

# **Ni útil, ni exótico. Deconstruyendo la(s) mirada(s). Una revisión del arte feminista en Latinoamérica (\*)**

María Laura Gutierrez (\*\*)

## **Resumen**

El texto que presento pertenece a mi tesis de maestría donde abordé algunas de las discusiones sobre arte, feminismo y política en Latinoamérica y Argentina. Fundamentalmente desde fines de los años 70 a la actualidad. La tesis indaga las disputas entre la izquierda política y el incipiente movimiento feminista de inicios de los años '70, así como el posterior desarrollo de algunas práctica artística feminista en discusión con el denominado arte político. Para llevar adelante esos desarrollos usé como “punto de partida” teórico/metodológico algunas ideas y perspectivas de la filosofía política, la revisión histórica, el análisis cultural y la historia del arte a partir de análisis como los de Griselda Pollock y las teóricas de la historia del arte sobre las intervenciones feministas en el marco de la cultura. Los planteos de crítica cultural y de re-visión que asume Adrienne Rich y las posiciones de Nelly Richard, Eli Bartra o María Laura Rosa para pensar el arte feminista argentino y latinoamericano.

Todas ellas me permitieron abordar multidisciplinarmente y desde diferentes problemas las relaciones entre el arte, el feminismo y la política en el país, sin perder de vista el contexto latinoamericano. El presente artículo da cuenta sólo de uno de los tantos abordajes realizados en la tesis, particularmente la revisión del concepto de “arte latinoamericano de mujeres” y las relaciones entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos feministas en la región.

**Palabras Claves:** Arte Feminista - Arte latinoamericano - Movimiento feminista argentino - Arte Político.

## **Neither useful nor exotic. Deconstructing the glance(s). A review of feminist art in Latin America**

### **Abstract**

This work constitutes part of my Master's dissertation in which I dealt with some of the issues regarding art, feminism and politics in Latin America and Argentina

since the 1970's until now. I analyzed the tensions between the left and the early feminist movement in Argentina and the development of some feminist artistic practices that questioned the so-called political art of that time. My theoretical and methodological starting point were some ideas and perspectives that come from the fields of political philosophy, historical revisionism, cultural analysis and art history, notably the work of Griselda Pollock and the cultural and historical critique developed by Adrienne Rich, Nelly Richard, Eli Bartra and María Laura Rosa. In this paper I will address only one of the many issues I analyzed in my dissertation: a revision of the concept of "Latin American art made by women" and of the relationships between artistic and political feminist movements in the region.

**Key Words:** Feminist Art - Latin America art - Politics Art - Argentinian feminist movements.

### Palabras preliminares

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, hechos que no se explican solamente por las dificultades de acceso a los sistemas hegemónicos de publicación y circulación de libros e investigaciones, sino que también tiene que ver con cómo se establece el reconocimiento de las artistas y el prejuicio con que, aún hoy, se observa la práctica estética feminista en el interior de los movimientos sociales y los discursos académicos, cuando no reúnen cierto hilo "panfletario" de las propias organizaciones políticas.

Este hecho me motivó a indagar cómo se habían tejido estas relaciones y por qué no eran visibles en el contexto social y artístico del país ¿es que no habían existido 'grandes mujeres artistas'? como decía Linda Nochlin, ¿es que ninguna de esas mujeres había articulado una crítica desde y hacia las representaciones hegemónicas sobre las mujeres en el ámbito del arte y la cultura?, ¿dónde empezó ese desconocimiento, ese silencio? El texto que presento intenta dialogar con estos silencios, enmarcado en su contexto latinoamericano.

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.

## Entre “lo popular” y “lo latinoamericano”. Esbozos para pensar el arte y la política en Latinoamérica<sup>1</sup>

La intención del presente ensayo es mostrar algunas discusiones, complejas, que podemos pensar alrededor de las relaciones entre arte, feminismo y política en Latinoamérica.

Una de las primeras dificultades que observamos para poder pensar es la extraña relación que ha ocupado, históricamente, el lugar de las luchas políticas feministas dentro de la discusión “política” pública. Si ya el reconocimiento del propio movimiento feminista es mirado desde el costado por las propias organizaciones sociales o institucionales de la política, 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. Sumado a ello 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 (o qué debería ser) el “arte político”.

Antes de entrar en estas relaciones peligrosas es necesario analizar algunos bordes del marco en el que se construyó la propia idea del 'arte latinoamericano'<sup>2</sup> en su doble relación compleja, por un lado, con los movimientos artísticos feministas y, por otro, con su actual 'aceptación' en los países centrales y hegemónicos del canon estético institucionalizado, 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 historia del arte canónico occidental estaba escrita a través de los ojos androcéntricos, también está observada desde las miradas de los países occidentales centrales<sup>3</sup>.

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 de América Latina se construye como lo silenciado de ese propio intermedio.

De allí que 'el arte latinoamericano' y sobre todo 'lo latinoamericano' no puedan ser comprendidos como si fueran una identidad homogénea geográfica, política, social o cultural que da por supuesto aquello a lo que refiere. Porque 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 contexto 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'.

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, es decir, de su no univocidad. 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).

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 los pueblos latinoamericanos no deja de articularse con ciertas ideas contra el 'antiimperialismo cultural'. Hace eco aquí 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.

Así la idea de lo exótico y lo mágico ha ido asociada a una especie de lugar mítico pre-conquistado. “Lo latinoamericano” y parte de su producción artística, parecerían remitir a un pasado glorioso asociado con la idea de “lo popular” como expresión homogénea 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 Erna von der Walde, a partir de un 'macondismo' 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).

No hace falta decir que 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. De allí que 'lo exótico/latino' entre a formar parte de sus propias exposiciones, galerías, muestras y catálogos. En este marco el canon académico estético reconoce, en los últimos años, a las mujeres artistas latinoamericanas, pero, en muchos casos, 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.

Estas asignaciones recurrentes sobre cierto origen mítico no son, sin embargo, exclusivas, de las asignaciones hegemónicas de 'occidente', como si una máquina externa se tratara. En este contexto existe una relación compleja que se presenta en el movimiento feminista latinoamericano (y en los movimientos sociales en general) que intentando evitar las concepciones y las prácticas 'coloniales/extranjeras' considera que sólo cierto rasgo 'práctico' es válido en su accionar. Así la dicotómica idea entre 'lo práctico y lo teórico' es una constante permanente en el movimiento feminista que ubica en lo teórico el campo conceptual 'impuesto desde fuera' y 'en lo práctico' el rescata de esa acción mítica originaria. No se trata aquí de elevar juicios de valor ni de acción sobre unos u otros sino de analizar las complejas articulaciones a que da lugar esta "identidad Latinoamericana artística".

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 ideograma 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?

## ¿Artistas y latinas? 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

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), 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>4</sup> y la 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 muestra de artistas cuyas representaciones se consideren artísticamente feministas.

Además de ello, no es menor señalar que 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 intacta. 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 poësis 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,

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'?

Rápidamente 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 raza/etnia<sup>5</sup>. En este 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 encontraba 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" (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? (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 negra 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>6</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, Alma Lopez, Yolanda López o los colectivos *Mujeres Muralistas* o *Con Safo*, entre tantas otras.

A pesar de todo lo dicho, comienzo y termino planteando la misma pregunta, ¿cómo articular la relación entre arte y feminismo, sin caer en lo políticamente correcto de organizar muestras con mujeres artistas, o en 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 resignificando, además, las ideas entre centro y periferia?

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.

## Notas

(\*) El artículo aquí presentado pertenece, en parte, la tesis de investigación de Máster en Estudios de Género y las Mujeres: "Rupturas de la Mirada: discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea"

(\*\*) Licenciada en Comunicación Social con mención en Procesos Culturales por la Facultad de Ciencias de la Educación (UNER). Magister en Estudios de Género y las Mujeres, por las universidades de Granada (España) y Bologna (Italia)

<sup>1</sup> El presente ensayo es parte de un trabajo de investigación más amplio que realicé para mi tesis de Maestría en Estudios de las Mujeres y de Género: "Rupturas de la Mirada: discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina Contemporánea". Universidad de Granada, España y Universidad de Bologna, Italia, 2011.

<sup>2</sup> Soy consciente 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 exceden estas páginas. 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).

<sup>3</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)

<sup>4</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 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.

<sup>5</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.

<sup>6</sup> En relación al arte chicano remitimos a LA DUKE, Betty (1985) *Compañeras. Women, art and social change in Latin America*, City Lights, San Francisco; MORAGA, Cherríe (2007) *La última Generación*, horas y Horas, Madrid. 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.

## Bibliografía

- ANDÚJAR A., D'ANTONIO D., GRAMMÁTICO K. y ROSA M.L (comps.), 2010, *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Buenos Aires: Luxemburg.
- BARTRA, Eli (2008) "Rumiando a lo escrito sobre mujeres y arte popular", Guadalajara, *La Ventana*, n° 28.
- (Comp.), 2004, *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América*

- Latina y el Caribe*, México: PUEG-UNAM.
- BUSTAMANTE, Maris, (2009) "Grupo Polvo de Gallina Negra 1983-1993". <http://www.arts-history.mx/blogs> (Última visita: 12/11/2011).
- CASTRO-GÓMEZ Santiago y MENDIETA, Eduardo (Eds.), 1998, *Teorías sin disciplina. latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: Porrúa,.
- FERNANDEZ DIARRIBA, Micaela y GLUZMÁN, Georgina, 2011, Entrevista personal conjunta realizada en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, el día 9 de junio.
- MAYER, Mónica, (2001) "Las exposiciones de mujeres artistas". <http://www.pintomiraya.com> (Última visita: 12/11/2011).
- LA DUKE, Betty, 1985, *Compañeras. Women, art y social change in Latin America*, San Francisco: City Lights.
- MIGNOLO Walter, 2007, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa.
- MOHANTY, Chandra, 2003, "De vuelta a 'Bajo los ojos de Occidente': la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas", en SUÁREZ NAVA, Liliana y HERNÁNDEZ, Aida (Eds.), 2008, *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Valencia: Cátedra.
- NOCHLIN, Linda, 1988, *Women, Art and Power and other essays*, New York: Harper y Row.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda, 1981, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London: Pandora.
- POLLOCK, Griselda, 1999, *Differencing the canon*, Oxon: Routledge.  
2003, *Vision and difference*, Oxon: Routledge.  
2010, *Encuentro en el museo feminista virtual*, Madrid: Cátedra.
- RICHARD, Nelly, 1999, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto propio.  
2007, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.  
2008, *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile: Palinodia.
- ROSA, María Laura, 2011, Entrevista personal realizada en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, 23/07/2011.  
2007, "Transitando por los pliegues y las sombras". <http://www.mujeresenigualdad.org.ar>. (Última visita: 12/11/2011)
- SERRANO, Amparo, 2000, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona: Plaza Janés.
- TARUCCI, Mónica y RIFKIN Deborah, 2010, "Fragmentos de historia del feminismo en Argentina" en CHAHER, S. y SANTORO (Comps.) *Las palabras tienen sexo II*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación.