicas, utilizará la orientación sexual de sus oponentes o críticos, real o inventada, como instrumento de escarnio o destrucción (Ibídem: 146).

Es en 1973 cuando la derecha peronista utiliza al FLH para realizar propaganda política contra los propios movimientos revolucionarios empapelando la ciudad de Buenos Aires con carteles que asociaban 'el ERP<sup>16</sup>, los homosexuales y los drogadictos' intentando ligar liberación nacional y liberación sexual. En este contexto la mayoría de los movimientos de izquierda mayoritarios no hicieron esperar su respuesta y no reconocerán en sus filas la existencia de militantes gays. Como corolario desarrollaron y expandieron aquella vieja consigna argentina producida por la organización *Montoneros* que decía 'no somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y *Montoneros*'<sup>17</sup>. Fue allí cuando surge el mayor desencanto y la ruptura casi total entre los movimientos de liberación nacional guerrilleros y el FLH.

La homosexualidad era para la mayoría de los grupos de izquierdas una 'aberración contrarrevolucionaria' ya que, consideraban, volvía vulnerable a la propia organización ('no habrá lugar para los débiles' podría ser la metáfora actual). En este sentido tanto las mujeres, como los y las homosexuales eran considerados no sólo 'menores' al interior del propio movimiento sino y, sobre todo, 'peligrosos' para la

---

<sup>16</sup> El Ejército Revolucionario del Pueblo se formó a partir de la estructura del *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT) la mayor organización guerrillera no peronista de la época. Estaba liderada por Mario Roberto Santucho, asesinado por la dictadura militar en 1976.

<sup>17</sup> La expresión 'faloperos' en Argentina hace referencia a quienes consumen marihuana o cocaína, en aquella época hacía alusión a los drogadictos en general. La FAR son las siglas de las *Fuerzas Armadas Revolucionarias*, un ejército guerrillero irregular proveniente de las divisiones del PC argentino. Montoneros era la conocida fuerza armada del peronismo de izquierda.

vitalidad y el carisma 'guerrero' del 'revolucionario'<sup>18</sup>. O como los definió el propio *Partido Comunista* como una 'aberración contrarrevolucionaria' o, como bien lo relata Manuel Puig en su novela *El beso de la Mujer Araña*, al describir a los homosexuales bajo las sospechas de 'delator' y 'alienado por el capitalismo'.

La homosexualidad es para esta izquierda nacional de los setenta

un peligroso cebo del imperialismo, una de las tentaciones de San Antonio, que acaricia el cuerpo de la revolución y lo conduce a la molicie y el despilfarro. Para *El Caudillo*, en cambio, las maricas son armas de exportación del marxismo internacional en cuyos países sin embargo son tratados como una verdadera lacra social (...) pero en el farragoso discurso montonero, proclive a la familia tradicional, tampoco hay lugar para un mensaje individualista de la sexualidad. Se oye decir que debe aumentar el número de hijos. Los niños serán los futuros soldados. Y es precisamente por la amenaza contra el Imperio que representan esos niños que los Herodes del Norte buscarán promover la destrucción de la familia, la anticoncepción, la homosexualidad, el aborto, el placer por el placer mismo (Rapisardi y Mondarelli, 2001: 158).

A pesar de las diferencias, extrañamente, se articulaba moral sexual, monogamia y revolución nacional tanto por la derecha como por la izquierda.

En 1972 desde el FLH se formó el grupo de *Estudio de Política Sexual* y se estableció un accionar basado en la idea de una 'identidad minoritaria' donde se leía y se trabajaba en relación a la identidad sexual y el reconocimiento. Sin embargo resulta interesante cómo, y a pesar de ello, según Hilda Rais o Sara Torres, militantes e integrantes de la UFA y el FLH, la homosexualidad no era tratada entre mujeres al interior de los movimientos. En cierto sentido el reconocimiento de la lucha

---

<sup>18</sup> Es interesante destacar acá, a modo de ejemplo, las relaciones que establecieron algunos escritores homosexuales desde su propia escritura con el clima de época. Podemos mencionar rápidamente a Manuel Puig, Néstor Perlongher o Copi, como escritores que, recién en nuestros días, están siendo reconocidos al interior de Argentina. Mucha de su falta de reconocimiento se debe a las constantes críticas que los escritores realizaron tanto a la homofobia de la dictadura como a la de los propios militantes de izquierda y del propio peronismo. Un texto fundacional es *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig publicado en 1976, y prohibido por la dictadura militar argentina, donde se narra el encuentro entre un militante de izquierdas y un homosexual dentro de una celda de tortura.

homosexual seguía pasando por lo masculino y no por la visibilidad lésbica que ingresa recién a mediados de los '80 en el programa de los grupos feministas.

En 1973 el grupo logró sacar a la calle, en un primer momento, un solo número del periódico *Homosexuales* donde existían análisis como *Machismo y opresión sexual*, *La moral sexual en la Argentina* y *Sexo y liberación* donde destacaban que:

El FLH es un movimiento anticapitalista, antiimperialista y antiautoritario cuya contribución pretende ser el rescate para la liberación de una de las áreas a través de la cual se posibilita y sostiene la dominación de la mujer y del hombre por el hombre, en el convencimiento de que ninguna revolución es completa, y por lo tanto exitosa, si no subvierte la estructura ideológica íntimamente internalizada por los miembros de la sociedad de dominación (Perlongher, 1997: 82).

Unos meses más tarde editarían la revista *Somos* (*Ver figuras 3 y 4*) que llegará hasta enero de 1976, tres meses antes de que el grupo se disuelva definitivamente.

En cuanto a sus resultados, en palabras de Néstor Perlongher, uno de los fundadores y miembros más activos del grupo, el FLH

no consiguió imponer una sola de sus consignas, ni interesar a ningún sector trascendente en la problemática de la represión sexual, ni –tampoco– concientizar a la comunidad gay argentina (...) la tendencia del FLH a la hiperpolitización puede leerse como una postura delirante; cabría analizar, empero, si una sociedad que es capaz de pergeñar dictaduras tan monstruosas no hace que, necesariamente, cualquier planteo mínimamente humanista – como el reclamo de una mayor libertad sexual tienda a convertirse en un cuestionamiento radical de las estructuras socioculturales en su conjunto (Ibídem: 84)

Con el advenimiento de la dictadura militar argentina y la catalogación de los grupos feministas y gays como 'grupos subversivos' y 'anti patrias' muchas de las mujeres o se exiliaron o quedaron en la clandestinidad, desde donde trabajaron pero más silenciosamente. Es recién con el fin de la dictadura, a principios de los años '80,

cuando el movimiento retoma otra vez sus acciones, esta vez con más énfasis en el encuentro con otras mujeres, en los reclamos relacionados a salud sexual y reproductiva y fundamentalmente el divorcio, la patria potestad compartida y la legalización del aborto que sigue siendo aún hoy uno de los reclamos más fuertes de todo el movimiento feminista argentino.

### **3.4. Después de la oscuridad...los '80 y la vuelta a la democracia**

La década de los '80 fue, como destaca Tarducci (2010) una década vital para las feministas argentinas donde se dio una experiencia inédita de confluencia entre feministas y mujeres de diversos sectores de la sociedad en pos de articular y conquistar algunos puntos comunes. Se logró una organización amplia, con puntos y objetivos que trataban de visibilizar los problemas de las mujeres, no sólo en las calles sino utilizando los medios de comunicación, las alianzas y protestas contra el Estado, logrando la mayor aprobación y modificación de leyes a favor de las mujeres. Además de ello se fundaron nuevos y diferentes espacios de participación colectiva y se organizaron la primeros *Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe* así como los *Encuentros de Mujeres* (que se mantienen hasta el día de hoy) a nivel nacional.

Entre todo esto debemos destacar la creación de la casa *Lugar de Mujer* en la ciudad de Buenos Aires en 1983 como un lugar de convergencia de los diferentes grupos feministas, donde se apostaba por generar difusión de los problemas de las mujeres, se ofrecía asistencia gratuita en lo legal y psicológico y además se constituyó en un espacio de encuentro con otras. Se realizaron conferencias, charlas-debates, proyecciones de cine, encuentros literarios y exposiciones que fueron parte de las acciones.

Así mismo se destaca la creación, en 1981, de ATEM (*Asociación de Trabajo y Estudios de la Mujer-25 de noviembre*) que tuvo como eje la violencia contra las mujeres, el movimiento de Derechos Humanos, las relaciones laborales, la anticoncepción, el aborto y la prostitución así como el debate sobre las relaciones

sexuales, particularmente la norma heterosexual y el lesbianismo. El grupo se mantiene activo hasta el día de hoy y ha publicado casi ininterrumpidamente la revista *Brujas*, de vital importancia para todo el movimiento feminista, así como ha organizado anualmente jornadas de, encuentros, diálogos y debates.

Por último podemos mencionar que se multiplicaron las revistas sociales y culturales que pusieron el acento en el feminismo como el suplemento *Mujer* del diario *Tiempo Argentino*, la revista *Alfonsina* o *Fempres*.

Durante estos años '80 se comenzó a marcar el desarrollo democrático de las feministas, su relación con las políticas estatales, su injerencia y presión sobre el Estado y su desarrollo de políticas públicas, entre muchas otras demandas. En cierto sentido el núcleo de demandas producidas en esta época son las que, aun hoy, siguen vigentes en el movimiento argentino.

No me detendré en el análisis social y político de estas décadas ('80 y '90), del mismo modo en que trabajé con los años '70 dado que, como vimos, fue ésta década la que marca el surgimiento y las andaduras del propio movimiento. Son estos sentidos los que nos permiten pensar las relaciones en las décadas subsiguientes entre el movimiento feminista y las prácticas artísticas.

En el capítulo siguiente sí haré énfasis sobre esos años pero sólo a través de las prácticas artísticas y las relaciones con el movimiento feminista. En primer lugar me detendré sobre el contexto latinoamericano, particularmente el caso de México que ha sido uno de los países donde más se ha desarrollado la práctica del arte feminista. Luego sí analizaré el caso argentino.



Fig. 1

Fig. 1. Integrantes del Frente de Liberación Homosexual. Aprox. 1973

Fig. 2. Volante de UFA para el día de la madre, 1974

Fig. 3 y 4. Tapa e interior del N° 1 de la Revista Somos. 1974

Fig.3



Fig. 4



Fig. 2



#### **4. Entre lo popular y 'lo latinoamericano'. Esbozos para pensar el arte y la política**

La relación del arte, el feminismo y la política en Latinoamérica, y en Argentina, es tan particular y compleja como la que he adelantado sobre los movimientos sociales feministas. La dificultad que se agrega a nuestro análisis está basada en la idea de que si el feminismo era 'lo otro de la política' (al no entenderse como parte de la discusión pública), el arte feministas pareciera ser 'lo otro (del arte) de lo otro (la política)'. Si ya el reconocimiento del propio movimiento feminista es mirado desde el costado por las propias organizaciones sociales, anteponiendo una idea de lo que significa el compromiso social que se pretende la acción válida en la región, el arte feminista tampoco escapa a esa mirada. También la relación arte-política está marcada por ciertos rasgos de lo que, pareciera, se da por sobre entendido, tanto en la academia como en los movimientos sociales, sobre qué es el 'arte político'.

Antes de entrar en estas relaciones peligrosas es necesario analizar el marco en que se construyó la propia idea del 'arte latinoamericano'<sup>19</sup> en su relación con los movimientos artísticos feministas, su actual 'aceptación' en los países centrales en lo que a la institucionalización del arte se refiere, es decir, Estados Unidos y algunos países de la Comunidad Europea, como son Gran Bretaña, Alemania, España e Italia.

En líneas generales la problemática del arte feminista en Latinoamérica está marcada por la construcción de la historia del arte europeo, es decir, mirada desde diferentes parámetros y catalogaciones extranjeras evitando los análisis que se detengan en las particularidades de cada país, es decir, obviando los modos de producción, recepción o circulación propias y particulares de cada región. Si la

---

<sup>19</sup> Sé que la idea de 'lo latinoamericano' debería ser analizada desde diversas perspectivas: ¿qué es Latinoamérica? ¿qué se piensa y qué imaginarios se construyen alrededor de ese concepto? Pero este desafío excede nuestra memoria. Nos guiamos por aquello que dice Castro Gómez (1998) "lo importante aquí no es la referencialidad ontológica de tales categorías —que en opinión de Spivak no son otra cosa que 'prácticas discursivas'— sino su función performativa. Lo que se quiere no es encontrar una verdad subyacente a la interpretación sino ampliar el campo de maniobrabilidad política, generando para ello determinados 'efectos de verdad'" (CASTRO-GÓMEZ, 1998: 24).

historia del arte canónico occidental estaba escrita a través de los ojos androcéntricos, también está observada desde las miradas de los países occidentales centrales, es decir, Estados Unidos, Francia e Inglaterra<sup>20</sup>.

‘El arte latinoamericano’ y sobre todo ‘lo latinoamericano’ no pueden ser comprendidos como si fueran una identidad homogénea geográfica, política, social o cultural que da por supuesto aquello a lo que refiere. La idea de ‘arte latinoamericano’ no deja de ser una simple y extraña síntesis de algo que no es más que una ficción.

En este marco resultan significativas las históricas y constantes catalogaciones del arte latinoamericano, por parte del canon occidental hegemónico e institucionalizado, como ‘lo exótico’ o ‘lo mágico’. Situación que según la historiadora de arte María Laura Rosa (2007) se mantiene hasta entrada la década de los ‘90.

Los modos en que se resignifican en Latinoamérica estos conceptos parecen quedar enmarcados acriticamente en el campo de lo ‘exótico’ o a lo sumo en la vieja categoría de ‘lo útil’ que se desarrolló a lo largo del siglo XIX a partir de la distinción entre ‘lo bello’ y ‘lo útil’ que marcó los debates sobre el arte y ubicó a ‘lo otro’ (ya sean las mujeres, los pueblos originarios, los países no occidentales, etc.) en el lugar de ‘lo útil’. El ‘arte latinoamericano’ se transformó así oficialmente para el discurso de la institución hegemónica del arte en el lugar de la ‘decoración’, la realización de las ‘artesanías’ como expresión cabal y mítica de ‘los pueblos originarios’.

---

<sup>20</sup> No puedo detenerme en este análisis, pero me interesa destacar que el análisis de la ‘occidentalización hegemónica’ es también complejo al interior de cada uno de los países. En este sentido, y retomando los análisis de Mohanty (2003) resulta curioso cómo las lógicas del arte se reproducen siempre a partir de categorías jerárquicas entre centro y periferia o, como dice la teórica india, entre un ‘tercer mundo’ dentro del supuesto ‘primer mundo’ y viceversa. A modo de ejemplo, la ciudad de Buenos Aires actualmente podría ser considerada y está a la par de cualquier ‘capital cultural’, económica y artísticamente hablando. No podríamos denominar sus desarrollos culturales ni como ‘subalternos’ ni como ‘silenciados’. Sin embargo la lógica que Buenos Aires reclama hacia las grandes capitales en pos de su reconocimiento, vuelve a repetirse una y otra vez al ‘interior’ de la Argentina. Las y los artistas deben ‘establecerse y desarrollarse’ en la capital del país, o en los circuitos ‘alternativos reconocidos’ como los de las ciudades de Córdoba o Rosario, para ser reconocidos social, cultural y artísticamente. En este punto coinciden tanto Georgina Gluzmán como Micaela González Diarriba destacando que *“no deja de ser menor que las publicaciones sobre este tema se realicen más en el exterior de Argentina que acá mismo. Y encima centralizado en lo que es la institución de la UBA (Universidad de Buenos Aires), que es desde la cual se establecen los discursos, las hegemonías, (...) la UBA es la dueña de la Teoría del Arte”*. (Fernández Diarriba M.; Gluzmán G., 2011)

Esta rotulación de 'arte latinoamericano', acuñada por los grandes circuitos de la industria del arte, no logra dar cuenta ni de la vastedad ni de la riqueza del mismo ni de sus diferencias. Subsume en su interior diversidad de problemas y estereotipos sobre quién define qué es lo latinoamericano y qué se entiende en este contexto sobre ello. Como diría Eli Bartra el arte latinoamericano parecería ser 'el arte de los mil y un nombres' que se intercambia indiferencialmente como "arte popular, artesanía, arte primitivo, arte turístico, arte del cuarto mundo, arte tradicional, curiosidades, arte decorativo, arte naif o ingenuo, ornamental, arte salvaje, artes aplicadas, arte étnico, arte indígena, arte exótico, arte tribal, artesanía rurales o arte del pueblo" (Bartra, 2004: 9).

Esta discusión sobre 'lo latinoamericano' resulta particularmente interesante dado que se ubica tanto en el occidente como en su periferia, según Mignolo (2007). Así Latinoamérica no es ni 'lo otro' de occidente, al decir de las teorías poscoloniales, ni occidente mismo y la idea misma se construye como lo silenciado de ese propio intermedio.

Resulta también complejo pensar cómo esa misma idea de Latinoamérica no sólo se reproduce en los centros de las instituciones hegemónicas del saber y la cultura que 'hablan en nombre de' sino que, a la par, articula los imaginarios y reclamos del territorio mismo. En este sentido esta articulación de 'lo latinoamericano' como el arte de lo útil o 'lo popular' como reflejo de una acción natural, 'incontaminada' de ciertos pueblos americanos no deja de articularse con ciertas ideas contra el 'antiimperialismo cultural'. También hace eco a la famosa metáfora del 'buen salvaje' que desde la conquista y colonización de América no ha dejado de aparecer y reconfigurarse en los imaginarios del conquistador y el conquistado.

La idea de lo exótico y lo mágico ha ido asociada a una especie de lugar mítico pre-conquistado. Así 'lo latinoamericano' y parte de su producción artística, parecerían remitir a un pasado glorioso asociado con la idea de 'lo popular' como expresión cabal del pueblo latino antes de la conquista y la colonización cultural, económica y social. En este marco debemos intentar desarticular, como lo expresa Nelly Richard, no sólo

los discursos que provienen y silencian la prácticas de los ‘otros latinoamericanos’ sino además,

los modos en que esta oposición entre experiencia (la realidad latinoamericana) y discurso (el dispositivo teórico del centro) refuerza la codificación de una ‘otredad’ de lo femenino y lo latinoamericano peligrosamente asociada a los mitos, los sentimientos y la ideologías de lo natural como consciencia espontánea y como narración primaria de un territorio y un cuerpo de origen (Richard, 2008: 30)

El análisis se vuelve complejo al pensar cómo, aun desde el propio movimiento feminista que reivindica esas prácticas silenciadas de las mujeres artistas (tanto en los países centrales como en lo realizado en nuestra región), muchas veces son esas mismas prácticas las que producen una cosificación particular del ‘arte latinoamericano’. Como diría la teórica Erna von der Walde, a partir de un ‘macondismo’<sup>21</sup> que tiende a ubicar ‘lo latinoamericano’ en las redes de los circuitos internacionales,

y que funciona en América Latina como una construcción hegemónica y excluyente, mientras que en Europa y los Estados Unidos se celebra ingenuamente como una expresión tercermundista del poscolonialismo y la posmodernidad (...) A su manera, el macondismo otorga el sello de aprobación a la mirada euro-norteamericana” (en Castro Gómez y Mendieta, 1998: 157).

En las últimas décadas los museos de los países centrales, como el MOMA de New York, la Tate Gallery de Londres, el Centre Pompidou en París o el Museo Reina Sofía de Madrid se han transformado más en un circuito del capital y las inversiones estéticas que en una expresión del arte. De allí que ‘lo exótico/latino’ entre a formar parte de sus propias exposiciones, galerías, muestras y catálogos. En este marco el cánón académico estético reconoce, en los últimos años, a las mujeres artistas y algunas

---

<sup>21</sup> El término macondismo hace referencia a la conocida novela del escritor colombiano Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*, considerada ‘marca de identidad’ en Colombia y Latinoamérica misma. En cierto sentido constituye una marca de identidad para la cultura general latinoamericana y a la par se considera ‘marca deseable’ en la literatura y la cultura del territorio, dado que es aquella que le abrió las puertas al mercado cultural latinoamericano en Estados Unidos y los países centrales de Europa.

artistas latinoamericanas aunque no discute las asignaciones que hacen las artistas sobre qué tipo de mujeres, qué obras e identificaciones sostienen y cómo pensarlas y, en caso de que sea necesario, cómo modificarlas.

En este contexto considero que existe una relación compleja que se presenta en el feminismo latinoamericano en general y en el feminismo argentino en particular. Intentando evitar las concepciones y las prácticas 'extranjeras' (imaginarios que vimos expandirse durante la década de los '70 en nuestro territorio) el movimiento argentino peca, muchas veces, de cierto rasgo 'práctico' en su accionar. No se trata de elevar juicios de valor sobre unos u otros pero sí contextualizar para comprender el porqué de ciertos desarrollos al interior mismo del movimiento, tanto social como artístico. La dicotómica idea entre 'lo práctico y lo teórico' es una constante permanente en el movimiento feminista.

La crítica cultural chilena Nelly Richard ha intentado abordar este problema en infinidad de ocasiones y así lo expresa:

si bien la academia norteamericana amenaza con traducir la producción local del feminismo latinoamericano a su registro hegemónico, es peligroso que la crítica feminista se proponga, como tarea, el rescate mítico de una otredad latinoamericana de cuerpo vivo y dotado de una energía natural que, a su vez, simbolizaría, el acceso directo a un conocimiento más verdadero – por auténtico- de lo subalterno y de lo femenino. Dicha imagen, ratifica –sin saberlo- un esquema de división global del trabajo que ha siempre colocado a Latinoamérica en el lugar del cuerpo mientras el norte es el lugar de la cabeza que piensa (...) varios textos del feminismo latinoamericano opera con este ideologema del cuerpo (realidad concreta, vivencia práctica, conocimiento espontáneo, biografías cotidianas, oralidad popular) que encarna la fantasía de una América Latina animada por la energía salvadora del compromiso social y de la lucha comunitaria, cuyo valor documental y testimonial sería juzgado políticamente superior a cualquier elaboración teórica discursiva (Richard, 1999: 38-39).

En este sentido, aún en el mundo del arte, la metáfora cobra una realidad preocupante en el reparto de las propias lógicas de la institucionalización: el 'centro' produce las teorías y 'la periferia' le otorga 'casos empíricos' para el análisis.

¿Qué concepto, entonces, de arte y mujeres ha sido aceptado en esta búsqueda de identidad de las mujeres y sus prácticas artísticas? ¿Qué clasificaciones reconoce esa búsqueda? ¿En qué lugar se ubican las mujeres artistas latinoamericanas que, muchas veces, parecen quedar cómo 'la expresión de lo salvaje genuino' reproduciendo las lógicas de valoración y jerarquía que habían criticado las mujeres artistas durante la década del '70?

#### **4.1. Discutiendo las lógicas y sus institucionalizaciones**

En nuestro contexto es muy difícil hablar conjuntamente de un arte feminista latinoamericano. En palabras de María Laura Rosa en *"Latinoamérica es muy diferente, por ejemplo yo pensaba que en Brasil durante los '70 había relaciones entre artistas y grupos feministas políticos y me encontré con que no es cierto, que no hay agrupaciones feministas en esa época. Hay problemáticas individuales de algunas artistas, como Anna Bella Geiger o Anna María Maiolino, pero de una gran individualidad, que no armaron grupos. Y muy diferente es el caso de México o Chile, donde por ejemplo hubo un acompañamiento desde la propia crítica cultural con Nelly Richard que acá no existe ni aun al día de hoy o donde quedó todo muy eclipsado por el terreno de la acción política, entendida como la política tradicional"* (Rosa, 2011)

A pesar de ello tanto Bartra (2004; 2008), Pollock (2010), Mayer (2001) o La Duke (1985) reconocen que el arte feminista es contradictorio y problemático para la cultura oficial porque contiene trabajos y prácticas potencialmente subversivas en cuanto a la subjetividad genérica y sexual se refiere. Pero la museificación<sup>22</sup> y la

---

<sup>22</sup> Existe al respecto un amplio debate sobre la institucionalización del propio movimiento feminista en los museos (se podría pensar que lo mismo ocurre en todos los ámbitos donde el movimiento feminista se ha institucionalizado, ya sea en la academia, el Estado y las propias ONG). Cuando hablo de la museificación me refiero a la complejidad que conlleva, por un lado, el acceso a uno de los lugares de reconocimientos que, aun

dispersión de estos trabajos fortalece la práctica oficial a partir de reconocer a las mujeres su entrada a los museos pero sin la fuerza política que conlleva el feminismo. No es lo mismo realizar una muestra 'de mujeres' sin importar qué se muestra y cómo se representa que establecer una curadería de artistas cuyas representaciones se consideren artísticamente feministas.

Asistimos durante los últimos años a una flexibilidad del término feminista en el arte a partir de la expresión políticamente correcta de 'femenino' o 'mujeres'. Esto hace que la estructura androcéntrica quede intocada. Seguimos siendo mujeres vistas a través de los ojos de otros. De allí que coincido en pensar que,

feminista representa algo más que la corrección cosmética de añadir unas cuantas mujeres a nuestros museos medio vacíos, a pesar de que eso todavía sigue siendo necesario a nivel táctico. Es la interrogación crítica al sistema que algunas llamamos patriarcado y otras falocentrismo. Como tal, el término feminista marca lo virtual como un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Es una poïesis de futuro, no un simple programa de demandas correctoras (Pollock, 2010: 53).

El mismo criterio debemos utilizar para pensar las relaciones entre el centro y la periferia del mundo institucionalizado del arte. Las autoras como Bartra (2004; 2008) o Rosa (2007) insisten también en la doble discriminación de las mujeres latinas, tanto por mujeres como por latinoamericanas. En este sentido no se trata sólo de ubicar o establecer una muestra en los museos con el exótico nombre de 'arte primitivo o arte popular' sino de preguntarse sobre las representaciones que se ponen, o no, en juego cuando esa muestra se organiza.

Si analizamos el lugar que las mujeres desarrollaron para criticar y deconstruir el canon oficial de la historia del arte (fundamentalmente en Estados Unidos) no es menor señalar que ese mismo canon instituido hoy en día, también debe ser atravesado por las relaciones de poder y hegemonía. Como diría Rosa,

---

hoy en día, siguen siendo los museos y centros culturales centrales. Sin embargo, en muchas ocasiones, ese 'reconocimiento' ha conllevado la pérdida de cierta fuerza política del movimiento, tanto en sus reclamos como en sus realizaciones.

la 'amnesia' que sufren los historiadores del arte tanto del continente como del extranjero, determina ausencias y presencias. Éstas constituyen discursos que se dicen completos, aunque sean recortes, piezas de un engranaje en donde las figuras incómodas - negros, indios, mujeres, inmigrantes- desnaturalizan lo discursivo y le quitan neutralidad (...) es significativa la omisión de otras miradas integradoras de los sujetos excluidos del discurso canónico de la disciplina. Por tal motivo los ausentes son los de siempre y dentro de ellos se sitúan las mujeres artistas, cuya presencia es excepcional, a cuentagotas (Rosa, 2007: 3)

¿Qué lugar puede ocupar el arte latinoamericano en los centros de poder que continúan, aun hoy, catalogando y pensando en un tipo de 'clasificación' de la historia del arte donde la lógica sobre Latinoamérica se basa en un juego de heroínas, fundamentalmente el reconocimiento de Frida Khalo o directamente el silenciamiento sobre lo que se realiza en estas latitudes que no se corresponda con la idea poco molesta de 'arte decorativa o popular'?

Uno de los países latinos con mayor presencia de práctica artística feminista es, sin dudas, México. Quizá por su cercanía con los Estados Unidos (como referente del movimiento artístico feminista) y, a la vez, por la diferencia del contexto social y político en relación al cono sur durante los primeros años de la década del '70, las artistas mexicanas fueron de las pioneras en el trabajo feminista artístico.

Intentando desarticular tanto la idea de lo exótico y popular como la del arte de los propios países centrales encontramos artistas como Maris Bustamante, Lucila Santiago o Mónica Mayer. Tempranamente y con la influencia de ésta última, (que participó y estudió dos años en el *Feminist Studio Workshop*, de la *Woman's Building* de Los ángeles, Estados Unidos, organizado por Judy Chicago, Sheila de Bretteville y Arlene Raven), México se transformó en un país de vanguardia para Latinoamérica en la relación de arte y feminismo, así como en su articulación con la etnia<sup>23</sup>. En este

---

<sup>23</sup> Aun así vale destacar que no es hasta hace unos diez años que la producción de estas artistas comenzó a circular y debatirse en Argentina.

último punto podemos destacar a las chicanas Alma López, Amalia Mesa Bais, Judy Baca o Yolanda López.

El tipo de trabajo que realizaron se caracterizó por poner de relieve la articulación no sólo de la crítica feminista sino además atravesarla con las categorías de raza/etnia y clase. Sin embargo ya en los años '70 Maris Bustamante menciona las dificultades que encontró al querer formar un grupo de artistas feministas "en aquel tiempo todas las galerías y museos estaban manejados por hombres y muchas dijeron que tenían miedo de que hubiera represalias contra ellas y ya no tuvieran las mismas facilidades para exponer sus trabajos" (en Rosa, 2007: 2).

Entre las muestras que se organizaron en ese país cabe destacar la organizada en forma paralela al *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer* en 1977 considerada una de las primeras exposiciones que dio visibilidad a las mujeres artistas mexicanas. Allí participaron más de ochenta pintoras, escultoras, fotógrafas, grabadoras y tejedoras. También destacamos la exposición *Collage Intimo*, organizada en 1977 y la *Muestra Colectiva Feminista* de 1978. Sobre esta última Bustamante relata un detalle que resulta de interés en relación a lo que vengo mencionando,

cuando organizamos la *Muestra Colectiva Feminista* en la Galería Contraste invitamos a todas las feministas que quisieran participar. Pronto nos dimos cuenta que ser feminista no equivale a asumir un compromiso político en la obra. Esta, precisamente, es una de las fallas de las exposiciones cuya única línea curatorial es el género de las artistas: no garantizan calidad y ni siquiera una visión particular de la realidad. Acaban siendo tan borrosas como una exposición 'de mexicanos' en México (Mayer, 2001: 2).

Otra teórica mexicana, Marta Lamas, se hacía una pregunta similar al definir el feminismo como una vivencia y una teorización que se plasma en propuestas políticas, intelectuales y artísticas. Pero donde

esa teorización se caracterizó en los setenta por tratar de responder una pregunta que era: ¿por qué la diferencia sexual se traduce en desigualdad? (...)

Pero esas cuestiones en un momento determinado tuvieron resonancia en el campo de la producción artística o de la expresión artística; las preguntas de ahora tienen que ver con cómo se construye el sujeto y ahí aparece el cuerpo de una forma brutal, es decir: ¿realmente tener cuerpos distintos produce subjetividades distintas? Esto, ¿cómo se formula en términos de producción artística? Parecería que era más fácil un arte comprometido políticamente con la pregunta '¿por qué la diferencia se traduce en desigualdad?' que un arte comprometido con la pregunta ¿qué es la diferencia sexual? (en Rosa, 2007: 3).

En esta línea otro grupo interesante fue *Polvo de Gallina Negra* integrado por Maris Bustamante y Mónica Mayer que tuvo más de diez años de vigencia en tierras mexicanas (*Ver figuras 10-14*). Según las dos integrantes el propio nombre del grupo respondía a sus deseos de ser artistas feministas. Según Bustamante,

cuando decidimos encontrarle un nombre a nuestro grupo, varias fueron nuestras premisas: ya de por sí nacer mujer en esta sociedad sigue siendo difícil; también deseábamos convertirnos en excelentes artistas visuales, la cosa se complicaba, ya que ese es un reto hasta para los hombres; y luego, para coronar nuestros deseos, el aceptarnos como artistas feministas en un país hundido en el machismo patriarcal, donde las mujeres son educadas para auto desaparecer, pues la situación presentaba grados de complejidad adicional. El polvo de gallina negro es un polvo que se vende muy barato en los mercados tradicionales y sirve para protegerte contra el mal de ojo. Así que desde el principio jugamos con el nombre que escogimos, ya que siendo artistas visuales, estábamos protegidas desde el principio contra todos los hechizos posibles en nuestra contra” (Bustamante, 2009: 4).

Así fueron dando cabida a sus objetivos que se resumían en analizar las imágenes de las mujeres en el arte y los medios de comunicación, estudiar y promover la participación de la mujer en el arte y crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así ‘alterar’ la realidad.

Por último debo destacar la interesante relación entre arte, artistas e identidad chicana, un punto central en lo que han sido los movimientos y acciones de chicanas y artistas feministas en Estado Unidos.<sup>24</sup> En este contexto caben destacar los trabajos de las muralistas mexicanas quienes se reapropian de una tradición que en México es considerada parte del arte comprometido a partir de Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros. Este legado es el que se apropian artistas como Judy Baca (*Ver figuras 5 y 6*), Alma Lopez (*Ver figura 7*), Yolanda López (*Ver figura 8*) o los colectivos *Mujeres Muralistas* (*Ver figura 9*) o *Con Safo*, entre tantas otras.

A pesar de todo lo dicho, comienzo y termino el párrafo planteando la misma pregunta, ¿cómo articular en países tan convulsionados social y políticamente la relación entre arte y feminismo, sin caer en lo políticamente correcto de organizar muestras con mujeres artistas o las invisibilidades y silencios de las particularidades femeninas en la construcción artística? ¿Cómo pensar un arte feminista sin caer en la esencialización de los sexos? ¿Cómo se representa, si es que se puede, la diferencia sexual bajo otros parámetros que no sean los hegemónicos articulando las diferencias entre centro y periferia?

Según Mayer,

cuando son proyectos organizados por instituciones universitarias en las que existen estudios de género, arte e historia del arte, sólo la falta de interés en las cuestiones de género explica el retraso. Cuando las organizadoras son un colectivo feminista, la única explicación es el desconocimiento del medio artístico. En otras palabras, parece que las artistas feministas no hemos logrado construir un buen puente entre arte y feminismo (Mayer, 2001: 2).

---

<sup>24</sup> En relación al arte chicano remitimos a LA DUKE, Betty (1985) *Compañeras. Women, art y social change in Latin America*, City Lights, San Francisco; MORAGA, Cherríe (2007) *La última Generación*, Horas y Horas, Madrid. y BROUDE, Norma; GARRARD Mary (Ed.) (1994) *The power of feminist art. Emergence, impact and triumph of the American feminist art movement*, Harry Abrams publisher, New York. En relación al pensamiento de las chicanas también son de vital interés ANZALDÚA, Gloria (1987) *Borderlands/la Frontera. The New Mestiza*, Aunt lute books, San Francisco y SANDOVAL Chela (2000) *Methodology of the oppressed*, University of Minnesota press, Minneapolis.

En el caso argentino pareciera ser que no sólo resta todavía construir los puentes entre el feminismo y el arte sino que, además, sigue siendo tarea inconclusa rescatar las bases del propio surgimiento del movimiento feminista para que nos permita pensar cómo se construyeron y como proyectar a futuro, de modo diferente si es necesario, esos puentes.



Fig.5



Fig.6

Fig.7

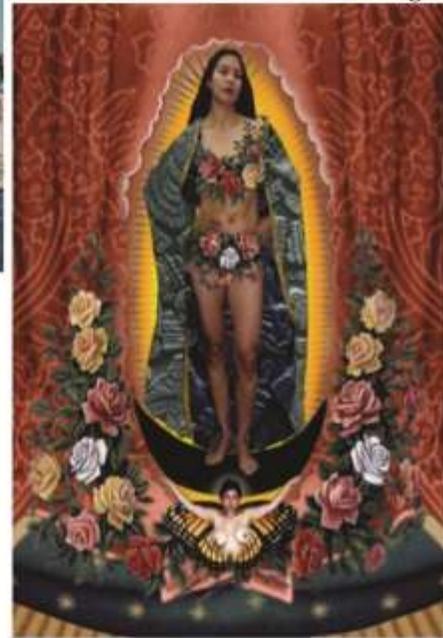


Fig.8

Fig. 9



**Fig. 5.** *Great wall of Los Angeles.* 1976-2003. Judy Baca.  
**Fig. 6.** *Uprising of the mujeres.* 1979. J. Baca  
**Fig. 7.** *Our lady of controversy.* 1999. Alma López  
**Fig. 8.** *Portrait of the artist as the Virgin of Guadalupe.* 1978. Yolanda López.  
**Fig.9.** *Mujeres Muralistas.*



Fig. 11



Fig. 10



Fig. 12

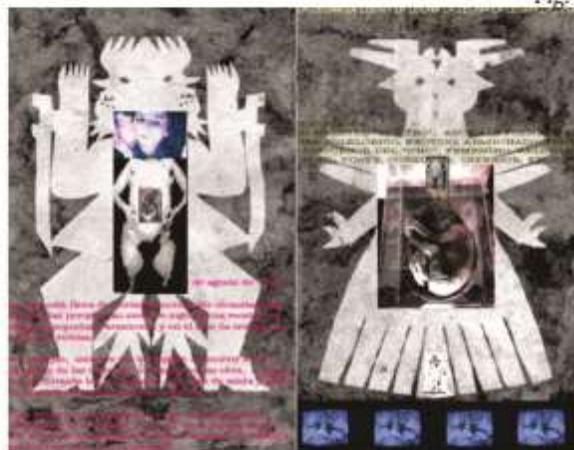


Fig. 13



Fig. 14

**Fig. 10.** Logo del grupo *Polvo de Gallina Negra*, 1983-1993

**Fig. 11 y 12.** Maris Bustamante y Monica Mayer de *Polvo de Gallina Negra* durante una performance de *Madres!*.

**Fig. 13.** *Códices*. Mónica Mayer.

**Fig. 14.** Maris Bustamante y Monica Mayer de *Polvo de Gallina Negra* durante una manifestación feminista en la ciudad de México D.F.

## 4.2. De contextos y desencuentros en Argentina

Si la relación entre el movimiento social y el movimiento feminista nació compleja en Argentina, no será diferente la del movimiento artístico. A pesar de las entrevistas realizadas y los materiales y textos que me facilitaron investigadoras y compañeras del movimiento artístico, académico y social, aún hoy, existen dificultades para encontrar artistas que se definan a sí mismas como feministas o cuyo arte consideren que contribuya a la discusión de ciertos parámetros androcéntricos.

Los vínculos que gobiernan las realizaciones estéticas actuales en el país están antes bien definidos por la idea de un ‘arte comprometido’ versus un ‘arte light’<sup>25</sup> donde lo ‘comprometido’ está, en el caso Argentino, más bien marcado por sus relaciones ambiguas con el movimiento de derechos humanos, las luchas de clases sociales, la búsqueda de la memoria histórica y la politización de la vanguardia artística a partir de los años ‘70 hacia adelante.

Existió en un primer momento, durante los años ‘70, una relativa relación entre el movimiento feminista y la creación de manifestaciones estéticas. Este arte feminista, al menos del que hemos tenido registro, surgió como ‘acompañamiento’ de las acciones y debates que planteaban las mujeres acerca de los problemas socio-culturales que no estaban visibilizados ni en la escena pública-mediática, ni en las agendas de los partidos políticos de izquierda o del Estado, a saber: el derecho al aborto, las altas cifras de violaciones a las mujeres (y niñas), la violencia contra las mujeres y los homosexuales<sup>26</sup>, la educación sexista, la feminización de la pobreza y los mitos de la maternidad.

---

<sup>25</sup> Desarrollar esta distinción también nos llevaría una tesis en sí misma, por lo cual dejamos para otro recorrido de futuras investigaciones este análisis. Lamentablemente tampoco existen demasiados libros dedicados a esta distinción sino que es, más bien, un concepto que ‘se da por supuesto’ en el contexto argentino. Parecería ser que existe un límite implícito sobre ‘qué es arte comprometido’ y qué no lo es. En cierto sentido sigue el derrotero de un arte ‘comprometido con las causas sociales’ basado más bien en lo que dice que en lo que muestra/hace, fundamentalmente lo relativo a la pobreza, la última dictadura argentina y la exclusión social existente en el país.

<sup>26</sup> Como decía en el capítulo anterior mayoritariamente hago referencia a las relaciones de discriminación sufrida por los homosexuales masculinos. El lesbianismo fue un punto posterior del movimiento, tanto social, como artístico.

Al igual que en las expresiones estéticas y callejeras que se realizaban en Estados Unidos, también surgió cierta ‘marca’ del arte en relación al movimiento feminista que parece justificarse más que en su propio derrotero estético en su accionar político-activista<sup>27</sup>. Sin embargo, a diferencia del contexto estadounidense donde lo primordial era la crítica al lenguaje del arte (al androcentrismo estético y las relaciones hegemónicas consideradas universales desde una visión masculina), las críticas de las artistas argentinas estaban dirigidas a la referencialidad de la obra, marcada por la realidad y el reclamo social sobre la vida cotidiana de las mujeres.

Considero que ésta emergencia no puede ser comprendida sin los marcos, el análisis político y económico, en que emergió el movimiento feminista en nuestro país y que analicé en el capítulo anterior. En cierto sentido ‘la urgencia de las luchas sociales y políticas’ articuló una idea de arte comprometido con ese contexto ya que era difícil pensarlo desligado de ese particular contexto histórico y social de los ‘70. Como lo afirma Rosa *“las artistas argentinas, que tampoco eran demasiadas, no creyeron que metiéndose en el feminismo iban a hacer arte político. Totalmente atravesadas por la época, verdaderamente creyeron que hacer un arte político era hacer un arte comprometido con el cambio del Estado, pero no de la condición femenina. Eso fue algo tremendo. Por tanto no hay mucho arte feminista de los ‘70, al menos hasta lo que yo he investigado (...) fijate que grandes mujeres artistas como Diana Dowek o la misma Graciela Carnevale están metidas en el ámbito de ‘la política’, se preocupan por el tema de las mujeres pero dentro de los ‘temas’ de los grupos políticos tradicionales, es decir el tema de ‘las piqueteras’, las trabajadoras o las mujeres de las fábricas tomadas”* (Rosa, 2011)

---

<sup>27</sup> Aquí se puede marcar una diferencia en relación con los análisis que se observan de otras artistas no latinoamericanas donde la ‘identidad de las artistas’ no se subsume necesariamente a su ‘militancia política’ (ni en sus formas ni en sus acciones) lo cual, creo, que sí es una marca distintiva del contexto argentino y latinoamericano. Es decir, muchas artistas buscaron otras formas de hacer arte que deconstruyeran los límites del androcentrismo en la institución arte, pero eso no se realizó, o al menos no solamente, como un acompañamiento al movimiento social y político sino como una práctica específica estética y artística.

La historiadora del arte Ana Longoni también da cuenta de este supuesto cuando intenta desmarcarse de,

la idea más convencional de arte político, ya que nunca trabajo sobre arte político en el sentido de lo político como un adjetivo del arte, en el sentido de un rasgo que caracteriza a cierto tipo de arte que habitualmente se vincula o se piensa como un arte donde la cuestión política aparece como un cierto contenido o referencia o, en todo caso, donde la cuestión artística aparece subordinada o casi como una cuestión decorativa respecto de ciertos programas de intervención política (Longoni, 2010: 1)

De allí que debamos rastrear cómo se dio, y aún se conserva, en ciertos sentidos, estas relaciones entre el arte y la política y qué lugar ocuparon las mujeres en este espacio.

#### **4.2.1. De la 'compañera comprometida' al silenciamiento**

La relación del arte y el feminismo fue compleja desde sus primeras articulaciones. Como dijimos no estaba exenta de cierto ninguneo por parte de los propios varones, militantes y artistas que se consideraban a la vanguardia política y estética.

La década de los '60 es particularmente interesante para el arte argentino. No sólo por la emergencia, el ingreso y el aumento de estudiantes mujeres en las instituciones de Bellas Artes sino por el surgimiento de un grupo de artistas vanguardistas en el país. La creación del Instituto Di Tella<sup>28</sup> en 1958 ofrece alternativas tanto en los

---

<sup>28</sup> El Instituto Di Tella fomentó la experimentación y el análisis estético y visual de la vanguardia estética argentina durante más de una década. Así mismo fue reconocido en todo el territorio latinoamericano por sus institutos de investigación y experimentación tanto en teatro, música, artes visuales y plásticas. La experimentación en happenings y performances, una práctica poco utilizada y reconocida en el país hasta esa época, fue una de las apuestas del instituto que se caracterizó, además, por una intensa actividad política crítica al gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía (1966-1970). Resulta de vital importancia la radicalización y la separación de gran parte de los artistas que participaban del lugar en 1968 criticando la institucionalización del instituto. Es en ese mismo año que se produce la muestra colectiva e interdisciplinaria *Tucumán Arde* donde muchos artistas proclamaron la unión del arte con las luchas sociales que se estaban produciendo en el país. Para profundizar sobre este interesante período de la vanguardia estética argentina remitimos a KING, John (1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*,

modos de producción como de recepción para los artistas. En este marco surgen artistas como Sarah Grilo, Lidi Pratty, Silvia Torras, Diana Dowek, Dalila Puzzovio y la reconocida Marta Minujín. A pesar de ello,

las acciones de finales de la década del '60 y principios de los '70 en Argentina - happenings, arte de los medios- no tienen reivindicaciones feministas, ni plantean críticas al orden patriarcal. Entendemos que esta situación se da por el propio desarrollo que tiene el feminismo argentino en este momento y por la situación política del país. Estos hechos, entre otros, determinan urgencias que eclipsan los reclamos feministas. (Rosa, 2007: 11).

Antes de abordar este punto debo dedicarle una mención particular al colectivo que realizó *Tucumán Arde*<sup>29</sup> dado que es una muestra que produce un quiebre en lo que a la relación arte y política se refiere en la Argentina y que, en cierto sentido, marcó la época así como los modos de la propia realización artística posterior (*Ver figuras 15-20*).

Calificada como una acción política-estética *Tucumán Arde* rompió tanto con las formas establecidas de hacer arte del momento (utilizando la creación colectiva, ampliando los límites del arte hacia las calles, evitando la comercialización y buscando la recepción en diversos públicos) como con los modos en que el arte se acercaba a la acción política. Integrado por un grupo heterogéneo de artistas y activistas sociales<sup>30</sup> el grupo buscaba instalar un circuito de 'contra información' que diera a conocer lo que acontecía en el norte del país.

---

Gaglianone, Buenos Aires y MASOTTA, Oscar (2004), *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires.

<sup>29</sup> La muestra se organizó a causa de los cierres ordenados por la dictadura de Onganía contra los ingenios azucareros de la provincia de Tucumán, en el norte del país, que llevó al desempleo masivo y el empobrecimiento de la población campesina de la región.

<sup>30</sup> Entre los artistas que participaron del colectivo se encontraban: María Elvira Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, SaraLópez Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo Sapia y Roberto Zara. Muchos de ellos abandonaron posteriormente las actividades artísticas para dedicarse directamente a la acción política.



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

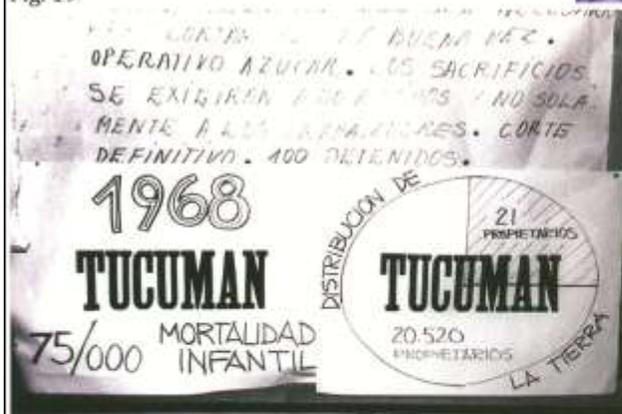


Fig. 20



Fig. 15,16,17,18,19,20. Imágenes de Tucumán Arde. Rosario-Buenos Aires. 1969.

A través de fotos, películas, filmaciones, entrevistas, estadísticas y documentación que sirvieran como denuncia de lo que sucedía en la ciudad el grupo se encargó de realizar un montaje de video y fotografías de contra información y saturación de mensajes sobre la represión en Tucumán.

Como dice Longoni (n.d) si durante los primeros años '70 se hace evidente la radicalización política en los trabajos de los artistas, tanto en los modos de producción de las obras como en el contenido formal final,

no parece errado afirmar que entonces los intentos por conjugar arte y política quedaron sujetos crecientemente a la lógica (de las urgencias) de la política. Algunos episodios, sin embargo, muestran que hubo producciones que excedieron y complejizaron esa tendencia general a la instrumentalización que la política ejerció sobre las prácticas culturales, en las que la labor del artista aparecía reducida a ser ilustración de la letra (de la política) (Longoni, n.d: 1).

Contra todo tipo de institucionalización del arte en el museo (particularmente contra el propio Instituto Di Tella) los artistas del grupo definían cualquier tipo de utilización de las instituciones como un espacio que neutralizaba y absorbía la propia fuerza política del arte que debía estar, de ahora en adelante, al servicio de la revolución social y estética.

Ahora bien ¿cómo se articuló esta relación entre arte, política y feminismo durante esos años? En este contexto de luchas sociales la 'vanguardia estética y cultural' no deja de estar exenta de los estereotipos y la falta de reconocimiento que también cargaba el movimiento feminista en general. La historiadora Eva Rodríguez Agüero (2006) ha realizado un interesantísimo estudio acerca de la revista *Crisis*<sup>31</sup> donde da cuenta de esta complejidad en una de las revistas más reconocidas de la década del '70. La revista, dirigida por el escritor Eduardo Galeano, contaba entre sus escritores a personas como Hermenegildo Sávat, Juan Gelman o Mario Benedetti y según la autora

---

<sup>31</sup> La revista *Crisis* es una revista mítica y emblemática en el contexto argentino y del cono sur. Salió entre 1973-1976 y es considerada una de las revistas culturales y políticas más interesantes del movimiento en Argentina así como una de las que definió la idea del intelectual comprometido y revolucionario. Revista de difícil circulación debido a la censura de la dictadura militar, actualmente se está reeditando en formato digital. Puede observarse en el sitio <http://www.revistacrisis.com.ar/archivo.html>

tematiza acerca de las transformaciones de las relaciones de género pero las liga a estereotipos como 'militante heroica', 'trabajadora' o 'artista comprometida'.

Agüero destaca que la palabra 'feminismo/feministas' aparece mencionada sólo dos veces en toda la publicación (que sacó cuarenta números). Allí la expresión 'liberación femenina' aparece sólo dos veces: una dentro de un artículo escrito por la fotógrafa feminista Sara Facio y otra dentro del formato de humor gráfico. Para Agüero "exceptuando la nota de Facio, tanto 'feminismo' como 'liberación femenina' se hallan adjetivadas de modo disfórico" (R. Agüero, 2006: 6).

Este análisis nos revela no sólo aquello que trabajamos en el primer capítulo sobre los únicos modos posibles en que la vanguardia de izquierda reconocía la igualdad entre mujeres y varones, es decir una igualdad basada en valores vinculados a 'la militante heroica' que sostenía coraje, valentía y sobre todo la no fragilidad y que, a la vez, invisibilizaba las particularidades de las luchas sociales y sexuales de las mujeres como no necesarias o urgentes dentro del contexto del momento. Lo que me interesa destacar acá es, además, la idea e imagen de la artista comprometida, imagen que recorrerá el imaginario de la época y posterior sobre el arte en general y las mujeres en particular.

Según Rosa (2007) el panorama argentino vinculado a la práctica artística y feminista es desolador hasta la vuelta de la democracia en 1983 donde volvieron a reagruparse los grupos feministas que habían comenzado en la década anterior. Asimismo, para la autora no es menor el hecho de que cuando se indaga en los movimientos artísticos feministas durante la década del '90 se deje de lado lo realizado por estas mujeres y se hagan única y exclusivamente referencia a las artistas extranjeras, fundamentalmente las estadounidenses.

A pesar de ello vale destacar sobre todo un par de experiencias que durante los años '70 marcaron el incipiente desarrollo de un arte feminista crítico a los fundamentos de la sociedad patriarcal pero también de los propios modos de producir arte. En primer lugar los dos documentales de la fundadora de UFA, María Luisa

Bemberg *El mundo de la mujer*, de 1972 y *Juguetes*<sup>32</sup>, filmado en plena dictadura militar en 1978. Ambos cortos se refieren a situaciones particulares de la vida cotidiana de las mujeres y fueron tomados como herramienta de ‘propaganda’ y reivindicación por los movimientos de la época y posteriores. No resulta un dato menor que ambos cortos sean poco conocidos en la trayectoria de la directora.

*El mundo de la mujer* fue filmado en 1972 en la *I Exposición Internacional de la Mujer y su Mundo: Femimundo*, que se presentaba como muestra de los ‘avances’ que existían en Argentina en la modernización de la industria femenina. Allí la autora visibiliza los modos en que la industria, el consumo y la propaganda utilizan a la mujer como objeto de consumo y venta.

*Juguetes*, por su parte, indaga en el espacio de la Exposición Rural Argentina los modos en que la sociedad educa diferencialmente a niños y niñas a través de los juegos y los espacios. Las niñas son retratadas una y otra vez en los lugares de la pasividad y el mundo privado, mientras al niño se lo incentiva a la imaginación, lo público, las actividades y profesiones que buscan y desarrollan lo activo.

Lo interesante de los documentales de Bemberg no es sólo lo que dicen sobre las relaciones sexuales y genéricas sino su absoluto silenciamiento por parte de muchos de sus compañeros y compañeras. Bemberg cargó históricamente el hecho de ser ‘hija de’ una de las familias más ricas de la argentina, es decir, de la alta burguesía que, por el hecho de ser tal, nunca fue reconocida por sus propios contemporáneos ni como militante feminista ni como militante social.

La otra experiencia que puede destacarse particularmente fue la llevada adelante por Marta Miguez quien organizó el ‘teatro feminista’ basado en la idea del teatro del oprimido impulsada por el pedagogo brasilero Paulo Freire<sup>33</sup>. Hilda Rais, una de las integrantes del grupo, relata el intento de trabajo de la siguiente manera:

---

<sup>32</sup> Ambos documentales pueden verse en la página que homenajea a la artista [www.marialuisabemberg.com](http://www.marialuisabemberg.com)

<sup>33</sup> Paulo Freire (1921-1997) fue un pedagogo brasilero que llevó adelante la denominada Pedagogía de la Libertad, o Pedagogía del Oprimido interesada en proponer tanto la horizontalidad en el proceso de educación cómo la capacidad crítica y reflexiva de los educandos en su propio proceso de concientización.

nos provocaban continuamente situaciones de violencia, a nosotras que veníamos con el discurso de que las mujeres no somos agresivas, mucho menos las feministas que tenemos ideales, creemos en el respeto y la horizontalidad. Ure<sup>34</sup> nos largaba: 'Bueno, ¿así que les interesa el tema del aborto?'. Y a continuación armaba una escena, nos mandaba: 'Vos estás para abortar y tenés que pelearte con el médico. Vos sos el médico. Vos sos el policía' Nos obligaba a sacar una violencia, que creíamos no tener, representando distintos personajes. Estuvimos varios meses trabajando con él, fue muy revulsivo. La mayoría no pudo soportarlo, quizás porque no éramos actrices profesionales. No estábamos preparadas para ese baile, teníamos la ilusión de hacer un teatro feminista claro, didáctico, eficaz... Y él nos metió en zonas oscuras, perturbadoras. Dejamos a Ure y seguimos por nuestra cuenta (en Soto, 2008: 2).

Más allá de estas tres experiencias no se tienen ningún otro registro de alguna experiencia que haya articulado el arte y el feminismo en esos años. Habrá que esperar hasta el retorno de la democracia para que el campo estético feminista tuviera vitalidad y visibilidad en el país.

#### **4.2.2. El resurgir con voz propia de los '80**

Después del regreso de la democracia en 1983 se produce el retorno al país de muchas mujeres que habían formado parte tanto de los movimientos sociales como de los primeros grupos feministas y se habían adherido a la militancia feminista en el exilio. Nos encontramos, al decir de Tarducci (2010) con una de las décadas más fructíferas del movimiento feminista en general, y artístico en particular.

Si durante los años '70 el activismo político había eclipsado las acciones estéticas de las artistas, es durante los '80 que estas relaciones entre arte y política vuelven a ponerse en debate. Si bien no está relacionado particularmente con el movimiento feminista no podemos dejar de mencionar la importancia de un evento artístico de singulares características para la sociedad argentina, para los artistas y para la

---

<sup>34</sup> Se refiere al director teatral Alberto Ure quien trabajaba en esa época con Miguelez.

inscripción y el relato propio de nuestra historia del arte: El *Siluetazo*. Este acontecimiento será vital tanto para redefinir ciertos límites entre arte y política como para marcar lo que, considero, será la comprensión posterior de las relaciones peligrosas entre la política y el arte en nuestro país, delimitando ciertos sentidos sobre lo que entendemos por política (*Ver figuras 21-24*).

El comienzo de lo que se conoció como *Siluetazo* se enmarca en el período final de la última dictadura militar argentina, más precisamente comenzó en la *III Marcha de la Resistencia* convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. La acción fue ideada por los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel quienes presentaron el proyecto a las madres con la idea de “realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos” (en Longoni, 2008: 63)<sup>35</sup>. Así durante un día miles de personas pusieron el cuerpo y desafiaron el orden estatal a través de una práctica colectiva que ‘prestó’ el cuerpo para dibujar las siluetas de aquellas personas que estaban desaparecidas, siluetas que luego se pegaron en toda la ciudad de Buenos Aires. El impacto social y visual que produjo el *Siluetazo* no sólo se dimensiona en la multitudinaria participación de personas en la capital argentina, sino en la configuración de ciertos modos de acción estético-políticos y de conformación de un simbólico sobre la figura del desaparecido que continúa hasta el día de hoy. Como específica García Navarro,

quince años después, la Silueteada inaugura en la Argentina una relación de la estética con la política que mantiene cierta continuidad con la de los artistas de la década del sesenta, pero que también difiere. No nace de una proclama de vanguardia, ni por oposición a la institucionalidad cultural, ni como producto de un elaborado plan de acción, ni como una vía de la lucha revolucionaria tal como ésta se plantea en la década del setenta. En lugar de disolver el arte en la

---

<sup>35</sup> Entre los objetivos se encontraban “reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al “informe militar”. Darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal. Crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual re-nueve la atención de los medios de difusión. Provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle.

política, la Silueteada evidencia que lo estético es una dimensión inseparable de la política a la que acompaña. Su autonomía radica, precisamente, en efectuar la indistinción de lo político y lo estético en tanto producciones específicas de campos de actividad regulados, pero reteniendo la potencia de lo estético como motor de la resistencia (García Navarro, 2008: 343).

Lo interesante de este evento es que, como dije, marca el inicio de una década artística y política que trata de diferenciarse de los legados artísticos de los años precedentes. Sin embargo establece, en cierto sentido, las prácticas sobre lo político en el arte y en el espacio público argentino. En cierto sentido el *Siluetazo* marcará los modos de acción entendidos como 'válidos' en la práctica estética que se pretende política.<sup>36</sup>

En este contexto, y volviendo a un análisis específico de la incipiente formación de grupos artísticos feministas, debemos destacar, como dije, la casa *Lugar de Mujer* que se conformó en 1983 y se declaró abiertamente feminista. No era un lugar particular de arte pero entre sus fundadoras se encontraban nuevamente María Luisa Bemberg, la fotógrafa Alicia D'Amico, la directora y actriz Marta Miguelez o las escritoras Ilse Fuskova y Safina Newbery entre otras que otorgaron al lugar un espacio de creación y debate nunca visto hasta esos años.

---

<sup>36</sup> Para un análisis detallado de la gestación, las prácticas y el legado del *Siluetazo* ver el libro de LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (Comp.) (2008) *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires. Es interesante ver cómo, a pesar de estar escrito entre 2005 y 2008 el libro no presente en ninguno de sus textos alguna referencia ni a las prácticas feministas (en relación a los quiebres con las prácticas individualistas de y en el arte) ni una revisión de lo política desde algunas categorías de género que permitirían abrir el sentido de 'lo político' en el propio marco de esa experiencia.

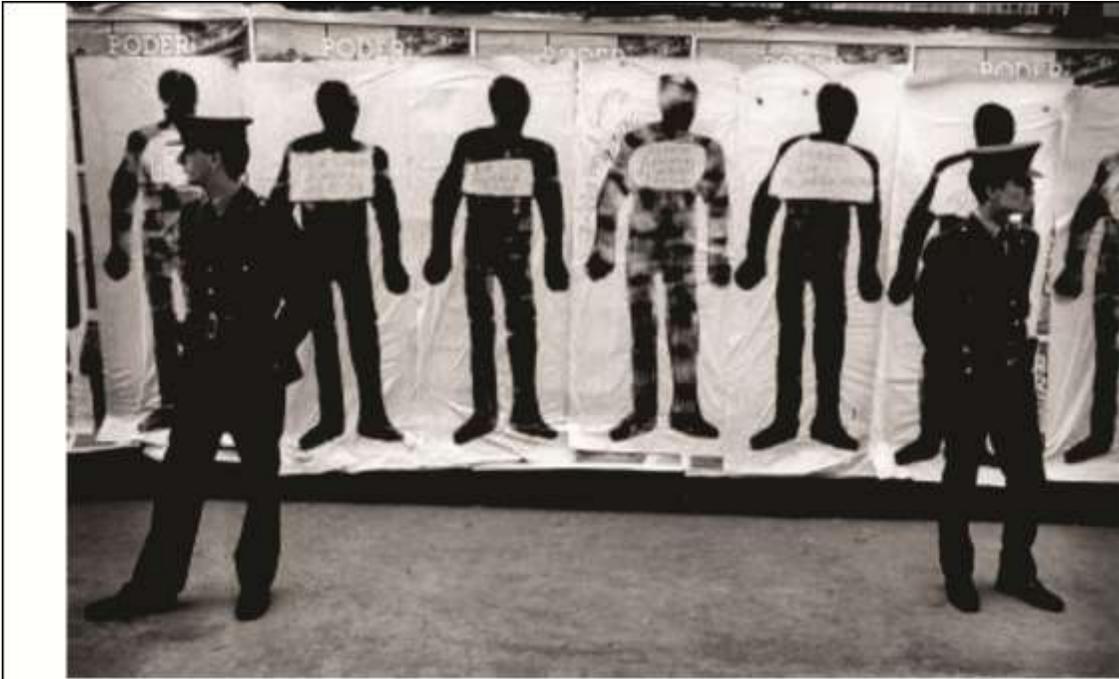


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Fig. 21,22,23,24. Imágenes de El Siluetazo. Buenos Aires. 1983.

En 1983 se organizaron las jornadas de *Creación Femenina* que convocan a más de una decena de artistas. Según una crónica del diario *La Razón* del momento:

un millar de artistas, amas de casas, profesionales, se reunieron durante tres días para tratar los temas concernientes al sexo femenino bajo el lema en toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer (...) uno de los ejes de las reuniones fue que cualquiera sea su estado civil, la mujer debe tener igualdad en todos los campos (...) Siria Poletty destaca que a pesar de que en el ambiente periodístico-literario no hay discriminación, contra la mujer, se nota en el campo de la creación la ausencia de una auténtica valoración crítica de las obras femeninas (en Elizalde y Ot., 2009: 116).

Uno de los primeros reclamos de las artistas fue, por ejemplo, la igualdad de reconocimiento de las artistas mujeres. Sin embargo este tipo de reconocimiento institucional no dejó de articularse con ciertos tópicos del sentido común acerca de 'lo femenino'. Como destaca Rosa *"es muy difícil organizar acá una muestra, yo tengo mucha experiencia en hacer muestras donde realmente no podemos discutir desde la teoría que te da el feminismo porque para que sean discusiones fuertes y serias la gente que convocas tiene que saber sobre arte feminista, y hay muy poca y son poco reconocidas, entonces no va nadie a la muestra. Y si convocas otra gente que no sabe a qué nos estamos refiriendo terminamos haciendo una discusión que parece la de la cola del banco"* (Rosa, 2011)

Bajo esta necesidad continuaron realizando muestras y exposiciones, donde se destaca la muestra *Mitominas I*, realizada en 1986 en el Centro Cultural Recoleta curada por Monique Altschul. La muestra recogía los aprendizajes de décadas anteriores como las performances, las instalaciones y también la pintura y escultura así como la realización de seminarios y mesas redondas donde debatir el lugar y las producciones de mujeres artistas y los modos en que se reproducen las imágenes femeninas en el arte (*Ver figuras 25-29*). El manifiesto que se creó para la muestra decía:

Mito es todo lo que congela. ¿Congela qué? Creencias, actitudes y, sobre todo, conductas. Entonces: hay que ser fiel como Penélope, pecadora como Eva, madre ejemplar como Andrómaca, enamorada (silenciosa) hasta la muerte como Ecosanta como María, arrepentida como Magdalena, diabólica como Lilith, imprudente como Pandora y así hasta el infinito siempre” (en Elizalde y Ot., 2009: 117).

Así las artistas ponían el eje en las mistificaciones en que se construye y se educa la categoría de mujer, su socialización y sus expectativas.

Esta exposición es considerada tanto por Rosa (2011; n.d) o Gluzmán (2011) como un hito en lo que a arte feminista o de reivindicaciones feminista se trata, a pesar de que muchas de sus artistas no se reivindicaran específicamente feministas o trataban de evitar ser identificadas cómo feminista debido a los prejuicios que el término acarrea (¿y acarrea?) en la sociedad artística. Como relata Altschul “¿feminismo puro? ‘No, un espacio abierto con participantes feministas y otras que no los son, y con posiciones políticas diferentes. El terreno común es de preguntar y preguntarse, sin dogmatismos” (en Rosa, 2007: 15).

Además de ello, y en relación a lo que especificaba Mayer para el caso mexicano, este tipo de muestras conllevan un arma de doble filo, es decir la apertura que hace que se pierda, o la especificidad feminista del quehacer estético o lo estético de la actividad feminista. Como expresa Rosa “*Mitominas como muestra es muy importante pero la cantidad de gente diversa que confluó ahí hace que sea muy dispar y mucha gente que hasta trabaja mucho desde los estereotipos (...) porque existe esa política de mucha apertura donde participa el que quiere y hay gente que por ahí sabe de arte y no de feminismo, o al revés*” (Rosa, 2011)



Fig. 25



Fig. 26

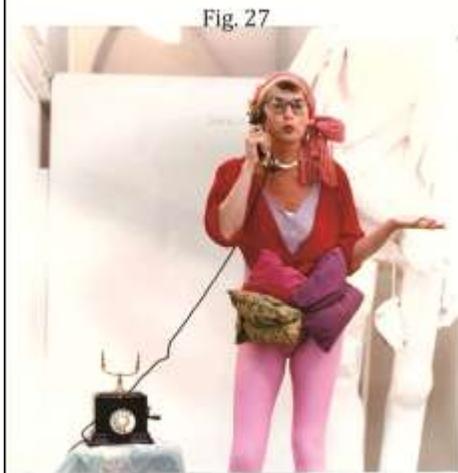


Fig. 27



Fig. 28

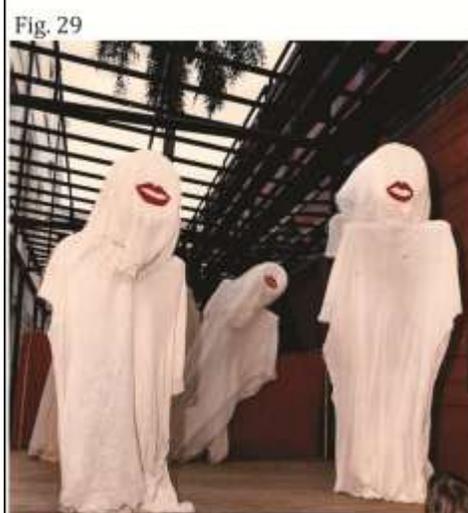


Fig. 29

**Fig. 25.** *Mitos para vestir. Mitominas. Reexposición. Buenos Aires. 2009.*

**Fig. 26.** *Vagina Dentada. Mitominas. Reexposición. Buenos Aires. 2009.*

**Fig. 27.** *Penélope. Mitominas. Reexposición. Buenos Aires. 2009.*

**Fig. 28.** *Pandora. Mitominas. Reexposición. Buenos Aires. 2009.*

**Fig. 29.** *Las pitonisas. Mitominas. Reexposición. Buenos Aires. 2009.*

El mismo grupo lleva adelante un año más tarde la muestra *Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, donde se enfocaban en la deconstrucción del mito del hogar como lo deseado por y para la mujer. Finalmente también se realiza en 1988 el *Mitominas II* esta vez enfocado en 'los mitos de la sangre', con especial atención a las muertes producidas por el SIDA (que asolaba el fin de la década) y la violencia de género contra las mujeres.

Otro grupo reconocido fue el *Grupo Feminista de Denuncia*, formado en 1986 por Ilse Fuskova, Adriana Carrasco y Josefina Quesada. Tal como el nombre lo indica las artistas utilizaron la denuncia y las acciones callejeras para reivindicar cuestiones feministas esta vez no sólo en relación a la situación cotidiana de las mujeres sino también de la propia institucionalidad del arte. Como recuerda Fuskova,

nos parábamos con las manos en alto, haciendo el signo feminista y con carteles con leyendas como 'la violación es tortura', 'la mujer es la única dueña de su fertilidad'. (...) Esos y otros lemas irritantes provocaban la discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa. Cada sábado a la noche nos veían unas mil personas. Gasto mínimo y cuestionamiento interesante, ese era nuestro objetivo (en Rosa, 2007: 4).

El grupo permaneció hasta 1988 en que se disolvió.

No es menor que todas las investigadoras que entrevisté, así como los pocos textos que analizan la cuestión (Rosa, 2007; 2005 o Torelli, 2011) coincidan en que, aun en el día de hoy, cuesta que las artistas quieran ser reconocidas como feministas. O prima la identidad artista por sobre el feminismo, o bien quienes se consideran feministas analizan el arte desde el compromiso social y político con el movimiento antes que con la estética en sí. Como expresa Darriba "el tema del feminismo sigue siendo muy muy difícil en este país. Decir ser feminista está muy mal visto y queda asociado a un montón de estereotipos. Hay como un doble movimiento, por un lado ser feminista está absolutamente deslegitimado y en cambio hablar de "arte de mujeres" está muy de moda, pero a la vez hay un esfuerzo por no ser reconocida como feminista o el no me catalogues como feminista" (Fernández Darriba, 2011)

A pesar de ello, como hemos visto, la mayoría de los grupos que se denominaron feministas articularon la idea del arte con la idea de la denuncia política, éste fue el eje que marcó la mayoría de los grupos artísticos feministas en la Argentina así como lo que permitió su articulación con el movimiento social antes que con la institucionalización artística.

#### **4.2.3. Los '90 el género institucionalizado, el feminismo en la calle**

Los '90 se caracterizaron en el movimiento artístico, según Melgarejo (2005) y Longoni (2010), por discutir las realizaciones artísticas revisando las prácticas políticas contra el denominado 'arte light' que, según el mundo artístico, habían aterrizado en Buenos Aires. Destacan cómo es en esa misma época donde se comienza a discutir y analizar el lugar del arte en relación a la política a partir de la recuperación del trabajo con la memoria y los hechos traumáticos de la sociedad, fundamentalmente con la última dictadura militar argentina (1976-1983). A la par establecen en esta época un quiebre de la institución artística como tal, dejando el camino abierto para el ingreso de otros modos de conjugar el arte y la política, fundamentalmente recuperando la idea del espacio público.

Sin embargo es Rosa quien discute este tipo de periodización de la historia del arte al discutir la propia idea de 'lo político' y al decir qué está en juego en este tipo de caracterización. Según la autora no se consideran políticas las muestras de muchas artistas mujeres que discuten las representaciones sobre los imaginarios de las mujeres y 'lo femenino'. Como lo expresa *"a mediados de los años '90 en Buenos Aires se puso de moda hablar de arte y política, pero es una relación que nunca se refiere a lo privado como político, sino que hace referencia a cuestiones del Estado y el bienestar público (...) mucho antes existen obras que refieren a lo político que son de mujeres artistas como Nora Aslan o Claudia Contreras pero que no son vistas como un debate sobre 'lo político' (...) no está dado el ambiente para trabajar desde la teoría de género en el arte. Porque las propias colegas mías, por ejemplo, no asumen el arte feminista*

*como arte político que es lo que hoy más se está trabajando, lo entienden como el Di Tella, la militancia política, etc. (...) las cuestiones que plantean lo privado como político son cuestiones políticas que si vos no tenés la teoría feminista en la cabeza no lo lees así, porque no parece un tema político, básicamente es eso lo que pasa.” (Rosa, 2011).*

Es interesante destacar aquí cómo Rosa hace énfasis en las posibilidades que brinda la propia teoría de género y feminista para poder pensar otros problemas, otros lugares que no estaban asignados para ser vistos, ni pensados sobre qué se entiende por político. Lo que nos interesa aquí es la posibilidad de relectura y crítica al propio sistema de valores y jerarquías que históricamente se representa en la historia oficial del arte. O como diría Mayayo,

subrayar las aportaciones de las mujeres artistas para incluirlas, sin más, en el cánón dominante no contribuye a poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico-artístico: lo que se impone es una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina o (...) un cambio absoluto de paradigma (...) la recuperación histórica por sí sola es insuficiente si no va acompañada, al mismo tiempo, de una desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte (Mayayo, 2010: 50).

En este sentido, durante este período se destacan algunas muestras que refieren específicamente a las relaciones de género en la esfera del arte así como al acceso al mundo institucional. Según Melgarejo,

durante el período hubo por lo menos una muestra al año dedicada a las ‘cuestiones femeninas’. Algunas de estas exhibiciones reunieron obras sumamente heterogéneas en las que convivieron el retrato, el paisaje o la pintura abstracta. Si bien en estos casos no se llegó a elaborar un discurso crítico, las muestras cumplieron con el objetivo que tenían las artistas: reunirse y acceder a espacios hegemonizados por el varón. Exhibiciones como *Realismos Críticos* o *Nueve Artistas Argentinas* se inscribieron dentro de estos casos. La muestra *Juego de damas* también perseguía estas expectativas. Su curadora, Adriana Lauría, explicaba la finalidad del proyecto en los términos antes

mencionados: 'la idea de agruparse surge de la urgencia de conquistar un lugar donde manifestarse y abrir el debate sobre el arte y la mujer'" (en Melgarejo, 2005: 314).

Por último se destacaron las muestras *Tacos Bajos e Identidad y Diferencia*, donde las artistas convocadas hacían especial énfasis en los sentidos de la feminidad y en especial en el lugar principal del cuerpo. Es de destacar que en ambas muestras muchas de las mujeres abordaron sus trabajos a partir de la costura, el tejido o el bordado como modo reivindicativo. El uso de estos elementos, de las artesanías, no era una elección casual sino una reivindicación de su ser mujeres como de su ser artista. Allí encontramos artistas como Nora Aslan o Teresa Volcó quien dice que a partir de este tipo de técnicas trabaja con una metodología "más femenina que nunca y me reafirmé con procedimientos que tienen poco que ver con los procedimientos tradicionales o con técnicas ligadas a los prestigios que en realidad son los de la mirada del hombre" (Ibídem: 115)<sup>37</sup>.

El último grupo que nos interesa mencionar, tanto por su accionar como por el reconocimiento que tiene actualmente al interior del movimiento feminista, es el de *Mujeres Públicas* (Ver figuras 30-35). Utilizando el doble sentido que conlleva su propio nombre (el de prostituta así como el reivindicativo de apropiarse de las calles como espacio público) las mujeres que conforman el grupo utilizan las viejas estrategias feministas de los '70 y los '80: el trabajo colectivo, el anonimato y la denuncia pública. Así el grupo se inscribe cerca de los fundamentos y motivaciones de los movimientos surgidos en los '70 como parte de la propia tradición del arte feminista y del arte político de Argentina. Sin embargo, también aclaran que:

podríamos ubicarnos también antes y después de esa década, ya que han existido, de un modo silenciado, muchas luchas creativas que nos sorprenden por su potencia simbólica, pero más aún nos sorprende su invisibilidad,

---

<sup>37</sup> Ver parágrafo 5.4 para un análisis sobre las técnicas que las mujeres artistas desarrollaron como modo de reivindicación de lo femenino. También remitimos a GUTIERREZ, María Laura (2008) *Critica de la estética androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación, Paraná, Entre Ríos, Argentina. [Sin publicar].

sabiendo lo importante que podría resultar un debate sobre estas prácticas o aunque sea su enunciación (Mujeres públicas, 2009: 2).

Entre sus trabajos más interesantes podemos mencionar los afiches, *Mujer Colonizada* (2004) que, como lo definen las propias artistas, “pone en escena una serie de discursos y mandatos patriarcales provenientes de la iglesia católica, la educación y la ‘estética femenina’ que circulan en todas direcciones y nos atraviesan” (Ibídem: 6). Utilizando una metáfora como la de las tres carabelas de Colón (es decir la de la conquista de América) las artistas resignifican doblemente el discurso: la colonización de América y la Colonización de las mujeres.

Cada una de las carabelas refiere a un ámbito, la Santa María refiere a la iglesia y sus discursos de sacrificio hacia las mujeres, La Niña se detiene sobre los discursos que socialmente se le prohíben a las mujeres niñas, sólo por el hecho de ser mujeres. Por último, La Pinta rearticula el nombre con la idea de ‘pinta’ femenina, un modismo del lenguaje argentino que sirve para resignificar los mandatos de belleza que se inscriben sobre los cuerpos femeninos. En síntesis, y en busca del arte feminista, el grupo utiliza la resignificación del lenguaje en otros términos a los expresados por el patriarcado. Como dice Rosi Braidotti sobre las artistas Barbara Kruger y Jenny Holzer pero que nos sirve para pensar este tipo de prácticas “en sus manos, las ciudades como área de tránsito y paso se convierte en un texto, un espacio para la significación, repleto de señales y carteles que indican múltiples direcciones posibles, y a los que la artista añade una dirección propia, inesperada y rompedora” (Braidotti, 1996: 6).

Antes de entrar en el análisis de la obra y el recorrido vital de la artista argentina Vera Grión me interesa dejar abierto el debate sobre las perplejidades y contradicciones de estos años ‘90 para el movimiento artístico feminista. Por un lado se produce cierto corrimiento del discurso de género en el mundo del arte, sin embargo este discurso se torna antes que parte del reconocimiento de los estudios y las teorías feministas en el arte un lugar de reconocimiento a ciertas mujeres artistas como mujeres y no como feministas o críticas a cierto tipo de prácticas androcéntricas que constituyen y legitiman la propia institución.

Como especifica Rosa en relación a los propios circuitos de arte y el lugar de la academia en Argentina aun al día de hoy *“no hay espacios para poder desarrollar un tipo de muestra de arte y feminismo, no hay un lugar, los museos no existen, en el MALBA<sup>38</sup> es imposible. No hay un lugar donde una muestra sobre arte y feminismo se pueda desarrollar desde una lugar serio porque tampoco hay una política establecida de preocupación sobre eso, yo espero que se den las condiciones en épocas siguientes, en esta no se dieron (...) después las galerías tiene un discursos que en general son de venta, que es lo que es una galería. Yo me topé con la posibilidad de realizar dos muestras en la Galería Arcimboldo pero porque la dueña está interesada en estas cosas, no por la lógica de las galerías en sí (...)sin embargo tampoco hay que frenarse por eso, porque yo creo que los espacios aparecen porque una los crea, a mí lo que me preocupa y me inquieta es que cada vez es más pesada la teoría feminista de arte y acá ni se lee”* (Rosa, 2011)

En síntesis se puede observar cómo, a pesar de las dificultades con que emerge el arte en su articulación con las reivindicaciones feministas, o más precisamente ya en la década de los '90 un arte feminista a pesar de las resistencia al momento de nombrarse como tal, el recorrido tiene similitudes y diferencias en relación con las hegemonías estadounidense tanto de la institución arte como del propio campo feminista artístico. De allí que emerjan connotaciones diferentes, sentidos distintos y articulaciones diversas entre arte y feminismo en Argentina fuertemente atravesado por el contexto social, político, económico y cultural del país.

---

<sup>38</sup> Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Fig. 30



Fig. 31

**EXPLOTACION: UTILIZACION DEL TIEMPO Y EL TRABAJO DE LAS MUJERES EN BENEFICIO DE OTROS**

Fig. 32



Fig. 33



**escarpines abortos TODO CON LA MISMA AGUJA**

Fig. 30. Escudo. Mujeres Públicas. 2008.  
 Fig. 31. Trabajo doméstico. Mujeres Públicas. 2005.  
 Fig. 32. Mujer Colonizada. Mujeres Públicas. 2004.  
 Fig. 33. Todos con la misma aguja. Mujeres Públicas. n.d.  
 Fig. 34. ¿La teoría o la acción? Mujeres Públicas. n.d.  
 Fig. 35. Estampita. Mujeres Públicas. 2004.

Fig. 34

Pase de la teoría a la acción!

efecto instantáneo

**Fórmula:** cada comprimido contiene 5 mg de levonorgestrel, 10 mg de ulipristal y 200 mg de etonogestrel.

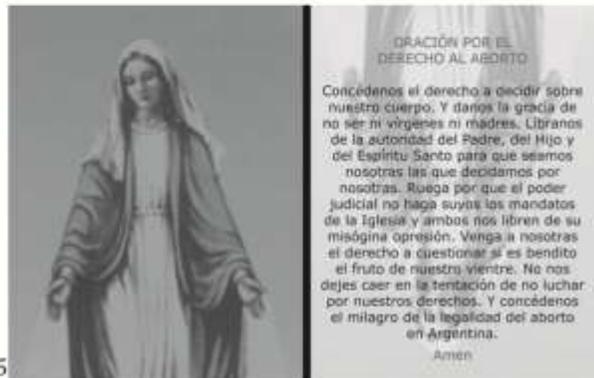
**Acción terapéutica:** evita la fijación del óvulo y la actividad mitocondrial. Es anticonceptiva y abortiva.

**Modo de uso:** Este píldora está indicada para el tratamiento de adormecimientos musculares agudos, inflamación del músculo, casos de rigidez del cuello, crisis de migraña, náuseas y vómitos.

**Efectos secundarios:** dolor de cabeza, mareos, náuseas, dolor de estómago, fatiga, dolor de espalda, dolor de articulaciones, dolor de pecho, dolor de garganta, dolor de nariz, dolor de ojos, dolor de boca, dolor de labios, dolor de piel, dolor de manos, dolor de pies, dolor de dedos, dolor de uñas, dolor de pelo, dolor de piel, dolor de ojos, dolor de boca, dolor de labios, dolor de piel, dolor de manos, dolor de pies, dolor de dedos, dolor de uñas, dolor de pelo.

**Contraindicaciones:** en caso de intolerancia, náusea o vómito.

Fig. 35



---

## **Parte II**

### **De lo personal a lo artístico. Diálogos con Vera Grión**

---

## 5. Trazos y trayectos a través de Vera Grión

Los trabajos y la trayectoria de la artista argentina Vera Grión (Buenos Aires, 1969) que se define a sí misma como 'artista visual', se enmarcan en un límite difícil en el arte feminista argentino. Hace foco particularmente en esta trama de relaciones complejas que se ha desarrollado en nuestro país entre el arte, el feminismo y la política. Sin embargo sus trabajos están, en sus modos de producción, más cercanos a la tradición del arte feminista estadounidense que al arte político argentino. Es decir, presta mayor atención a las performances, los videos, los fotomontajes y la utilización de materiales 'menores' como el bordado y los elementos de las artesanías antes que a las prácticas de 'contrainformación' o escraches típicas del arte político argentino. En este sentido sus realizaciones oscilan entre los modos de producción de las obras más ligadas a la tradición estadounidense (como Jenny Holzer, Bárbara Kruguer o Ana Mendieta<sup>39</sup>) pero anclados a partir de las problemáticas y debates locales. Grión ha desarrollado sus trabajos a través de diversos formatos que van desde la fotografía, la escultura, la pintura a las videoinstalaciones indagando en problemas como las muertes por abortos clandestinos, la violencia simbólica sobre las mujeres y los feminicidios.

El debate y los temas que pone en el eje de sus trabajos discuten el canon propio del arte argentino: lo político ha dejado de ser sólo aquella reivindicación sobre los tópicos 'populares' como la pobreza, la alimentación, el acceso a la educación o los Derechos Humanos. No es que no se articulen con ellos, pero sí los convocan para

---

<sup>39</sup> Ana Mendieta (Cuba, 1948-EEUU 1985) fue una de las pioneras en articular el arte feminista con el denominado earth art, es decir una de las muchas corrientes que pretendía ampliar los límites del arte en lo referente a materiales y localizaciones. La artista describió su propia obra como una vuelta al 'seno materno' al trabajar en una relación simbiótica con la tierra. En la serie *Silueta* (1973), Mendieta creó más de cien obras en las cuales o se cubrió y metió en la tierra, o recreó la imagen de su cuerpo en la tierra al usar elementos naturales como piedras o velas. Barbara Kruger (New Jersey, 1945) es quizá una de las artistas feministas más influyentes del movimiento artístico estadounidense de los '80. Es conocida, fundamentalmente, por sus trabajos de fotomontajes e instalaciones gráficas en las calles de Nueva York. Jenny Holzer (Ohio, 1950) es una artista conceptual con una proyección internacional muy reconocida. Holzer hace hincapié exclusivamente en la palabra como medio de expresión de sus manifestaciones estéticas apelando al uso de las tecnologías de proyección. Utiliza, casi exclusivamente, el espacio público como 'tela/materia/escenario' de sus proyecciones. Desde los '80 sus trabajos se han desarrollado articulando la instalación pública y el lenguaje, sumado a la circulación a través de la red internet. Ha realizado instalaciones públicas Suiza Inglaterra, Alemania, Italia, Brasil y Argentina, entre otros.

expandirlos. Grión utiliza sus expresiones artísticas para hacer de los debates feministas no sólo un lugar artístico sino, además una intervención política.

Por todo lo dicho es que resultaba particularmente interesante indagar en el recorrido vital y en las producciones artísticas de Vera, por los modos en que se mueve, modifica e interpela la propia práctica artística y su relación con el movimiento feminista intentando establecer esos puentes que venimos buscando a lo largo del presente trabajo.

A continuación, en primer lugar, abordaré el recorrido vital de la artista para indagar sobre su acercamiento al movimiento artístico feminista. En segundo lugar nos detendremos con detalle en algunos de sus trabajos que consideramos relevantes para nuestros intereses.

Todos los diálogos y reflexiones que se desarrollarán a continuación fueron realizados a partir de una entrevista no directiva con la artista, realizada en la ciudad de Buenos Aires el día 22 de julio de 2011. Por cuestiones de distancia física, anterior y posteriormente a este encuentro existieron diversos y variados intercambios de mail que aportaron al encuentro y al diálogo que se produjo aquél día y al intercambio posterior.

## **5.1 Los primeros pasos en busca de 'las madres'**

*Yo quería hacer una tesis sobre artistas mujeres  
y me di cuenta, en ese momento, que tenía poca información sobre artistas plásticas;  
mi árbol genealógico eran prácticamente todos artistas hombres.*  
Vera Grión

Egresó de la *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* en 1993 y comenzó a trabajar dando clases de educación artística en distintos niveles educativos de escuelas públicas de la provincia de Buenos Aires. También dio clases en la UBA en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, en la cátedra Medios Expresivos de

Rosinés Monner Sans<sup>40</sup>. Combinaba estos trabajos con la realización de talleres en colegios privados y en bibliotecas.

En 1995 empiezan sus primeros acercamientos al arte feminista a partir de una experiencia de viaje en Europa y la posibilidad de acceder a muestras de artistas mujeres, fundamentalmente una de Louise Bourgeois en el *Centre Pompidou* de Francia. Según sus propias palabras había realizado, de manera inconsciente y a través de un acercamiento no formal, diferentes trabajos relacionados con algunas problemáticas de género pero fue cuando decidió realizar su tesis final de licenciatura en artes en el *Instituto Universitario Nacional de Artes* (I.U.N.A) cuando se acercó a la teoría y práctica estética feminista.

Un hecho crucial lo marca su primera charla con el escultor y profesor Raúl 'Pájaro' Gómez quien para comenzar su trabajo le pidió que hiciera como primer ejercicio un 'árbol genealógico' de aquellas personas que consideraba sus maestros/as, su 'familia' en su recorrido artístico. Cuando se dio cuenta de que todos los nombres que había dibujado en aquella hoja sólo correspondían a artistas varones, sintió ese vacío que marca la orfandad de la ausencia de mujeres con quienes identificarse<sup>41</sup> y no hizo más que preguntarse sobre el porqué de esa ausencia. Como bien lo expresa, *“cada una tiene una familia de artistas que son sus referentes y cuando yo me puse a hacer la lista de mis referentes y los que yo admiraba eran todos hombres, mi árbol genealógico era completamente masculino, entonces me pregunté cómo podía ser eso, o qué pasaba ahí.*

---

<sup>40</sup> En palabras de Vera, Rosinés *“fue un referente importante para mí como artista y docente de arte. Durante la dictadura estuvo exiliada en Estados Unidos, no recuerdo que haya hablado directamente de las artistas feministas, seguramente por falta de material editado para mostrar, pero su manera de dar clases, su compromiso político y su método de enseñanza basado en lo sensorial, me hace pensar a la distancia que ella compartía la ideología de esas artistas. En el '95 expuso en el Centro Cultural Recoleta una instalación llamada Ese oscuro objeto del deseo donde mostraba situaciones de la vida cotidiana de una mujer”*.

<sup>41</sup> Durante la segunda mitad de los años '70 se consolidó en Estados Unidos una tradición de investigación feminista denominada 'Her-story' en contraposición a la palabra en inglés 'His-story' ('su' –como sustitutivo de él- 'relato') Si la historia había sido escrita por varones y sobre varones, la 'Her-story', como disciplina particular de la historia, se proponía realizar investigaciones que debían ser hechas sobre, por y para mujeres. En 'Herstory' (1976) uno de los artículos pioneros, Sheyla Johansson decía que “las mujeres no podían permitirse carecer de una conciencia compartida del pasado”. Otras de las autoras más destacadas en este campo fueron María Giambutas y Gerda Lerner. Carolyn Rosemberg decía que “la historia de las mujeres estaba llamada a obligar a los investigadores a reevaluar los cánones de la historiografía tradicional” (en Tubert, 2003: 163). Este tipo de análisis tuvo su influencia también en las artistas feministas de la época, fundamentalmente debemos destacar a Judy Chicago y la realización de la instalación colectiva *The Dinner Party* (1975-1979, New York).

*Tenía referentes de escritoras pero no de artistas visuales mujeres". Al relatar este hecho, la artista no deja de sorprenderse de su propio recuerdo al momento de la charla, diciendo que, a pesar de haber hecho ese viaje y de haber leído tempranamente el libro de Chadwick (1990) "es realmente llamativo este recuerdo de tener más presente a artistas hombres en el momento de tener que hacer un árbol genealógico, porque en esa época ya tenía un cúmulo importante de datos, un bagaje de información que no fue adquirida por la educación formal, pero fue adquirida por mi interés en el tema, sin embargo no afloraban en ese árbol (...) solamente puedo explicarlo por el poder legitimador de la educación formal, donde los ejemplos que se usaban eran obras de artistas hombres".*

La marca de la ausencia es lo que declara Grión, pero no sólo una ausencia de nombres sino, justamente, una ausencia genealógica que pudiera enmarcar su trabajo en un lugar donde reconocerse, donde formar parte de esa historia propia o ese cuarto propio como diría Virginia Woolf. Así comienza a indagar sobre aquella pregunta de la ausencia, o como afirma Pollock sobre "¿cómo repercutía en las mujeres y en su comprensión de sí mismas esa supresión de conocimientos sobre las mujeres como artistas creativas? ¿Y en el conjunto de nuestras culturas que divulgaba una imagen de la creatividad identificada exclusivamente con la masculinidad?" (Pollock, 2007: 93)

La pregunta de Grión coincidía con aquello que ya en los años '70 marcaban algunas teóricas y artistas feministas en Estados Unidos e Inglaterra como Linda Nochlin (1971), Lucy Lippard (1976), Whitney Chadwick (1990) o Griselda Pollock y Rozsika Parker (1981)<sup>42</sup>, que la ausencia de artistas mujeres no era causa del azar sino consecuencia de los discursos y prácticas históricas sociales que legitimaban y relacionaban el arte casi exclusivamente con una práctica masculina. Ante este vacío

---

<sup>42</sup> Todas estas autoras han sido pioneras en analizar el entramado social, histórico, cultural y simbólico a través del cual se construyó la narrativa de la historia del arte como una prerrogativa masculina. Asociando lo masculino a la razón, la creatividad y el gran arte y contraponiendo lo femenino como lo sensible, la naturaleza y las artes menores. remitimos a algunos de sus trabajos fundamentales para su lectura detallada: NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and other essays*, Harper y Row, New York. PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Pandora, London. y (1987) *Framing feminism. Art and women's movement 1970-85*. Pandora, London. CHADWICK, Whitney (1990) *Mujer, Arte y Sociedad*, ed. Destino, Barcelona. Y LIPPARD, Lucy (1976) *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, Ney York.

no se trataba sólo de ‘añadir’ mujeres a la historia del arte sino de producir una historia del arte feminista que realice un cambio político en la disciplina misma, un cambio en las teorías, las prácticas y las metodologías existentes que, sin embargo, aún hoy no logra consolidarse en Argentina.

Grión continúa su relato marcando este contexto de ausencia que no sólo se expresa en la imposibilidad de incluir mujeres en el árbol genealógico sino en la ausencia de bibliografía y materiales sobre ese movimiento de arte feminista que la precedía. Así lo expresa *“me pongo a leer para profundizar en el tema y realizar la tesis en el 2001, en esa época había poca bibliografía en español, no había nada. Y ahí empiezo a descubrir que había existido todo ese movimiento de mujeres artistas feministas en Estados Unidos que habían transitado un camino donde yo, a veces y por momentos, parecía haber transitado también, porque eso estaba en mi obra, en las cosas que yo hacía quizá inconscientemente”*.

En el relato de Vera se destacan algunos puntos que nos resultan de interés: la marginalización de las propias lecturas sobre mujeres artistas y sobre arte feminista en Argentina y el encuentro de una genealogía que la remite directamente al movimiento artístico feminista estadounidense. Se marca la ausencia de artistas argentinas así como la de un relato propio que ayude en la búsqueda de esa genealogía.

A partir de allí comienza un abordaje tanto de tesis como de desarrollo personal acerca de la idea de neutralidad en el arte, un tema que no había sido abordado por ningún/a estudiante del I.U.N.A hasta ese momento. Cuestión que no deja de ser menor y que marca el desconocimiento y el poco reconocimiento en Argentina sobre el tema cuando en países como Estados Unidos, Inglaterra, Italia y, un poco menos, España llevan treinta años de discusión teórica y práctica<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Sería interesante pensar, y aquí lo dejamos a modo de pregunta, cómo este reconocimiento en nuestro país se produce cuando en esos países centrales se está desarrollando una crítica a la propia institucionalización del arte feminista.

Recorrido este primer tramo de búsqueda comienza a indagar sobre cómo esa ausencia se articulaba con la propia idea de neutralidad en el arte. Ésta preocupación le surge como reflexión a partir de las re-lecturas de los textos clásicos de Simone de Beauvoir y de Virginia Woolf, sobre todo cuando Woolf hablaba sobre la mente andrógina que debía tener una artista<sup>44</sup>. El debate consigo misma acerca de esta dualidad ubicó a Vera en una búsqueda tanto estética, (sobre el posicionamiento acerca de los modos de producción y circulación del arte) y a la vez educativo, histórico y político a partir de las discusiones contra ese cánón que había estudiado y construido. Como ella misma lo dice *“cuando empiezo a hacer la tesis, empiezo a releer a Simone de Beauvoir y Virginia Woolf y empiezo a leer a artistas escritoras mujeres, a partir de ahí me comienzo a cuestionar a mí misma si era válido hablar de arte femenino, o si yo tenía que aspirar a hacer algo más universal (...) pero entonces me dije, ¿Dónde me ubico con eso? Y a partir de ese cuestionamiento empiezo a investigar e hice mi tesis sobre esto, porque quiero entender donde me paro yo y por qué me paro en este lugar (...) en cierto sentido me preguntaba por un camino de búsqueda personal relacionado con mis propios proceso creativos, con la idea de ¿cuál será la mejor forma de crear para mí?”*. En las palabras de la artista se evidencian ciertos recorridos que parecieran ser el derrotero de muchas mujeres, artistas o militantes: la búsqueda de nuestras ‘madres’.

Lo interesante de ese planteo de Grión sobre sus propios procesos de búsqueda no concluyen, solamente, en esa búsqueda personal sobre los procesos creativos sino que, en cierto modo, se hacen políticos, al sentido de la vieja consigna feminista sobre lo ‘personal es político’. Político en el sentido de construir, desde una duda y un problema personal, una crítica contra los propios criterios narrativos e históricos de la historia del arte que ella misma había estudiado y aprendido.

---

<sup>44</sup> El texto al que refiere Grión es *Un cuarto propio*. Allí Woolf dice que si “en cada una o cada uno gobernasen dos poderes, uno masculino, otro femenino; y en el cerebro del hombre, el hombre predominara sobre la mujer, y en el cerebro de la mujer, la mujer predominara sobre el hombre. El estado normal y cómodo se da cuando los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Aunque se sea hombre, la parte mujer del cerebro tiene que hacer su efecto; y también una mujer tendrá que relacionarse con el hombre que hay en ella. Tal vez quisiera decir esto Coleridge cuando escribió que una mente grande es andrógina. Cuando se produce esta fusión, la mente se fertiliza plenamente y usa todas sus facultades.” (Woolf, [1929] 2003: 134)

Esas primeras imágenes que menciona como una bisagra para encontrarse con otras (tanto en el relato histórico como en la búsqueda de esas ‘madres’ silenciadas), ella misma lo relata como una experiencia que parecía privada pero que se transformó en política *“fue sumamente importante para mí investigar sobre el tema, enterarme que muchas otras se habían preguntado las cosas que yo me estaba preguntando.”* Al modo de las viejas prácticas de concienciación, poner en palabras y búsquedas las dudas que parecían personales hizo aflorar un recorrido colectivo sobre el propio quehacer artístico, sobre la propia potencia crítica del arte cuando se pregunta y cuestiona las propias universalizaciones que creía, hasta el momento, naturales. Es esta crítica la que dejará abierta la tarea y las prácticas para pensar cómo reconstruir, o revisar, la propia narrativa de la historia del arte al preguntarse y desmontar esa falsa universalización (o quizá podríamos hablar de una cierta universalización subordinante) que comienza por desmontar el carácter supuestamente neutral del arte.

## **5.2. ¿Universal = masculino?**

Este primer recorrido la llevó hacia la idea de la universalidad en el arte, donde lo universal no hacía más que disfrazarse como neutral bajo parámetros masculinos<sup>45</sup>. Allí comenzó su recorrido de tesis intentando discutir la propia idea de neutralidad ¿podemos hablar de una arte universal? ¿Qué significaciones tenía en su vida y en sus realizaciones artísticas su propia especificidad genérica? Este debate no sólo no le resultó fácil consigo misma sino que le llevó discusiones y replanteos que no habían surgido a lo largo de toda su carrera estudiantil. Vera dice que *“si yo me posiciono con todos los teóricos que sostiene que el arte tiene que ser universal, el arte femenino es el*

---

<sup>45</sup> Cabe decir que, a pesar de sus diferencias, uno de los pilares en que estaban de acuerdo las feministas de los ‘70 era que aquello que se denominaba el Sujeto Universal, era una construcción histórica que instauró como patrón de ‘Lo Humano’ al varón, blanco, heterosexual, occidental y de clase media. Esta construcción histórica requería, indispensablemente, revisión crítica. Sostenían que, históricamente, a la mujer se la había ‘determinado’ y diferenciado en relación al varón, que se erigió como ‘lo absoluto’, ‘lo esencial’ y la mujer como ‘lo Otro’. Como sostenía Simone de Beauvoir: “la humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él [así] la mujer ha sido, si no la esclava del hombre, al menos su vasalla; los dos sexos jamás han compartido el mundo en pie de igualdad” (Beauvoir, [1949] 2005: 18-22)

*de unas 'locas' que andan dando vueltas por ahí y que no ven más que su ombligo. Ahora si yo empiezo a investigar porqué esas 'locas' empezaron a hacer esas cosas y descubro que hay todo un camino de lucha, de generaciones de mujeres y de artistas que buscaban discutir los propios parámetros del arte, entonces ahí cambio y creo que el arte universal era puro bla bla porque en realidad no era universal sino que prevalecía la idea del artista varón al cual la artista mujer se tenía que adaptar, entonces de universal no tenía nada. O que en realidad eso era mentira, yo creo que la 'universalidad' se va a lograr en varias generaciones más adelante, cuando realmente haya igualdad, y cuando no haya una idea que prevalezca sobre las otras, ahí se va a poder hablar de un arte universal...pero...es más creo que va a desaparecer la idea misma de universalidad, y que va a prevalecer la idea de caminos y de ideas. O eso espero”.*

Esto nos lleva a preguntarnos no sólo por quienes nos precedieron sino que ayuda a modificar los ojos con que miramos. Si el arte de las mujeres había sido separado de las definiciones dominantes sobre qué es arte, las mujeres comenzaron a cuestionar el propio canon de la historia del arte, sus propios modos de construcción y transmisión de conocimiento y de interpretación de la subjetividad femenina a partir de una premisa básica ¿cómo representar lo femenino de otra manera a la que, históricamente, se había asociado en la cultura patriarcal? ¿Cómo estudiar a las mujeres en un mundo donde nos escolarizan para mirar al mundo a través de la mirada de los ojos del hombre blanco heterosexual? ¿Podría renegociarse o modificarse esa mirada? Esa parecía ser la premisa primera del trabajo de Grión. Como decíamos al inicio no se trata sólo de recuperar esas mujeres artistas que nos precedieron, sino además que esa búsqueda modifique la propia experiencia vital y a la par, el recorrido teórico y estético de ciertas narrativas, en este caso del propio arte y su modo de auto construirse históricamente.

Este camino se articula con la crítica a la propia historia del arte como una práctica ideológica, no objetiva, que reproduce las creencias y asunciones de una sociedad y que legitima ciertas prácticas, métodos y categorías de análisis. Es decir aquellas categorías que ubicaron histórica y socialmente a la mujer como musa y objeto de la mirada del varón y que construyeron, de una manera y no de otra, el discurso mismo

de la historia oficial del arte. Como decía al inicio de la memoria, explorar el lugar de las mujeres en esta historia no se articula solamente como un supuesto problema 'empírico' de la ausencia de mujeres sino de los límites ideológicos de la institución arte en su conjunto, de la invisibilización de artistas mujeres y de las prácticas y límites androcéntricos del mundo del arte en general.

Para las mujeres artistas la historia del arte no es ni neutral ni puede entenderse como universal. Como afirma Pollock,

la historia del arte moderno, en tanto que institución oficial establecida en las universidades, la prensa y los museos, ha hecho desaparecer las mujeres del discurso dominante. Esto no ocurre ni por olvido ni por negligencia, pero si por un esfuerzo sistemático, político, queriendo afirmar la dominación masculina en el dominio del arte y de la cultura. Han creado así una identidad casi absoluta entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. No es necesario decir el arte de los hombres; sabemos bien, en efecto, que el arte es de los hombres (Pollock, 1995: 7).

Este primer acercamiento la llevó a realizar su trabajo final de tesis que consistió en una videoinstalación que se apoyaba en una enorme cama con forma de cruz griega donde se proyectaba la frase 'serás lo que debas ser', refiriéndose a los mandatos culturales e históricos sobre las acciones de las mujeres. Como ella lo relata "*empecé esa tesis considerando que la neutralidad era posible, aceptable, pero sobre la marcha me di cuenta de que era un mandato más que recaía sobre la mujer. Esa famosa neutralización que impedía entrar a la 'historia del arte universal', resultó un mandato más que recaía sobre las artistas mujeres de manera coercitiva*".

Cuando Grión se refiere a los mandatos que recaían sobre las mujeres se refiere, en este caso, al mandato que las excluían por su sexo femenino de la posibilidad de realizar el 'gran arte'. Como coinciden en pensar Pollock y Parker (1981; 1987), Nochlin (1988) y Chadwick (1990) esa ausencia de mujeres en la historia del arte daba lugar a la ocupación como musas de la 'inspiración del genio masculino', o bien en el lugar de la pasividad, del modelaje, como objetos para ser representadas. Ese

objeto de la representación era el lugar asignado para las mujeres que, a la par, debían contentarse con su participación en las ‘artes menores’ (bordados, lectura de folletines, arte decorativo, etc.). Así arte y mujer fueron categorizadas y ubicadas en terrenos generizados diferenciales. Las mujeres sólo podían participar del arte como objetos para ser representados y contemplados por la mirada masculina o como heroínas o excepciones de su época. Así “el arte se ha sostenido a partir de su oposición con los femenino, su privilegio y su desconocimiento, la mujer no está fuera sino ocupando el lugar de la diferencia negativa para que lo masculino domine” (Parker y Pollock, 1981: 80).<sup>46</sup>

A partir de allí Grión comienza a llevar a cabo en su trabajo de docencia, tanto en sus clases como en sus talleres, la incorporación de mujeres artistas como una acción de visibilizar la parte silenciada de la historia y del propio cánón masculino artístico. Sin embargo no se trata sólo de eso sino de la propia modificación en los modos de ver la realización estética y vital personal: “*desde que hice la tesis siempre trabajo con cuestiones de género, antes de hacer la tesis también pero no era una cosa consiente y me perdía hacia otro lados. Después de hacer la tesis encontré un camino*” sentencia.

En este sentido lo interesante de Grión es que no sólo comienza a articular una visibilidad de las mujeres artistas que le precedieron sino que además articula este trabajo desde sus propias realizaciones modificando lo que Pollock (2010) llama el establecimiento sexual de la mirada.

---

<sup>46</sup> Además de los textos referidos en la nota a pie nº 42 remitimos también a HUYSEN, Andreas (2002), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. Donde se ofrece un pormenorizado análisis de los sentidos ideológicos que asocian ‘lo femenino’ con la cultura de masas y ‘lo degradado’ así como al libro SERRANO, Amparo (2000), *Mujeres en el arte. espejo y realidad*, Plaza Janés, Barcelona, donde la autora desarrolla un interesante análisis del machismo de las vanguardias históricas, poniendo como eje del análisis las categorías de la mujer como objeto encontrado o musa de inspiración para el genio masculino.

### 5.3. Lo personal es artístico (y político)

Otro de los puntos que indagamos en relación a la vida y las realizaciones de Grión es el del arte y la política entendido, en un primer lugar, como aquél que nos permite pensar y visibilizar que el mundo androcéntrico puede ser otro, no sólo para las artistas como productoras de arte sino para las mujeres y varones en general en el mundo en el que viven. En este sentido entendemos el rasgo de lo político tal como lo expresa el pensador francés Jacques Rancière como,

lo que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que, por definición, no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte (...) la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar: hace ver lo que no tenía razón para ser visto (Rancière, 1996: 45).

La relación entre mujer, arte y política como espacio de subversión de los cánones dominantes nunca está garantizada a priori. Sin embargo la articulación entre mujeres, arte y política produjo cierta apertura de sentidos en el propio campo del arte “no en términos de estilo o como una cuestión de auto-expresión u obsesión personal, sino como un efecto político.” (Pollock, 2010: 19). Y no sólo en sus modos de producción y recepción sino también en los sentidos que abre a pesar de las dificultades de realización y reconocimiento que encontramos en Argentina.

Es interesante cómo la artista destaca que muchos de sus trabajos no son biográficos sino el resultado de este modo de ‘ver el mundo’. En cierto sentido volvemos una y otra vez a la idea de lo personal como político no sólo como modo de lo que ‘me pasa a mí’ sino de cómo lo que me pasa a mí excede los límites de mi casa, mi vida o mi cuerpo para instalarse en un debate político y público sobre los propios modos de entender el mundo. Para Vera “*cuando yo hablo de reconocimiento de las mujeres artistas no estoy hablando de mí (...) hablo de la historia de las artistas mujeres y me refiero a todos los terrenos de la igualdad de la mujer, en el laboral, los comportamientos sociales que se nos exigen, a la cosa más cotidiana, a la vida*”.

En primer lugar, y en relación a la práctica específica artística, Grión no jerarquiza una especie de supuesta práctica política a otra supuestamente no-política. Por el contrario establece que *“el mundo es grande y que hay lugar y espacios para todos. Si a una artista le gusta estar en su taller pintando una diferencia de luz en un color para producir goce estético de las personas que observan su obra, me parece re valido, yo disfruto yendo a ver exposiciones donde el objetivo es un goce estético, donde no hay ningún ‘tema’ para cuestionar, solucionar o replantear. Me parece súper valido y a mí también por momentos me gusta hacer eso en mi taller, porque necesito equilibrar un poco, porque el ‘arte de género’ es un poco nocivo en el sentido que me generan un poco de angustia cuando los encaro. La verdad es que sería más fácil dedicarme a hacer otra cosa, pero no puedo elegirlo a eso, son trabajos que se me ‘imponen’ no es que alguien me impone o yo me obligo a mí misma, pero hay un punto donde lo tengo que sacar afuera. Lo tengo que hacer y busco en el medio válvulas de escape, porque me cargan de una energía media extraña, y necesito salir de ahí”*.

A partir de esto podríamos pensar ¿en qué sentido un arte o una realización se impone? ¿cómo eso puede modificar las propias relaciones que la artista tiene con el propio mundo? En un sentido más profundo y crítico de sus propias realizaciones y teniendo en cuenta los debates argentinos sobre la idea de un cierto tipo de arte panfletario o de un arte ‘ilustrativo’ de una idea, Grión considera que el límite es bastante borroso. Destaca las características de un tipo de arte que intenta reivindicar otra mirada de la aceptada pero se pregunta de qué modo no ser panfletaria cuando una habla, por ejemplo, del aborto o de las violaciones o de la violencia simbólica. Según ella el propio arte es a veces panfletario para evitar, precisamente, no dar lugar a ‘equivocos’ u otras interpretaciones sobre lo que se quiere decir. Esto puede provocar un riesgo en el arte porque puede quitarle ‘calidad artística’<sup>47</sup>.

Ante esta posición ¿cómo encontrar modos que no caigan en cierta idea del panfleto pero que asuman una posición política, o que se comprenda como política?

---

<sup>47</sup> Cuando Grión refiere a calidad artística hace énfasis, más que en cuestiones estilísticas de la obra en la búsqueda de un arte que no quede subsumido a lo político, o relegado como una ilustración de la palabra político.

Para Grión ese lugar en el arte visual es la propia metáfora, o el corrimiento de ciertos lugares literales acerca de lo que se trabaja o se dice. La idea de esta 'metáfora visual' es una elección y parte del proceso de creación. Para Grión *"cuando estoy en pleno proceso creativo, tengo en cuenta todas las variables para llegar a decir aquello que quiero, de la mejor manera. Utilizo la duda como motor para avanzar en el conocimiento. Cuando llego al final del proceso, después de ver y probar algunos de los caminos posibles, me siento segura de que elegí la forma que más se ajusta a lo que quiero decir y como lo quiero decir"*.

Aun así este trabajo no se realiza sin dificultades, como lo expresa *"yo me cuestionaba, por ejemplo, con mi trabajo sobre el aborto, que si hay algo que está oculto, como es el tema de las muertes de mujeres por abortos clandestinos, ¿es válido hablar de eso que está oculto utilizando una metáfora? ¿o eso no es una manera más de ocultarlo? Yo siempre me cuestiono a mí misma, o sea no me pongo en el lugar de que hago esto y esto está bien, me pregunto muchas veces si está bien o mal y cómo lo hago, o si el camino tiene que ser más directo, es decir, mostrar con crudeza lo que pasa. Yo elegí el camino de la metáfora y creo que cuando trabajas con el lenguaje visual o literario sí tenés que trabajar con la metáfora, por lo menos yo opino eso. Yo tomé esa posición y yo como artista intento tratar esos temas difíciles utilizando la metáfora, tratando de dar una vuelta de tuerca a lo que se dice y cómo se dice. Después en mi posición como mujer, como persona, como ciudadana, sí te hablo frontalmente de mi posición pero creo que en un trabajo artístico hay que enunciarlo de otra manera, aunque corras el riesgo de que tu obra sea mal interpretada por la gente con quien compartís una ideología, precisamente por no expresarte en forma explícita, o por establecer una pregunta para generar que el observador se cuestione sobre el tema. Pero creo que es difícil el tema ese de la política, creo que es todo un tema. Mismo cuando ves obras en relación a los derechos humanos, en defensa de las Madres de Plaza de Mayo, hay mucha cantidad de trabajo que vos lo ves y es muy panfletario, y lo ves hecho por algunos artistas que quizá con otras obras son más metafóricos, pero cuando tiene que trabajar un tema de reivindicación me parece que es como más difícil encontrar el camino"*.

Quizá sean estas preguntas que indagan en los modos de trabajar, producir y reivindicar un arte político uno de los mayores debates no sólo al interior de la teoría artística o de los movimientos políticos y culturales feministas sino de la teoría artística en general. Esto nos lleva en nuestro trabajo a pensar sobre si ¿existe un arte feminista? ¿De qué hablamos cuando decimos arte feminista? ¿Es ésta una estrategia viable, deseable para las mujeres artistas? ¿O nos vuelve una y otra vez a la imposibilidad de pensarnos por fuera del concepto mujer, tan criticado en el propio movimiento en general?<sup>48</sup>

En este sentido, y si entendemos a la actividad política en el sentido que la expresa Rancière, como “la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto; hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar; hace escuchar como discurso, lo que no era más que escuchado como ruido” (Rancière, 2001: 45); es que podemos decir que, los discursos que se ponen de relieve en los dichos de Grión, así como sus trabajos (que analizaremos en el capítulo siguiente), ponen de relieve los modos en que una apuesta estética crítica puede transformar la búsqueda de nuevas representaciones de las mujeres en general y de sus representaciones en el espacio público y artístico en particular. Además pueden correr el debate sobre lo político en el arte hacia otros imaginarios que no sean los hegemónicos en Argentina.

---

<sup>48</sup> El concepto mujer no es un concepto sencillo para el movimiento artístico feminista (ni para el movimiento en general). Basándonos en las experiencias de las artistas norteamericanas podemos decir que en los años ‘70 existió un arte basado en la búsqueda de la ‘identidad de la mujer’ a través de la exploración y afirmación del cuerpo como experiencia fundamental de la identidad femenina y pensando esa experiencia como cuasi ‘universal’. No se hicieron esperar las críticas estéticas (teóricas y políticas) que, fundamentalmente, provinieron de dos frentes: la crítica de las lesbianas feministas, que discutieron la homofobia del propio movimiento que cerraba la experiencia de ‘las mujeres’ en la experiencia heterosexual, y la crítica de las feministas negras que discutieron las actitudes xenófobas, poniendo en jaque la noción de universalidad de la ‘identidad y experiencia de la(s) mujer(es)’. A este último debate posteriormente se abrirán las críticas de las feministas chicanas y del denominado ‘tercer mundo’ discutiendo también el imperialismo/occidentalismo cultural sobre la categoría mujeres. Para un debate sobre la categoría ‘mujer’ podemos remitir a quienes discuten desde la crítica al pensamiento heterosexual obligatorio como RICH, Adrienne [1979] (2010), “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Horas y horas, Madrid. WITTIG, Monique [1980] (2010) *La heterosexualidad obligatoria*, Egales, Madrid y BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Buenos Aires y (2005), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires. En relación al movimiento y las críticas del feminismo negro remitimos a LORDE, Audre [1984] (2003) *La hermana, la extranjera*, Horas y Horas, Madrid. Para una crítica desde el feminismo chicano ver nota n° 24.

#### 5.4. Femenino y feminista. ¿Dos caras de la misma moneda?

Los intentos de pensar en términos de arte feminista han sido catalogados una y otra vez en Argentina cómo ‘sectarismo’, ‘intolerancia’ o ‘extremismo’<sup>49</sup> bajo los argumentos de que ‘no existe arte feminista sino buen o mal arte’. Lo extraño es que, en líneas generales, ese mal arte estuvo asociado históricamente, simbólicamente y culturalmente a ciertos parámetros de las prácticas artísticas femeninas. Tal como aclara Huyssen, “el problema no es el deseo de establecer diferencias entre las formas de arte elevado y las formas depravadas de la cultura de masas y sus cooptaciones. El problema es, sobre todo, la continua generización de lo devaluado en cuanto que femenino” (Huyssen, 2002: 104).

Existen infinidad de adscripciones y discusiones entre artistas y teóricas del arte sobre las categorías y prácticas del arte femenino o el arte feminista<sup>50</sup>. El caso de Grión no escapa a esta disyuntiva. La artista comenzó este primer acercamiento sobre su producción estética, como vimos, planteándose la viabilidad de un arte andrógino o un arte femenino. Sus primeros acercamientos los denominó femeninos ya que hicieron hincapié en las imágenes de los cuerpos de las mujeres.

Como dijo al inicio, había realizado algunos trabajos anteriores ‘inconscientemente’ que referían a situaciones de mujeres. Entre ellos se destacaron el cuadro *Ella quería un vestido rojo* (Ver figura 36), en homenaje a su propia abuela y las historias personales que le contaba de niña sobre los costos de perseguir una utopía hasta las

---

<sup>49</sup> Como lo expresa Georgina Gluzmán “*el problema es que en Argentina una puede presentarse como historiadora social del arte y nadie diría nada, ahora, si te presentás, por ejemplo, en las jornadas del Instituto Payró como historiadora feminista social del arte te dicen que sos sectaria, que sos imbécil, que sos una persona que no tiene capacidad de diálogo, eso es lo que sucedería, si es que primero que te aceptan la ponencia. Hasta género aceptamos, sobre todo en los ámbitos académicos y hegemónicos, más no*” (Gluzmán, 2011). [n.d.r: el Instituto Roberto Payró pertenece a la Universidad Nacional de Buenos Aires y organiza anualmente las jornadas más ‘reconocidas’ a nivel académico en historia del arte].

<sup>50</sup> Además de las teóricas que venimos mencionando debemos agregar a esta discusión los debates de CARRO FERNANDEZ, Susana (2010) *Mujeres de ojos rojos*, Ed Trea, Gijón y MAYAYO, Patricia (2010) *Historias de mujeres, historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid. Ambas autoras, coinciden en pensar que el arte feminista se dio, fundamentalmente, durante los años ‘70 en Estados Unidos donde dominaría un ímpetu feminista, entendido como una crítica a las representaciones de y en el arte desde una mirada crítica a las estructuras de poder. En las décadas posteriores las autoras trazan una segunda etapa de reivindicación más centrada en ‘lo femenino’, el cuerpo y las críticas hacia el sistema sexo/género. En el mismo sentido se ubican Pollock y Parker así como Kate Deepwell (1995) distinguiéndose de autoras como Lippard (1976) o Mulvey (1975) quienes rescatan las discusiones de ‘lo femenino’ como lo más potente del propio movimiento.

últimas consecuencias. Es en este momento cuando comienza a leer a Woolf y, como dice, *“ya no hay vuelta atrás, en el sentido de buscar una manera propia de crear, que tal vez se aleje de la hegemónica, experimentando con diferentes materiales”*. Posteriormente realizó la serie de *Fotogramas*, donde pintaba con lavandina sobre película velada de cine y superponía con negativos de plantas (una especie de photoshop manual) para trabajar finalmente la superposición de capas.

Finalmente es entre el '99 y el 2000, después de recorrer México por un mes, cuando realiza su primera serie sobre cuerpos de mujeres: las *Mandorlas*, como las llamó la artista. De su experiencia relata que *“viajar por México fue una experiencia hermosa, volví llena de colores, de imágenes: empecé a darle forma tridimensional a los dibujos que venía haciendo, y de ahí surgieron las Mandorlas. Cuando estaba buscando un lugar para exponerlas, me enteré, a través de una revista, que se iba a estrenar la obra Monólogos de la Vagina en el Paseo la Plaza, me acerqué con una carpeta con fotos de la serie y les dije que me interesaba mostrarlas; la gente que dirige este complejo teatral, muy gentilmente, me cedió un espacio en forma gratuita donde pude exponer las muñecas durante un mes, antes de cada función”*.

Allí comienza a ubicar su trabajo en un eje que siempre fue crucial para las artistas feministas: el cuerpo de las mujeres, pero alejándolo de las representaciones esperables sobre ese cuerpo femenino como bello, mostrable objetualizable. Como dice la teórica y crítica alemana, Gisela Ecker,

resulta tentador confundir rasgos del arte de las mujeres con representaciones de la naturaleza de las mujeres. Las opiniones sobre el cuerpo en el arte contemporáneo de las mujeres pueden servir para ilustrar esto. La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están ausentes o incluso reprimidos en el arte masculino; sin embargo esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de cómo son las mujeres, sino que las emplean mujeres artistas que tienen una conciencia política de la diferencia sexual en el arte. Así con frecuencia se muestra el cuerpo en acciones para

subrayar y combatir las suposiciones ideológicas que se esconden tras la dicotomía contemporánea masculino/femenino” (Ecker, 1986: 13)

A partir de allí comenzó a explorar los materiales y las texturas que le posibilitaban esos elementos ‘degradados’, o considerados menores por la propia institución académica. Como lo relata *“mientras hacía y, sobre todo, después de hacer la tesis encontré el marco teórico sobre eso y pude ver que había otras artistas que habían hecho ese trabajo como reivindicativo. También hubo una frase del artista Sol Le Witt que me marcó mucho cuando le dice a Eva Hesse<sup>51</sup> algo así como ‘no trates de ser excelente ni de hacer cosas inteligentes, trata de hacer lo más tonto, lo más estúpido’. Sentí que por ahí se abría un camino, eso de buscar desde lo más insignificante”*.

En este sentido, el tipo de técnicas consideradas no importantes fueron una constante del movimiento feminista en sus primeros pasos en los Estados Unidos. Artistas como Martha Rosler, Marina Abramovic, Lygia Clark, Joan Jonas, Nancy Spero y Magdalena Abakanowicz utilizaron este tipo de aproximaciones entre artesanías y elementos de la cultura de masas como estrategias de reivindicación del no-arte, de su contracara. Ecker dice que “la preferencia por las técnicas anti clásicas convierte esta tradición negada en un contra-programa artístico, la invierte y la opone al consenso cultural actualmente aceptado” (Ecker, Op. Cit.: 214). De allí que la apuesta por estas técnicas haya sido una estrategia de realización para las artistas y a la par una estrategia de reivindicación: si lo devaluado era ‘lo femenino’ y en ello estaba asociada la ‘cultura de masas o el arte menor’ como contraparte del ‘Arte’, cierto orden de lo ‘subversivo’ (o al menos de resistencia) estaría en rearticular aquellos polos silenciados históricamente: la ‘cultura de masas’, ‘el arte menor’ y ‘la mujer’.

Este tipo de trabajos fueron para Grión un avance en su búsqueda sobre el debate entre el denominado arte femenino o feminista. Sin embargo considera que este tipo

---

<sup>51</sup> Sol Le Witt es (1928-2007, New York) fue un artista minimalista estadounidense y uno de los fundadores y teóricos más importantes del movimiento conceptual de los años ‘60 en Estados Unidos. Eva Hesse (Hamburgo, 1936, New York 1970) fue una de las artistas mujeres pionera en trabajar con materiales considerados hasta su época, la década de los ‘60, como ‘degradados’ por la institución arte del momento en Estados Unidos. Entre sus materiales para realizar esculturas se encontraban el látex, el vidrio, los desechos de costuras, hilos y polietileno entre muchos otros.

de prácticas no es algo que termine de entenderse en nuestro país, o al menos no considera que sea un tipo de rúbrica a partir de la cual se cataloguen las obras o realizaciones de artistas feministas. En primer lugar aduce esto por la falta de conocimiento sobre el arte y la historia del movimiento artístico feminista, fundamentalmente, el estadounidense. En segundo lugar porque aún no se reconoce como campo específico al interior ni de los museos ni de las universidades. Como lo expresa *“yo creo que el tema de arte femenino y feminista acá no se sabe mucho, me da esa sensación. Porque para la época en que surge en Estados Unidos acá estábamos en plena dictadura entonces me da la sensación que esa etapa de arte radical que surgió allá acá todavía no se vivió. En Europa fue más metafórico, menos radicalizado, pero acá esa etapa no se vivió. Yo creo que cuando presentas una obra de arte feminista no la enmarcan dentro de ese campo teórico y práctico, lo ven como una obra de arte y punto, o por el contrario como un ¿qué es esto?”*.

En ese sentido ella realiza una distinción personal que separa el arte femenino como *“la experiencia de ser mujer, de cómo vive una mujer su sexualidad, la maternidad, la vejez, su relación con el espacio doméstico y el público, sus tareas, etc. Donde lo interesante de esta manera de hacer arte por determinadas artistas mujeres, es que va a poner en escena la mirada de la mujer, que históricamente estuvo relegada dado que para ser aceptada como artista la mujer debía amoldarse a la manera de ver, decir y crear, tradicionalmente establecida por los varones. El arte femenino también va a jerarquizar técnicas consideradas peyorativamente femeninas, como el tejido, el bordado, el telar, etc. Creo que hasta tal punto han logrado su cometido que, hoy en día, es muy común ver en bienales algunas obras realizadas mediante estas técnicas, y actualmente también utilizadas por los artistas hombres”*.

A diferencia de ello, plantea el arte feminista como *“la reflexión de una situación desfavorable para la mujer, tratando de hacer visible la misma, o buscando instalar el debate sobre esa injusta situación. Estas artistas van a reivindicar a través de sus obras a las mujeres como grupo discriminado”*. Sin embargo la autora diferencia sus acercamientos entre el arte femenino o feminista, aunque a veces los conjugue a lo largo de la charla y de su desarrollo. En cierto punto, los límites parecen estar más

claros en la teoría que en la práctica en sí. Para ella el debate sobre si es femenino o feminista puede verse más en la producción de lo realizado que en los materiales o las etiquetas a priori sobre lo que supuestamente se está diciendo con el arte. Así lo aclara *“no hay límites fijos entre arte femenino y arte feminista, a veces se dan en forma simultánea, y ambos han sido sumamente efectivos para hacer del arte un espacio pluralista, donde la mujer ha dejado de ser sólo objeto de la mirada masculina para ser creadora a partir de su propia mirada. Sin embargo, creo que el arte feminista a diferencia del femenino, no es exclusivo de las mujeres. Por ejemplo pienso en una obra de León Ferrari sobre la misoginia, que podría inscribirse dentro del arte feminista. Sería genial que más hombres artistas se sumen a la causa, que los derechos de las mujeres sean considerados derechos humanos”*.

A lo largo de la charla que mantuvimos vuelven a resurgir los debates vitales sobre la asunción o no de una perspectiva feminista en, sobre y desde el arte. En este punto como vimos desde el inicio, la artista comprende más la práctica feminista no como un a priori sino más bien como una práctica política sobre el mundo en el que se vive. Sin embargo asume que en nuestro país, el lugar feminista es un lugar donde los prejuicios no están exentos. Según Grión *“ser artista feminista es posicionarse en un lugar medio difícil, creo, que en general escapan a eso. Creo que cualquier posicionamiento que una toma te limitan en algunos campos. Es difícil tomar un posicionamiento feminista, donde la mayoría de las feministas están mal vistas acá, no sé, te miran raro, se genera una cosa rara y yo creo que ahí también hay responsabilidad del propio movimiento feminista. Porque debemos hacer como un trabajo pedagógico, porque tiene mala prensa y porque tiene muy mala difusión también, entonces yo creo que deberíamos ver de qué manera transmitir lo que pensamos. Porque en relación a los principios feministas, por ejemplo, en este país cualquier persona que esté de acuerdo con los derechos humanos, debería estar de acuerdo con los principios feministas, no puede estar en contra del feminismo, pero sin embargo no se suma a la causa feminista”*.

En relación al propio feminismo, Grión refiere al sentido común que gobierna la propia sociedad y la academia bajo la idea de que el feminismo es ‘atropellar’ al otro con una visión sectaria o de poder corporativo. El debate está en cómo desarticular el

imaginario que aun hoy se desplaza sobre el propio movimiento y sobre el propio campo artístico que no es una entidad, no es un movimiento estable ni fijo, ni está definido por características específicas, no es un estilo, ni una escuela, ni mucho menos un grupo homogéneo sino que se define por ser un tipo de práctica que aspira a construir y dislocar los modos existentes y dominantes del poder, el conocimiento y la cultura patriarcal. Claro que esto no es trabajo sencillo, según Grión en el campo del arte *“hay desconocimiento sobre los fundamentos teóricos y estéticos que sustentan a las obras de las artistas feministas y eso genera que no se comprenda el mensaje (...) también incide en estas actitudes una especie de autodefensa, porque cuando decís que sos feminista, en algunos círculos prejuiciosos te miran torcido, a muchos hombres no les cae bien. Además, hay mucha misoginia en los medios que está muy naturalizada”*.

Como vengo remarcando considero fundamental distinguir entre un arte hecho por mujeres, entendido como si fuera una consecuencia directa de una categoría genérica y sexual y una arte hecho por mujeres entendido como una intervención política y artística dispuesta a mirar de modo diferente las estructuras de la cultura androcéntrica. Las prácticas estéticas que me interesan destacar aquí no son las de un arte de mujeres per se sino una práctica de intervención feminista desde, en y a través del arte. Así una obra de arte es feminista “no cuando está realizada por una mujer sino cuando ésta problematiza y subvierte las formas en que un texto o sistema de significación específico opera dentro de un orden social dado produciendo hegemonía u opresión” (Pollock, 2010: 19). Esto es lo que considero que realizan los trabajos de Grión a lo largo de su trayectoria. Utilizando diversos modos, materiales y formatos para ubicar destellos que problematicen aquello que damos por supuesto en nuestra cultura.

## 6. Palabras, imágenes y cuerpos en las prácticas artísticas de Vera Grión

*Un hecho estético no modifica la realidad,  
pero puede ayudar a pensar sobre la cuestión*  
Vera Grión

Al referirse a su manera de trabajar la artista destaca que *“es lenta pero sin pausa, hago muchas cosas simultáneamente. Hay un momento de lectura, otro de producción. Leo mucho para buscar imágenes, para ver cómo plasmar en imágenes esos conceptos. No es unilateral el camino, simultáneamente van pasando distintas cosas. En el proceso de producción tengo distintos momentos, hay un momento en que no sé a dónde voy como, por ejemplo, cuando empecé a trabajar con los papeles<sup>52</sup> no sabía dónde iba a derivar. Me gusta eso, me gusta ese momento de investigación. Cuando yo empecé no tenía idea de que lo iba a terminar superponiendo con fotos, después fue surgiendo, porque paralelamente van pasando otras cosas. Por ejemplo hice un trabajo sobre migraciones y a la par ya venía trabajando sobre mapas y luego se fueron juntando hasta que quedó lo que quedó. Ese momento claro que te produce angustia porque decís ‘a lo mejor no voy para ningún lado’, pero después encontrás una punta y ves por dónde ir. Este momento es un poco una búsqueda sin rumbo, lo que me parece re interesante”*.

Desde muy joven comenzó a experimentar con fotografías en el proceso creativo, buscando una manera propia de expresión, a través de la superposición de fotogramas, algunos pintados y otros con fotografías. Un tipo de trabajo al que retorna, de diferentes modos, en las realizaciones que viene desarrollando en los últimos diez años. Entre sus primeros trabajos observamos algunos abordajes en distintos materiales como los objetos realizados en técnica mixta sobre una base de hardboard<sup>53</sup> o el posterior experimento en acrílico y carbonilla sobre tela.

---

<sup>52</sup> Se refiere a una serie sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. Ver párrafo 6.2

<sup>53</sup> El hardboard es un material similar a la madera blanda o fibro fácil que contiene capas que permiten un trabajo con su textura y sus tramas de recubrimiento.

A fines de los años '90 comenzó con la experimentación sobre los materiales de cartapesta<sup>54</sup>, hilo, clavos, algodón y acrílico. En estos trabajos realizó diferentes muñecas pequeñas de mujeres con los brazos en cruz como *La virgen de las ultrajadas*, *Las Amazonas* o *Juana de Arco*, que conformaron la serie de *Objetos* 1999-2000 que se enfrentan con '*Los hombres grises que ya no tiene poder*', realizados con los mismos elementos. (Ver figuras 38-41).

A partir de los años 2001-2002 comenzó a trabajar con la fotografía teniendo como fin la realización de videoinstalaciones. De este tipo de abordaje y, como vimos, en consonancia con su trabajo teórico y sus investigaciones sobre el arte feminista, es que surgen sus trabajos más relacionados con algunas de las temáticas del movimiento feminista: las muertes de mujeres por abortos clandestinos, la apropiación del cuerpo femenino y las violaciones, hasta su última producción actual sobre la violencia simbólica sobre las mujeres. Abordaremos, en primer lugar, la videoinstalación *No matarás, ¿a quién?*

### **6.1. Los cuerpos ausentes**

La video instalación inicia su andamiaje con una serie de fotografías denominadas *Abortos clandestinos* (2005. Ver figuras 42-47) que impresionan ante la puesta en escena de diversos elementos que las mujeres utilizan para abortar clandestinamente en Argentina. Las imágenes de Grión muestran los blísters vacíos del misoprostol, las agujas de tejer y las ramas de perejil (que pertenece a los mitos populares para inducirse un aborto). Todas las imágenes están en el borde del mar, enmarcadas por las huellas de la sangre y la ausencia del cuerpo.

---

<sup>54</sup> Es un tipo de material económico que se utiliza en muchísimas manualidades por la facilidad y el bajo coste de realización que se obtiene al mezclar papel, pegamento al agua, enduído y pintura. Se van superponiendo capas de papel hasta conseguir el grosor y la figura deseada.

Fig. 36



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Fig. 37



- Fig. 36.** *Ella quería un vestido rojo.* Vera Grión. 1993.  
**Fig. 37.** *Sobrevivientes.* Vera Grión. 1993  
**Fig.38.** *Juana de Arco.* Vera Grión. 1999-2000.  
**Fig. 39.** *Los hombres grises ya no tienen poder.* Vera Grión. 1999-2000.  
**Fig. 40.** *Un pedazo de espejo roto.* Vera Grión. 1999-2000.  
**Fig. 41.** *La Virgen de las ultrajadas.* Vera Grión, 1999-2000.

***Página siguiente***

- Fig. 42,43,44,45,46,47.** *Aborto Clandestino.* Serie de fotografías. Vera Grión. 2005.



Fig. 42



Fig. 44



Fig. 43



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

El video realizado en 2005 a partir de estas fotos<sup>55</sup> intenta mostrar, según la propia autora, la invisibilización de las muertes ocasionadas por la clandestinidad del aborto<sup>56</sup> y, a la par, cuestionar la vida de quién se privilegia al estar penalizado el aborto en la Argentina<sup>57</sup>.

El video comienza con una secuencia fotográfica en la orilla del mar donde se utiliza como disparador una foto de una intervención de la artista cubana Ana Mendieta (hecha en México en 1976). Al observar el video, vemos cómo lentamente la imagen del mar se va transformando en una huella roja que luego se va limpiando en el silencio mismo de ese mar. A partir de la puesta en escena de ese video y las imágenes que lo acompañan de *Abortos clandestinos* la artista realizó la video-instalación definitiva. Sin embargo a diferencia de la artista mexicana que utilizaba la relación cuerpo femenino-naturaleza como reivindicación del arte feminista, en el video instalación de Grión se convierte en su contraparte: “la naturaleza es utilizada como metáfora para mostrar la invisibilización de las muertes ocasionadas por la clandestinidad del aborto” (en [www.veragrion.com.ar](http://www.veragrion.com.ar))

En la video-instalación que finalmente se mostró al público las personas ingresaban a una sala en penumbras y la única iluminación que había se proyectaba sobre un sommier blanco con forma de cruz latina. Allí la artista no sólo denunciaba las muertes de las mujeres por abortos clandestinos mal realizados, sino que también ponía en tela de juicio la complicidad de la iglesia católica a través del sostenimiento de los prejuicios patriarcales y su injerencia en los asuntos públicos del Estado Argentino. El propio título de la obra refiere al quinto mandamiento, ‘no matarás’, sin

---

<sup>55</sup> Parte del video puede verse en el sitio web de la artista. [www.veragrion.com.ar](http://www.veragrion.com.ar). El video fue seleccionado y ganó una mención de honor en la III Bienal Interamericana de Video Arte 2006-2007 organizada por el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington. El video fue proyectado en Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Honduras, Panamá, Perú, República Dominicana, España y Estados Unidos.

<sup>56</sup> En Argentina el aborto mal realizado es la principal causa de muerte entre las mujeres, llegando aproximadamente a 400 por año. Según datos del CEDE (Centro de Estudios de Estado y Sociedad) se calculan en más de 400.000 abortos por año en condiciones de clandestinidad, insalubridad y riesgo de vida para las mujeres en nuestro país.

<sup>57</sup> En cierto sentido nos recuerda al frotomontaje de la artista estadounidense Barbara Kruguer *Your body is a Battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla) referido al derecho al aborto. Realizado como cartel callejero y pegado en las calles de New York en 1992 donde se leía “¿Cómo es que sólo el feto tiene el Derecho a la Vida?”.

embargo la pregunta retórica devuelve con fuerza el sujeto de ese mandamiento, ¿quién mata a quién? Grión hace énfasis en la articulación Estado-Iglesia que, en Argentina, aun hoy en el siglo XXI, es una de las voces públicas con mayor incidencia contra las campañas a favor de la despenalización del aborto. Como lo expresa *“elegí una cama porque es el lugar donde se nace y donde se muere. La forma de cruz latina hace referencia a un elemento de tortura porque de alguna manera en la actualidad las mujeres que deciden realizar un aborto son crucificadas, ya sea por el riesgo que corre su vida o por el juicio moral que recae sobre ella desde una parte de la sociedad a partir de los preceptos privados de la religión cristiana”*.

Además de ello Grión considera la utilización de la propia cama latina como parte de reutilizar los propios argumentos de quienes se erigen como ‘jueces’, es decir reutilizar los elementos de opresión para reivindicar otros sentidos posibles:

me parece que está bueno usar los mismos símbolos de la religión, porque de algún modo la gente de la iglesia está siendo cómplice de la crucifixión de estas mujeres. Pienso en Barbara Kruger, en Jenny Holzer, quienes para criticar a los medios de comunicación de masas usan esos propios medios como recursos pero en otra dirección. Le doy otro sentido a la cruz para hablar de las mujeres pobres ‘sacrificadas’ porque no se pueden pagar un aborto bien hecho<sup>58</sup>. En este sentido es que creo que vale la pena tratar de hacer un aporte para construir otra realidad (en Soto, 2007: 2).

Lo interesante del video final es que la propia artista decide excluir de la proyección las imágenes que hacen referencia explícita al aborto clandestino. Relata que esta decisión le trajo algunos problemas con algunas mujeres que habían visto el proyecto original y la versión final. El cuestionamiento se refería a porqué había sacado las imágenes de las agujas de tejer del montaje final del video dado que esa imagen de las agujas la consideraban un mensaje mucho más directo que la ausencia

---

<sup>58</sup> Como en la mayoría de los países donde el aborto está prohibido existe una doble moral que beneficia a quienes tienen el dinero para realizarse un aborto en clínicas y consultorios privados con buenas medidas de higiene y seguridad.

del cuerpo y los demás elementos con que las mujeres se realizan los abortos clandestinos.

Para Vera esa ausencia representaba una metáfora mucho más fuerte que anclar los sentidos sólo en esas agujas. Así la ausencia de las imágenes de las agujas de tejer y el misoprostol dan paso a una lectura más ‘metafórica’ que puede dar lugar a mayores sentidos sobre los modos de invisibilización, sobre lo oculto y lo velado en este tipo de casos. Como diría Julio Flores (2008), refiriéndose a los desaparecidos argentinos, marca ‘la presencia de una ausencia’, o nos guía la mirada del ojo que ya no ve cosas sino figuras que representan otras cosas.

## **6.2. Rasgando las heridas. De Ciudad Juárez a la violencia simbólica**

A partir de los trabajos de video-instalación y fotografía Grión comenzó a indagar sobre los mismos materiales pero intercalando fotos y partes de algunos cuadros que había realizado. Comenzando un proceso de búsqueda que, según ella, no sabía bien cómo se decantaría, comenzó a superponer papel, telas y cintas sobre los cuadros como si fuesen pequeñas paredes con roturas. El soporte primordial fue la fragilidad del poliestireno expandido y sobre esa base fue realizando ‘excavaciones’, ‘grietas’ a las que les añadió capas de papeles superpuestas junto con papeles de empapelar paredes, lo cual le permitió ir jugando con la idea de las capas, el ocultamiento y la superficie. Al principio no sabía bien lo que quería expresar y con el tiempo fue trabajando la idea de las heridas en el cuerpo de la mujer. Este trabajo lo relacionó con uno anterior que hacía referencia a las migraciones y donde trabajaba desde la idea de los mapas. De ambos trabajos surgió la idea y necesidad de abocarse con lo que sería su nuevo proyecto: feminicidios en Ciudad Juárez, México (*Ver figuras 48-50*).

En este trabajo la artista superpone mapas con detalles de cuadros en cada una de las fotografías finales. Si se mira con detenimiento el territorio está marcado por una silueta que, a veces, asemeja a las partes del cuerpo femenino. Allí se observan las rasgaduras, los agujeros, los tonos rojos de la sangre y la ausencia. El proceso de

trabajo combinó la realización estética con la investigación teórica sobre el problema en Juárez. De allí que algunas de sus lecturas le ayudaran a terminar de conceptualizar, o ‘decir en palabras’, lo mismo a lo cual había arribado a través del arte. Según Grión *“trabajé con el tema de derecho de pernada y de propiedad sobre la mujer. Éste es un tema importantísimo porque es esta propiedad la que se ve en Ciudad Juárez, donde se establece que hay un derecho de pernada donde la mujer parece ser parte de la propiedad del dueño de la tierra, una extensión más de su territorio, como su frontera, su conquista. Por eso también lo de los mapas. Ahora, durante el proceso de realización no es que yo leía el texto y a partir de ahí empecé a hacer este trabajo sino que fue al revés. Yo empecé a trabajar y luego empecé a investigar y llegué a ese texto de Rita Segato<sup>59</sup> que me permitió conceptualizar lo que yo había estado haciendo con imágenes”*.

Una de las cosas en las que hace énfasis su trabajo es en esa articulación de territorialidad, mujeres y Estado sobre la propia condición femenina y la vulneración de los derechos de las mujeres como derechos de lesa humanidad. O como dice Vera *“Segato los menciona como crímenes de lesa humanidad, eso yo nunca lo había pensado. Los pone al mismo nivel de lo que pasó acá con los crímenes de la dictadura militar, es decir crímenes para aleccionar a los otros. El quedate quieto porque si no sos boleta<sup>60</sup>. Para instalar miedo, para controlar a través de las mujeres a toda una sociedad. En este contexto, y mientras se siga tomando a la mujer como un objeto, aun cuando acá estemos hablando de cosas extremas, es válido un arte feminista”*.

A partir de estos desarrollos actualmente Grión está llevando adelante su último trabajo que aborda el tema de la violencia simbólica sobre las mujeres. Superponiendo imágenes fotográficas de partes de su propio cuerpo (en general aparece retratado su propio ojo y su oreja) la artista juega con la dislocación de partes, imágenes y colores en blanco y negro. A esa imagen las superpone en una base de cuadro con papeles

---

<sup>59</sup> Se refiere al libro de SEGATO, Rita (2006) *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México.

<sup>60</sup> En la Argentina la expresión ‘ser boleta’ se refiere a ser asesinado, o ‘estas muerto’ en el sentido de amenaza.

rasgados y capas superpuestas, retomando la idea de heridas o cicatrices que había comenzado a indagar anteriormente. (Ver figuras 51-53)

Este modo de yuxtaposición de elementos que la artista realiza en ambas intervenciones, tanto desde la fotografía como desde la utilización de mapas o el uso mismo de las tecnologías informáticas de montaje, permiten a Grión poner en discusión ciertos significados creando nuevos o contra significados. Tal como especifica Susan Sontag esta fuerza de la yuxtaposición “responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical (o principio del collage)” (Sontag, 1984: 348). En este caso el mapa deja de ser un espacio geográfico para transformarse en un espacio de poder y sometimiento. El cuerpo de la mujer deja de ser su cuerpo para pasar a ser el de los ojos del amo.

En síntesis puedo decir que la mayoría de los trabajos de Grión se enmarcan en la línea delgada de las relaciones entre arte y política, pero poniendo en el centro de la escena algunos de los planteos fundamentales del feminismo. No sólo en lo relacionado a los modos de producción de sus manifestaciones estéticas sino, y sobre todo, ubicando como político los debates sobre ‘lo privado’ de las mujeres: la violencia, la apropiación del cuerpo y el derecho al aborto. En un país signado y atravesado por ‘lo político’ entendido e institucionalizado en los debates estatales sobre el bienestar público, las imágenes de Grión ayudan a discutir las asignaciones patriarcales sobre las mujeres. Grión no se limita a presentar una estética femenina tan solo entendida como la reivindicación del cuerpo de la mujer sino, por el contrario, nos muestra una práctica artística feminista que disputa el propio sistema hegemónico cultural de género y el propio poder estatal.

Fig. 48

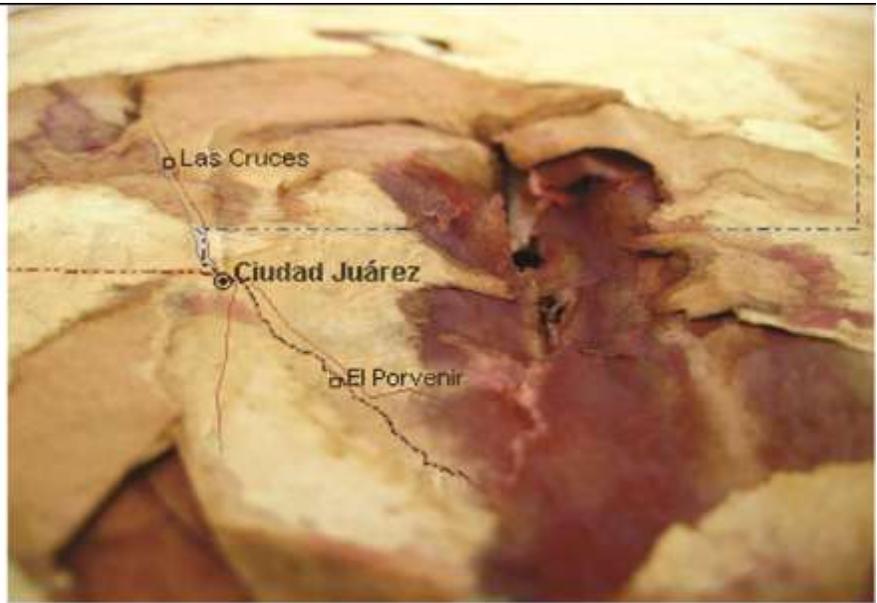


Fig. 49

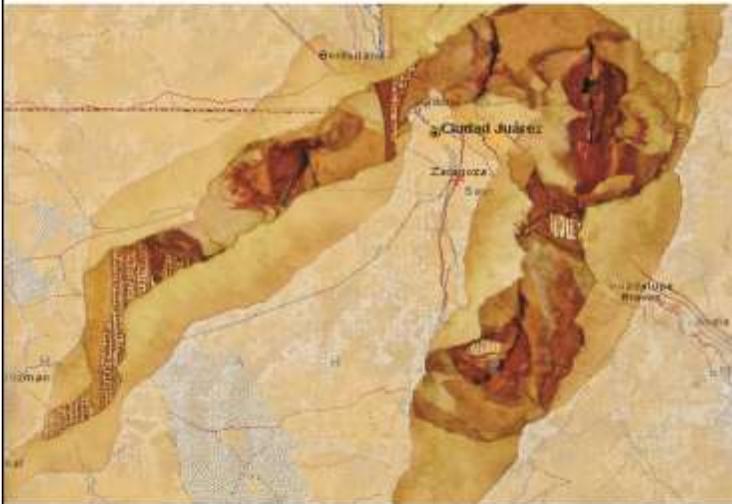


Fig. 50

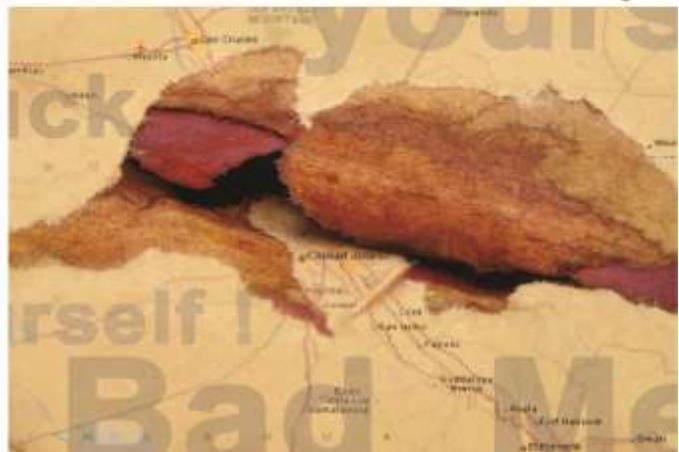


Fig. 48,49,50. *Femicidios*. Vera Grión. 2009.

Fig. 51



Fig. 52



**Fig. 51, 52.** *Violencia Simbólica.* Vera Grión, 2011.  
**Fig. 53.** *Fragmentos.* Vera Grión, 2011.



Fig. 53

---

## Conclusiones finales

---

El arte feminista de fin de siglo ha puesto entre ojos no sólo la ideología androcéntrica del arte, pasándole ‘el cepillo a contrapelo’ a su historia, sino que ha desbordado los límites propios del pensamiento interpelando a nuestra subjetividad desde la propia sensibilidad. Las mujeres artistas han interpelado una y otra vez a la sensibilidad, ‘susurrando en imágenes’, que las disputas en la escena artística y en el orden de lo sensible pueden constituir una escena posible de imaginar un orden otro, de discutir y visibilizar otros modos de ver el mundo que habitamos. Una visibilidad condenada al olvido, para abrir una y tantas veces, de modo estético y político, un lugar de oposición, nunca cerrado ni acabado.

Luego del recorrido realizado resulta complejo formular una síntesis y más todavía ser concluyente, ya que en ese recorrido se abrieron muchos temas y problemas susceptibles de algún tipo de tratamiento aunque no fuera el propósito de este trabajo agotar todas esas cuestiones. En este desarrollo las interpretaciones realizadas están abiertas a reinterpretaciones, a ampliaciones y a objeciones ya que existen otras narrativas posibles, otras vivencias de otras artistas que, por cuestiones de tiempo, no han podido ser consideradas, así como seguramente presenciemos un desarrollo, lento pero constante, en este tipo de fenómenos en nuestro país. Al menos así lo marcan las nuevas escrituras que vimos se están desarrollando en los últimos tres años tanto en el marco del movimiento social feminista como en el del arte.

A pesar de ello sí puedo desarrollar algunas reflexiones finales que den cuenta de los modos en que el propio proceso de escritura fue dibujándose y desarrollándose a lo largo no sólo de este tramo final de tesis, sino desde la propia gestación de la idea, los deseos y posibilidades de realización y las letras de molde que finalmente quedaron plasmadas en las poco más de treinta mil palabras permitidas.

Se proponen las presentes reflexiones finales a modo de una hermenéutica crítica de lo desarrollado intentado, además, dejar interrogantes abiertos a futuras investigaciones. Por lo tanto, podemos decir que aquí sólo he caracterizado algunos de los modos de estas tendencias que pueden seguir siendo objeto de una amplia discusión.

En los inicios del 2010 comencé la investigación pensando en analizar algunas de las prácticas del arte feminista argentino a partir de tres frentes diferentes: las artesanías, la cultura de masas y las mujeres como tres conceptos que, históricamente, se habían articulado bajo el concepto de 'Lo Otro' del arte. Sin embargo a medida que avancé en las lecturas y la organización de las vivencias en Argentina me di cuenta que el trabajo debía desarrollarse por otros frentes dado que la discusión sobre artesanía y arte menor casi no se había dado en nuestro país. En cambio emergía con fuerza y como lugar de disputa de los sentidos la idea del arte político. ¿Qué lugar habían ocupado las mujeres y las mujeres artistas en esas disputas? Fue una de las preguntas que comencé a realizarme.

Así fui indagando las relaciones iniciales entre el movimiento feminista y el movimiento social y político durante los años '70 que se convirtieron en el marco histórico desde el cual dialogar desde y con el arte. El campo del arte, el contexto y las divergencias latinoamericanas sobre estas cuestiones también debían ser analizados. Finalmente el trabajo de la artista plástica Vera Grión me permitía una apertura a un modo de pensar y desarrollar esas ideas para comprender la diversidad de modos en que el arte y su articulación con el feminismo nos permite pensar un horizonte diferente o, cuanto menos, hacernos preguntas sobre problemas que, aun hoy, no terminan de figurar en la agenda pública de nuestro país.

Sin embargo no se trató solo de hacer visible esas preguntas en sentido estrictamente 'político o artístico clásico' sino de tener en cuenta el eje estético como una dimensión más de apertura y análisis. Intenté no reducir el arte ni la sensibilidad estética a la consigna política. Por el contrario busqué pensar cómo ese arte abría sentidos diferentes a la experiencia estética, política y feminista.

En este marco excedí el mero re-venir de un texto o de una biografía. El trabajo de re-visión que realicé, como planteaba Rich, estuvo más bien basado en las tentativas de mirar con otros ojos un contexto cultural que, para Argentina, no es sólo 'la década de los años '70' sino, en cierto modo, la marca de la derrota histórica y cultural de un proyecto diferente de país y, a la vez, el punto de partida para pensar de otra manera lo sucedido, evitando tanto las nostalgias redentoras como las melancolías paralizantes. Analizar críticamente los años '70 para poder echar luz sobre el presente no resulta menor para quienes nos sentimos comprometidas, no sólo con el feminismo sino con la imaginación de una sociedad otra.

Este camino, sin embargo, no fue tarea fácil. Los mitos de la izquierda argentina (en el presente actual cada vez más y más engrandecidos) no parecen aun hoy poder confrontarse con una auto-crítica ni desde el propio movimiento social feminista, ni desde las propias teorías del arte que siguen asimilando el arte político o con la vieja idea de política institucional estatal o como parte de la escena callejera militante, fundamentalmente la relacionada con los derechos humanos y la violación sistemática de esos derechos por parte del Estado. En este contexto ¿qué lugar ofrece allí el arte feminista, o el arte que repiensa los lugares de las mujeres y las luchas de género en ese espacio político que no es sólo la calle sino la propia práctica estética?

Como decíamos al inicio, en muchos casos, repensar esa época desde la crítica feminista, desde el no reconocimiento al movimiento y sus acciones, aun hoy en día es visto casi como una 'injuria al pasado glorioso' del imaginario nacional argentino. Sería ingenuo, y quizá 'deshonesto', negar los desarrollos y, fundamentalmente, las intenciones, de lucha del movimiento de la izquierda argentina en su sentido de liberación humana durante los convulsionados años '70. Sin embargo, también es ingenuo, y a veces resulta necio, negar que ese mismo discurso consideró que todo aquello que estuviese situado fuera de sus parámetros de cambio social no sólo no debía ser considerado 'revolucionario' sino ni siquiera 'importante' para la lucha social y artística. La importancia de este imaginario fue y es crucial en el país.

En el trasfondo de estas ideas han operado, como vimos, diferentes concepciones acerca de las luchas sociales, las intervenciones artísticas y los problemas y urgencias políticas, económicas, sociales y culturales que identificaron como secundario una serie de términos y problemas articulados desde las relaciones de género, la igualdad genérica, la sexualidad y el deseo. Ideas y sentidos que, como señala Butler (2001) han ido marcando una tendencia a “relegar los nuevos movimientos sociales a la esfera de lo cultural, en realidad, a despreciarlos alegando que se dedican a lo que se ha dado en llamar lo ‘meramente’ cultural, interpretando, de ese modo, esta política cultural como fragmentadora, identitaria y particularista (Butler, 2000: 1).

La teórica norteamericana continúa su desarrollo preguntándose cuáles han sido esos movimientos que permanecieron y permanecen relegados en la esfera de lo meramente cultural y cuáles han sido sus motivos. Como ella misma lo expresa:

¿cómo justamente dicha división entre lo material y lo cultural se invoca de modo táctico precisamente para marginar a ciertas formas de activismo político? ¿y cómo actúa la nueva ortodoxia de la izquierda hombro con hombro con un conservadurismo social y sexual que aspira a relegar a un papel secundario las cuestiones relacionadas con la raza y la sexualidad frente al “auténtico” asunto de la política, produciendo una nueva y extraña combinación política de marxismos neoconservadores? (Ibídem: 5)

En nuestro país, históricamente este relegamiento no fue sólo sobre el feminismo como lo cultural sino, y sobre todo, hacia lo privado, lugar que no tenía directamente casi ningún tipo de incidencia en las políticas de cambio de los movimientos sociales.

A partir de una reconstrucción histórica, de las discusiones teóricas y de las diversas entrevistas que pude realizar he cuestionado esas concepciones tomando distintos aportes críticos contemporáneos que apuntan a repensar esas relaciones que, hasta donde conocemos, no han sido abordadas en esta variedad de registros en la Argentina, lo cual no significa que sus aportes no puedan desarrollarse más o no puedan discutirse en diferentes sentidos. A pesar de ello la investigación puede considerarse un aporte interesante a los estudios que las Ciencias Sociales y las

Humanidades han hecho sobre el movimiento feminista y el arte político en nuestro país.

Existe otro punto interesante para destacar en estas últimas conclusiones. La distancia histórica entre la década de los '70 (que consideramos como el germen para las articulaciones entre arte, feminismo y política que desarrollamos a lo largo del trabajo) y el análisis estético realizado a partir del recorrido vital y de las obras de Vera Grión, una de las pocas artistas visuales argentinas que se reconoce a sí misma y a sus trabajos como feministas. Este diálogo histórico nos permitió resquebrajar esos prejuicios que se posan sobre el arte feminista en nuestro país y a la vez abrir el campo de debate sobre los sentidos que pueden discutirse desde este tipo de prácticas estéticas.

Indagamos desde su recorrido vital en dos de los puntos fundamentales del propio movimiento artístico de mujeres: tanto los modos de realizar arte como los sentidos sobre lo que se dice desde ese arte y cómo se lo dice. Al decir de Pollock, “un modelo centrado en la historia del arte de las mujeres artistas y un modelo historiográfico que incorpora como parte de la recuperación de la historia de las mujeres el análisis de la construcción social de la diferencia sexual” (Pollock, 2010: 17).

Desde allí recorrimos las búsquedas personales de Grión, que fueron transformándose en búsquedas artísticas y políticas sobre los diferentes modos de expresarse en sus realizaciones, así como en preguntas sobre las propias construcciones y legitimaciones sociales que se instalan sobre las mujeres.

Otro de los puntos importantes del trabajo de Grión es que no antepone la importancia de la crítica feminista sobre el arte o viceversa, donde lo estético queda reducido a sus elementos ‘gráficos’, ‘detalles semióticos’ o formas de poder ‘enumerar’ o ‘abordar’ desde el análisis científico social. Sino que permite pensar el arte de modo complejo como un lugar específico de la experiencia y la sensibilidad capaz de discutir sentidos construidos culturalmente y no sólo enmarcarlo como una expresión de una ‘conciencia previamente constituida’ o como una expresión más (quizá un ‘poco más

original') de las manifestaciones públicas del movimiento feminista o político en general.

Como dije al inicio, la presente investigación no pretende una construcción cerrada, deductiva o inductiva de nuestro problema sino la posibilidad de apertura del pensamiento. No creemos haber agotado, ni mucho menos, la complejidad de las relaciones aquí abordadas y es esa riqueza la que deja abierta la utopía del encuentro con otros modos de pensar y articular la escena estética contemporánea del arte feminista argentino en particular y del arte en general, con la búsqueda de otra sensibilidad genérica y humana

---

## Bibliografía

---

- ALTAMIRANO, Carlos (2001) *Peronismo y cultura de izquierda*, Temas, Buenos Aires.
- AMORÓS, Celia (1990), *Mujer. Participación, cultura política y Estado*, ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- ANDUJAR, Andrea, D'ANTONIO Débora, DOMINGUEZ, Nora, GRAMMÁTICO Karin, GIL LOZANO Fernanda, PITA Valeria, RODRIGUEZ, María Ines, VASSALLO, Alejandra (comps) *Historia, género y política en los '70*, en Feminaria virtual. Obtenido en Noviembre de 2010, de <http://www.feminaria.com.ar>.
- ANDÚJAR A., D'ANTONIO D., GIL LOZANO F., GRAMMÁTICO K. Y ROSA M.L (comp.) (2009) *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Ed. Luxemburg, Buenos Aires.
- ANDÚJAR A., D'ANTONIO D., GRAMMÁTICO K. y ROSA M.L (comps.) (2010) *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Luxemburg, Buenos Aires.
- BARTRA, Eli (2003) *Mujer, Ideología y Arte*, Icaria, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Rumiando a lo escrito sobre mujeres y arte popular" en *La Ventana n° 28*, Guadalajara, diciembre de 2008.
- \_\_\_\_\_ (Comp.)(2004) *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, PUEG-UNAM, México.
- BEAUVOIR, Simone De [1949](2005), *El segundo sexo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (2002), *Las reglas del arte. génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000), *Sujetos nómades*, Paidós, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1996), "Un ciberfeminismo diferente". Obtenido en Noviembre de 2010, de [www.estudiosonline.net](http://www.estudiosonline.net).
- BROUDE, Norma; GARRARD Mary (Ed.) (1994) *The power of feminist art. Emergence, impact and triumph of the American feminist art movement*, Harry Abrams publisher, New York.

- BÜRGER, Peter (1996), *Crítica de la Estética Idealista*, Península, Barcelona
- BUTLER, Judith (2005), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2000) "El marxismo y lo meramente cultural", en *New Left Review* N° 2 Mayo-Junio. Pgs.109-121.
- BUSTAMANTE, Maris (2009) "Grupo Polvo de Gallina Negra 1983-1993". Obtenido en marzo de 2011, de <http://www.arts-history.mx/blogs>.
- CALVERA, Leonor (1990) *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.
- CARRO FERNANDEZ, Susana (2010) *Mujeres de ojos rojos*, Ed Trea, Gijón
- CASTRO-GÓMEZ Santiago y MENDIETA, Eduardo (Ed.) (1998) *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Porrúa, México.
- CHADWICK, Whitney y COURTIVRON Isabelle, (1994) *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Valencia.
- CHADWICK, Whitney (1990) *Mujer, Arte y Sociedad*, ed. Destino, Barcelona.
- CHEJTER, Silvia (comp.) (1996) *Feminismo por feministas*, Travesías N° 5, CECYM, La Plata, Argentina.
- DE LAURETIS, Teresa [1984](1992), *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*, ediciones Cátedra. Madrid.
- DEEPWELL, Katy, ed (1995) *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Ediciones Cátedra, Valencia.
- ECKER, Gisela (ed) (1986) *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona.
- ELIZALDE, Silvia; FELITTI, Karina y QUEIROLO, Graciela (comp.) (2009) *Género y sexualidades en la trama del saber*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- ERGAS, Yasmine (1993) "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta", en DUBY, G. y PERROT, M. (edit.). *Historia de las mujeres*, Tomo 10, Taurus, Madrid.
- FLORES, Julio (2008) "Siluetas" en LONGONI, A y BRUZZONE, G. (Comp.) *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- FERNANDEZ DIARRIBA, Micaela y GLUZMÁN, Georgina (20011) Entrevista personal conjunta realizada en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, el día 9 de junio.

- FRANCHI Donatella (cur.) (2004) *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche*, Quaderno de Vía Dogana, Milano.
- FRASER, Nancy (1997), *Iustitia interrupta. Reflexiones desde la posición "postsocialista"*, Siglo del hombre editores, Colombia.
- GARCÍA NAVARRO, Santiago (2008) "El fuego y sus caminos" en LONGONI, A. y BRUZZONE, G. (Comp.) (2008) *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires
- GARCIA RAYEGO, Rosa (2007), "Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo". Obtenido en marzo de 2011, de [www.ucm.es/info/instifem/cuadernos](http://www.ucm.es/info/instifem/cuadernos)
- GHIDOLI, Lourdes; PARAVANO Marcela. y MAZZINI, Agustina (2005) "Contra el olvido. estrategias de resistencia en la obra de Diana Dowek"; en ANDUJAR A. et al. (comp) *Historia, género y política en los '70*. Obtenido en Noviembre de 2010, de <http://www.feminaria.com.ar>
- GIL LOZANO, Fernanda (s/d) *Feminismos en la Argentina de los '70 y los '80* Obtenido en junio de 2011, de <http://agendadelasmujeres.com.ar>.
- GIUNTA, Andrea (2000), "¿Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?", Obtenida en junio de 2010, de <http://www.elbasilisco.com>.
- GRAMMÁTICO, Karin (2005) "Las mujeres políticas y las feministas en los tempranos '70: ¿un diálogo (im)posible?" en ANDUJAR A. et al.(comp) *Historia, género y política en los '70*. Obtenido en Noviembre de 2010, de <http://www.feminaria.com.ar>
- GUASCH, Ana María (ed.) (2000), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid.
- GUTIERREZ, María Laura (2008) *Critica de la estética androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación, Paraná, Entre Ríos. [Sin publicar]
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc (1989), *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Península, Barcelona.
- HUYSEN, Andreas (2002), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- LA DUKE, Betty (1985) *Compañeras. Women, art y social change in Latin America*, City Lights, San Francisco.

- LONGONI, Ana (2010). “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Aletheia*, volumen 1, número 1, Octubre de 2010.
- \_\_\_\_\_ (n.d) “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”. Obtenida en junio de 2011, de <http://abc.gov.ar/>
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (Comp.) (2008) *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires
- LONGONI, Ana y MESMAN, Mariano (2008) *Del Di Tella a Tucumán arde*, Eudeba, Buenos Aires.
- LONZI, Carla (2010) *Autoritratto*, Et al. Edizioni, Milano.
- LOPEZ ANAYA, Jorge (2007), *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires.
- LORDE, Audre [1984](2003) *La hermana, la extranjera*, Horas y Horas, Madrid.
- MAYAYO, Patricia (2010) *Historias de mujeres, historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid
- MAYER, Mónica (2001) “Las exposiciones de mujeres artistas”. Obtenido en marzo de 2011, de <http://www.pintomiraya.com>.
- \_\_\_\_\_ (2002) “Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén”. Obtenido en marzo de 2011, de <http://www.museodemujeres.com>.
- \_\_\_\_\_ (2008), “¿La paridad llega a los museos?”. Obtenido en marzo de 2011, de <http://www.hoymujer.com>.
- MELGAREJO, Paola (2005) “Memoria y dictadura en las artistas de los ‘90” en ANDUJAR, A. y ot. (comp) *Historia, género y política en los '70*. Obtenida en noviembre de 2010, de <http://www.feminaria.com.ar>
- MENDEZ Lourdes (1999), “Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática”. Obtenido en marzo de 2011, de <http://www.arakis.info>.
- MIGNOLO Walter (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona.
- MOHANTY, Chandra (2003) “De vuelta a ‘Bajo los ojos de Occidente’: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas”, en SUÁREZ NAVAZ, Liliana y

HERNÁNDEZ, Aída (ed) (2008) *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Cátedra, Valencia.

- MORAGA, Cherríe (2007) *La última Generación*, Horas y Horas, Madrid
- MORENO, María “La militancia horizontal” en *Diario Página 12*, diciembre de 1998.
- MUJERES PÚBLICAS (2009) “Mujeres públicas: feministas en acción”. Obtenido el 2 de junio de 2011, de <http://www.mujerespublicas.com.ar/>
- NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and other essays*, Harper y Row, New York.
- ODDONE, María Elena (2001) *La pasión por la libertad. Memorias de una feminista*, Colihue, Buenos Aires.
- PARKER, Rozsika; (1996) *The subversive sticht. Embroidery and the making of the feminine*, I.B Tauris ediciones, London
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Pandora, London.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Framing feminism. Art and women’s movement 1970-85*. Pandora, London.
- PERLONGHER, Néstor (1997) *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires
- POLLOCK, Griselda (1999) *Differencing the canon*, Routledge, Oxon.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Vision and difference*, Routledge, Oxon.
- \_\_\_\_\_ (2010) *Encuentro en el museo feminista virtual*, Cátedra, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (1995) “Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?”. Obtenido en agosto de 2010, de [www.estudiosonline.net/texts](http://www.estudiosonline.net/texts).
- POLLOCK, Griselda (ed.) (1996) *Generations and geographies in the visual arts*, Routledge, London.
- RADNOTI, Sandor (1987) “Cultura de masas”. En FEHÉR (et.al) *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*, Península, Barcelona.
- RANCIÈRE, Jacques (2001) *El inconsciente estético*, Del estante editorial. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1996) *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

- RAPISARDI, Flavio y MONDARELLI Alejandro (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*, Sudamericana, Buenos Aires
- RICH, Adrienne [1979](2010) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Horas y horas, Madrid.
- RICHARD, Nelly (1994) *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, ed. Cuarto propio, Santiago de Chile.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2008) *Feminismo, género y diferencia(s)*, Ed. Palinodia, Santiago de Chile.
- ROBINSON, Hilary (Ed.) (2001) *Feminism Art-theory. An anthology 1968-2000*, Blackwell, Oxford.
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Eva (2006) “Feminismo y vanguardias políticas en los tempranos ‘70”, Ponencia en: VIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres, III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Córdoba, Argentina.
- ROSA, María Laura (2011) Entrevista personal realizada en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, el día 23 de julio.
- \_\_\_\_\_ (2007) “Transitando por los pliegues y las sombras”. Obtenido en febrero de 2011, de [www.mujeresenigualdad.org.ar](http://www.mujeresenigualdad.org.ar).
- \_\_\_\_\_ (2004) “Caleidoscopios de violencia. La serie Alfombras, Manteles y Acolchados de Nora Aslan”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 17, págs. 375-387.
- \_\_\_\_\_ (n.d) “Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?”. Obtenido en febrero de 2011, de [www.mujerespublicas.com.ar](http://www.mujerespublicas.com.ar).
- \_\_\_\_\_ (n.d) “El encierro que va desde el sótano a la buhardilla. El ideal de domesticidad en el arte feminista de los ‘80 a través del ama de casa y la locura” (facilitado por la autora).

- SAPRIZA, Graciela (2005) “Las memorias del cuerpo” en ANDUJAR A. et al. (comps) *Historia, género y política en los '70*. Obtenido en noviembre de 2010, de <http://www.feminaria.com.ar>
- SCOTT, Joan (1990), “Deconstruir Igualdad-versus-diferencia: usos de la teoría posestructuralista para el feminismo”, en *Feminaria*, año VII, N° 13, noviembre de 1994.
- \_\_\_\_\_ (1985), “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en CANGIANO, Maria Cecilia y DU BOIS, Lindsay (comp.) (1993). *De mujer a género. teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires.
- SERRANO, Amparo (2000), *Mujeres en el arte. espejo y realidad*, Plaza Janés, Barcelona.
- SONTAG, Susan [1984] (2005), *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona.
- SOTO, Moira (2007, 7 de septiembre), “Homenaje a nosotras mismas”, *Página 12. Las 12, P. 2*.
- \_\_\_\_\_ (2010, 8 de enero) “Cuando las mujeres dijeron ufa”, *Página 12. Las 12*, Pgs.4-5
- TARDUCCI, Mónica y RIFKIN Deborah (2010) “Fragmentos de historia del feminismo en Argentina” en CHAHER, S. y SANTORO (comp.) *Las palabras tienen sexo II*. Buenos Aires, Artemisa Comunicación.
- TREBISACCE, Catalina (2009) “Modernización y experiencia feminista de los años setenta en Argentina” en ANDÚJAR A. et al. (comps) (2010) *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Luxemburg, Buenos Aires.
- TREBISACCE, Catalina; TORELLI María Luz (2011) “Memorias feministas, ni escritas ni contadas: guardadas. Metiendo las narices en el archivo personal de una feminista argentina de los años setenta” en revista *Kula*, n° 4.
- TUBERT, Silvia (ed) (2003), “*Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*”, Ediciones cátedra. Madrid.

- VASSALLO, Alejandra (2005) "Las mujeres dicen basta" ANDUJAR A. et al. (comps) *Historia, género y política en los '70*. Obtenido en noviembre de 2010, de <http://www.feminaria.com.ar>.
- WITTIG, Monique [1980](2010) *La heterosexualidad obligatoria*, Egales, Madrid.
- WOOLF, Virginia [1929] (2003) *Un cuarto propio*, Horas y Horas, Madrid.