



TRABAJO INTEGRADOR FINAL
Especialización en Periodismo Cultural
Universidad Nacional de La Plata



Análisis de los discursos y representaciones sociales en la obra de las únicas cinco artistas mujeres argentinas ganadoras del Gran Premio Adquisición de Pintura del Salón Nacional: Weiss (1939), Forner (1956), Schvartz (2013), Dowek (2015) y Antoniadis (2016)

ALUMNA

Ángeles Muro Garlot

DIRECTORA

Daniela Lucena

CODIRECTOR

Sergio Moyinedo

Marzo 2020

-¿Qué es el feminismo para las Guerrilla Girls?

Lo de llamarse “chicas” parecer haber molestado a muchas feministas,

¿qué distancia hay entre el feminismo y su práctica?

-El feminismo es una simple idea de que las mujeres y las chicas merecen los mismos derechos y privilegios que tienen los hombres. Ni más ni menos.

Un mensaje que aplicamos a las mujeres en el arte y en el mundo de la cultura.

Si sus voces no están incluidas en la historia de nuestra cultura,
la historia es incompleta.

-¿Guerrilla Girls es un ejemplo de que el arte puede tener una acción real en la sociedad?, ¿de que el arte puede servir para algo?

-Absolutamente. El arte siempre ha reflejado su contexto social y uno de sus deberes es criticarlo¹.

¹ Extracto de una entrevista a las Guerrilla Girls para el medio español El Cultural en octubre de 2013.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
El arte es una práctica semiótica	5
Sino pronto la política se ocupará de unx	8
Despertar de la conciencia	11
Ser siendo	13
La curiosidad, la creación, la transformación	16
MITOS Y MINAS	17
Mitominas I, II y III	21
El mito del artista genio	26
El mito hoy	30
DE “LA ABUELITA” A “EL SONIDO A LA DERIVA”	38
La Abuelita, 1939 - Ana Weiss	42
El Envío, 1956 - Raquel Forner	45
La Toma de la Belgrano, 2013 - Marcia Schwartz	48
Bajo la Alumbreira I, 2015 - Diana Dowek	50
El Sonido a la Deriva, 2016 - Carolina Antoniadis	52
ALGUNAS CONSIDERACIONES	57
Feminismo	57
Lo Personal es Político	61
Consciousness-raising	64
Patriarcado o Cultura patriarcal	66
CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	76

INTRODUCCIÓN

El objeto de análisis del Trabajo Integrador Final se prefiguró en 2017, cuando conversando con la artista Marcia Schwartz, comentó: “Yo siempre mandé mi obra a los premios, ahora no mando más porque me gané todos. El más importante tardé 40 años en ganármelo, que es el del Salón Nacional (...)”.² Schwartz fue reconocida en 2013 con el Gran Premio Adquisición de Pintura del Salón Nacional de Artes Visuales y hacía casi 60 años que no lo ganaba una mujer.

Desde 1911 hasta 2017, 92 varones y sólo cinco mujeres³ obtuvieron el Gran Premio Adquisición, el cual permitía a un/a artista -que se postulaba de manera anónima- acceder a una jubilación y que su obra formara parte del Tesoro del Estado. Las únicas mujeres reconocidas, en más de un siglo de historia del mayor premio del Salón Nacional, fueron Ana Weiss de Rossi (1939); Raquel Forner (1956); Marcia Schwartz (2013); Diana Dowek (2015) y Carolina Antoniadis (2016).

En 2018 este galardón dejó de existir y se lanzó el Gran Premio Trayectoria⁴, y desde entonces se entrega a ocho artistas mayores de 60 años que reciben una pensión vitalicia -lo que equivale a cinco veces la jubilación mínima- y sus obras se suman al acervo patrimonial del Museo Nacional de Bellas Artes. Por decisión del entonces ministro de Cultura de la Nación, luego Secretario de Cultura -Pablo Avelluto- se le aportó una perspectiva de género al criterio de premiación ya que se decidió que los jurados y los artistas seleccionados se eligieran en vistas de la paridad de género, además del federalismo. “Escuchamos los pedidos de Nosotras Proponemos⁵, de críticos y especialistas, y queremos que esté presente una mirada

² Entrevista a Marcia Schwartz en revista Gata Flora #17 diciembre 2017, Buenos Aires <http://gatafloramag.com/contenido/entrevista%3A-marcia-schwartz---soy-pintora/177>

³ Aunque la discusión acerca de las definiciones sobre mujer excede los alcances de este trabajo, se utiliza el término *mujer* para referirnos a personas que se autoperciben mujer cis, y no trans, dado que lo que se investiga en las obras seleccionadas para el análisis es en qué medida refieren a ese tipo de construcción de lo femenino.

⁴ El Gran Premio a la Trayectoria 2018 tuvo siete ganadores: Noemí Escandell, Manuela Rasjido, Marie Orensanz, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Delia Cancela y Roberto Jacoby. En 2019, fueron Luis Felipe Noé, Marta Minujín, Elda Cerrato, Eduardo Serón, Graciela Carnevale, Sara Facio, Eduardo Gil y Narcisa Hirsch.

⁵ La colectiva Nosotras Proponemos, establecidas el 7 de noviembre de 2017 a modo de “Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte”, se constituye como un compromiso de práctica artística feminista, y es conformado por un grupo de artistas mujeres argentinas. Desde Nosotras Proponemos exigen la representación igualitaria en los espacios de exhibición (50%, y no el 20%

de género en la elección. Es nuestra contribución histórica a un premio que siempre estuvo sujeto a las transformaciones sociales”, indicó Avelluto.

EL ARTE ES UNA PRÁCTICA SEMIÓTICA

En 1908, en un yacimiento en Austria, se encontraron diseminadas figuras de la llamada Venus de Willendorf: un conjunto de esculturas de aproximadamente 11 centímetros de alto, talladas en piedra caliza y tinta de ocre rojo. Se cree que esta “venus”⁶ paleolítica -junto con la de Lespugue y la de Laussel, entre otras- significaba una imagen de la Madre Tierra, o bien de la Fertilidad.

La escultura no es una sola, sino varias: Como si en 25 mil años -porque estas figuras datan del 30 o 28 mil antes de Cristo-, nuevas civilizaciones encontrarán cruces cristianas en el actual territorio europeo. Pero la Venus de Willendorf es la imagen de una **mujer** y es considerada una de las primeras señales de que el hombre podía concebir piezas plásticas inútiles, posteriormente llamadas **arte**.

“La marginación de las mujeres en el arte estuvo tan generalizada que, al descubrirse las primeras pinturas murales rupestres, se dio por sentado que fueron varones los autores y no mujeres, aplicando automáticamente los patrones paternalistas”⁷, observa la artista y teórica Silvia Vera Ocampo en su libro *Arte y Género*, de 2010.

El arte es un medio de comunicación y de conocimiento, además de una disciplina: se propone como un estado diplomático entre el hombre y la naturaleza o, en este caso, entre la mujer y la naturaleza. “No existe, realmente, el Arte”, admite el profesor Ernst Gombrich en *La Historia del Arte*. “Tan solo hay artistas (...) tengamos en cuenta que tal palabra -Arte- puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra

como ahora), la derogación del concepto de “genio” y del canon del “arte bueno” regulado desde parámetros patriarcales, entre otras cosas.

⁶ El término no sería exacto desde el punto de vista histórico y mítico, ya que refiere a una deidad posterior. La arqueóloga Marija Gimbutas señaló que son unas tres mil esculturas encontradas en más de 300 sitios, que correspondieron a sociedades maternalistas desplazadas luego por el paternalismo.

⁷ VERA OCAMPO, Silvia. *Arte y género* (2010). Nuevohacer, Buenos Aires. Pág. 16.

con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo”⁸.

Entonces Arte -con A mayúscula- es un concepto esquivo como lo es el de Cultura - con C mayúscula. El arte, si acaso es algo, es a pesar suyo. Es víctima de sus condiciones materiales y su contexto. El arte como construcción política, social e histórica en un espacio y tiempo determinados, puede ser considerado un accidente, un suceso cultural, una *fashion victim* en el caso del pop.

Por este motivo, el análisis se basa en el *sentido producido*, y sus ineludibles *condiciones de producción*, en las cinco obras de arte hechas por mujeres, que obtuvieron el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional mientras duró. Se procura poner el foco en la ausencia de artistas mujeres en la historia del arte “como si nunca hubieran existido” y a la tendencia generalizada a aceptarlo como algo natural.

La investigación está centrada en el trabajo y las condiciones de producción y reconocimiento de estas artistas mujeres argentinas, usando como cronología y anclaje histórico su premiación.

La pregunta que se plantea es: ¿aparece la categoría de “lo femenino” en las cinco obras ganadoras del Gran Premio del Salón Nacional? ¿Y lo patriarcal? ¿Qué diferencias hay según las expresiones y según los tiempos? ¿Qué es “lo femenino”: una condición o una manera de hacer las cosas? ¿Cómo se establece? En el resultado artístico, ¿se refleja este condicionamiento (si lo hubiere), o transmite los alcances de la creación comunicando una expresión femenina?

En nuestro lenguaje, *el hombre* es considerado el representante de nuestra especie. La mujer, desde el Génesis⁹, se inscribe *en relación a* un otro. Desde el mito, la mujer aparece como funcional al hombre, porque “no es bueno que el hombre esté solo” y por eso Dios le crea “una ayuda adecuada” (Gen., 2,18). Es decir, la mujer es creada para resolver la soledad del hombre: no tiene autonomía, mucho menos

⁸ GOMBRICH, E. *La Historia del Arte* (1950). Pág. 15. Phaidon.

⁹ “Y el Señor Dios infundió en Adán un profundo sueño, y mientras estaba dormido le quitó una de las costillas y llenó de carne aquel vacío (...) Y dijo el hombre: Esto es hueso de mis huesos, y carne de mi carne; llamarse ha, pues, varona, porque del varón ha sido sacada” (Génesis 2: 21-23); “estarás bajo la potestad de tu marido y él te dominará” (Génesis 3: 16)

autodeterminación, lo cual es irónico de pensar ya que -en contraposición al mito- la ciencia comprobó que es la mujer la que “produce” personas en su útero y no el hombre con su costilla.

La mujer se piensa a sí misma *siendo ser*, por eso la importancia de las condiciones histórico-sociales de producción, que van a determinar lo cultural, o vienen determinadas por estas, como es el caso de los mitos que construyen cierto “saber” popular.

Por su parte, la desigualdad de género en el campo artístico no sucede tan solo en el Premio Adquisición. La ausencia o escasa presencia de artistas mujeres se naturalizó en la curaduría de las muestras, los museos y el mercado, en los libros de historia del arte y por ende en la educación y la propia historia de la cultura. Hay grupos activistas en la actualidad, como las Guerrilla Girls¹⁰ y el ya mencionado Nosotras Proponemos, en Argentina, que se ocupan de esta problemática.

El aporte del presente trabajo se apoya en este hecho -hay investigaciones de estos grupos que lo acreditan- para hacer una lectura semiótica -es decir, un análisis de discurso a partir de sus narrativas y símbolos, haciendo hincapié en las condiciones de producción de las pinturas producidas por artistas mujeres que fueron premiadas por el Salón Nacional de las Artes en Argentina entre 1911 y 2017.

La historiadora de arte británica Griselda Pollock, en su ensayo *La heroína y la creación de un canon feminista* (2001), plantea que el arte es una práctica semiótica. “Lo que el ojo hace al recorrer un lienzo y al rastrear sus medios y efectos es un procesamiento de los signos que pueden producir significados. Incluso en los cuadros más abstractos los eventos físicos de la pintura siendo aplicada a la superficie nos involucran en cierto modo de narratividad. Ésta pudiera ser sólo la narrativa del proceso de producción del cuadro, la secuencia de las marcas del creador, el modo en el que alguien ha desarrollado la superficie de un lienzo y sus efectos”¹¹.

¹⁰ Guerrilla Girls es un grupo de artistas feministas y antirracistas que nació en New York en 1985, y utilizan tácticas de guerrilla para denunciar la discriminación de las mujeres en el arte.

¹¹ POLLOCK, Griselda. “La heroína y la creación de un canon feminista”. En: Cordero, Karen e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001), Universidad Iberoamericana

Por su parte, el semiólogo Eliseo Verón propone que toda gramática de producción puede encararse como resultado de *determinadas condiciones de reconocimiento*, que se identifican bajo la forma de *determinado proceso de producción*; y es por eso que el análisis de las cinco obras ganadoras del Premio Adquisición se basa en el *sentido producido*, a la vez inseparable de las condiciones en que se produce. Y si consideramos que el patriarcado, según la antropóloga Rita Segato¹², es una estructura anclada en el terreno de lo simbólico, y que lo que observamos son las interacciones concretas, las cinco obras de arte premiadas que se analizan en este trabajo se proponen como el objeto de estudio, a la vez que el medio de comunicación para dar cuenta de un mensaje social.

Vera Ocampo aclara: "Atribuir la ausencia artística femenina a una confabulación masculina contra las mujeres artistas talentosas es, en mi criterio, una conjetura desacertada que se queda en la superficie de un tema tan importante¹³". Lo que se analiza en el presente trabajo son las huellas en las pinturas ganadoras, tanto de lo femenino como de la cultura patriarcal.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta esta última declaración, ¿hasta qué punto incide en las obras de las artistas mujeres seleccionadas, el tipo de estructura patriarcal de las sociedades a las que pertenecieron?

SINO PRONTO LA POLÍTICA SE OCUPARÁ DE UNX

El aporte de los Estudios Culturales a la metodología de investigación sumó a la hora del análisis del arte feminista como objeto político y cultural emergente a fines de los '60 en Argentina¹⁴.

(Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare. Pág. 163.

¹² "El orden de 'lo simbólico' -esto es, el orden de la estructura que organiza los significantes en la vida social- es de 'naturaleza patriarcal', y el orden patriarcal es, por definición, jerárquico y controlado por la presencia del poder simbólicamente encarnado en la figura del padre (Brennan, 1997, p.12)". Rita Segato, "Estructuras elementales de la violencia" (Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2003, pág. 57).

¹³ VERA OCAMPO Silvia. *Arte y género* (2010). Nuevohacer, Buenos Aires. Pág. 17.

¹⁴ La Unión Feminista Argentina (UFA) se creó en 1969 y en sus orígenes participaron la escritora Leonor Calvera, la cineasta María Luisa Bemberg, la poeta Hilda Rais. En 1971 se fundó el

La Escuela de Birmingham -o *Centre for Contemporary Cultural Studies*, ubicado en esa ciudad de Inglaterra- estudia las correspondencias entre obras y estructura social, y la relación entre proceso artístico y sociedad, al tiempo que ofrece herramientas para el análisis de la producción de arte feminista articulando lo político y lo social. Dentro de los objetivos de los Estudios Culturales está el de exponer las relaciones de poder y pensar el modo en que éstas influyen y dan forma a las prácticas culturales, y las artes visuales son la manera plástica de dar forma a las ideas en el contexto político y social en el que se manifiestan.

La teórica italiana Teresa de Lauretis explica que “el sujeto femenino es un conjunto de diferencias, no sólo sexuales, raciales, económicas o culturales, sino todas ellas juntas y muchas veces encontradas que inciden imprescindiblemente en la misma diferencia sexual, es decir, en el modo en que cada una de nosotras vive la propia condición de sujeto sexuado y generado mujer”¹⁵. De esta manera, hombre y mujer se encuentran diferenciados en su rol a pesar de que viven entrelazados al ser objetos de la misma cultura que subyace a su alrededor.

De Lauretis en su texto propone un “sujeto del feminismo” entendido como “un sujeto en proceso de definición o de concepción (...) que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género y es consciente de ello”¹⁶.

El patriarcado es una relación de poder que moldea las prácticas culturales, y tomar conciencia desde una perspectiva de género provoca que se analice a partir de las formas en la que se estructura el poder, que a su vez construye una identidad cultural.

En su libro *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), Rita Segato explica que el patriarcado es una estructura occidental de poder que implica posiciones marcadas y un diferencial jerárquico, en la que una instancia se impone sobre la otra y que lo patriarcal radica en la función de mando, que puede ejercerla tanto un hombre como una mujer. Históricamente la idea de “patriarcado” responde a un modelo binario de hombre-mujer pero conceptualmente no: el patriarcado es, para

Movimiento de Liberación Femenina (MLF). Estas dos organizaciones instalaron fuertemente el debate sobre el aborto en Argentina.

¹⁵ DE LAURETIS, Teresa. “La tecnología del género” (1987).

¹⁶ *Íbidem*, pág. 44.

Segato, una estructura elemental de la violencia anclada en el terreno de lo simbólico y que se expresa en los modos de mando.

Sin embargo, el término “patriarcado” se usa comúnmente para describir la situación de distribución desigual del poder entre hombres y mujeres en la cual los primeros tendrían prioridad o preeminencia en aspectos como la participación social, la determinación de la descendencia y/o la atribución de status determinada por la división sexual del trabajo. En ese sentido, y en consonancia con los aportes de los Estudios Culturales, **la cultura patriarcal vendría a ser aquella que, condicionada por la actual distribución desigual del poder en favor de los hombres, produce sistemas simbólicos acordes a esta visión.** Entonces deducimos que nuestra lengua y nuestras expresiones artísticas, construcciones culturales por excelencia y creadas por los seres humanos, sean también sexistas y evolucionarán al tiempo que se transformen a partir de nuevos códigos.

La construcción de la cultura como concepto parte de una idea valorativa, porque es una idea que construimos acerca de otros, con una dimensión que alude a lo espiritual y otra a lo material. En ese sentido, Raymond Williams explica que el término indica, por un lado, “un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general”, y por el otro, “describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística”. Es decir que refiere a la producción material tanto como a los sistemas significantes o simbólicos: Williams asume la idea de cultura de manera semiótica.

Stuart Hall apela al concepto marxista de Cultura que incluye los conceptos de base y superestructura. Hall cita a Marx en su artículo *La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’* cuando dice que la cultura tienen sus raíces en “la relación doble del hombre: con la naturaleza y con los otros hombres. Los hombres, decía Marx, intervienen en la naturaleza y la utilizan para reproducir las condiciones materiales de su existencia”¹⁷. En otras palabras, Hall explica que la producción cultural asume formas históricas específicas bajo condiciones materiales e institucionales determinadas, lo cual provocaría que asuman una forma

¹⁷ En “Stuart Hall. Sin garantías” (2010). Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. (editores). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Enviñón Editores. Pág. 221.

determinada los tipos de sociedad, las relaciones sociales y la cultura humana que surja bajo tales condiciones históricas específicas.

Williams también hace hincapié en la visión marxista de base y superestructura, e incluso considera que todo enfoque moderno de la teoría marxista de la cultura debe comenzar considerando esta proposición.

“La transformación de toda la inmensa superestructura dentro de la revolución social que comienza a partir de las relaciones modificadas de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, es un proceso en que los hombres toman conciencia de este conflicto y lo combaten mediante formas ideológicas, que ahora incluyen las formas religiosas, estéticas o filosóficas, así como lo legal y lo político (...) Por lo tanto, sería posible definir las formas culturales dentro de las cuales los hombres toman conciencia de este conflicto sin suponer necesariamente que estas formas específicas constituyan la totalidad de la actividad cultural”¹⁸, explica Williams.

DESPERTAR DE LA CONCIENCIA

El método que utilizaron las primeras feministas en los '60 en Estados Unidos se llamó, precisamente, *consciousness-raising*¹⁹ algo así como “el despertar de la conciencia”; y consistía en usar la propia experiencia como puntapié inicial para compartir, en reuniones organizadas por ellas, los problemas y las reflexiones comunes con otras mujeres.

“El modo de producción no debe ser considerado simplemente como la reproducción de la existencia física de los individuos. Más bien es una forma concreta de la actividad de estos individuos, de expresión de sus vidas, un modo de vida concreto. Así como los individuos expresan sus vidas, así son. Por tanto, lo que son coincide con su producción, tanto con lo *que* producen como con *cómo* lo producen”, dice Karl Marx en la obra *La ideología alemana*, que escribió junto con Engels entre 1845 y 1846 (publicada en 1932).

¹⁸ WILLIAMS, Raymond. “Teoría Cultural”. Publicado en “Williams, Raymond. Marxismo y literatura” (1980). Península, Barcelona.

¹⁹ Popularizado en los '60 por las feministas norteamericanas. *Raising* significa levantamiento en inglés, es un llamado a la propia conciencia.

De ahí que la consigna «Lo personal es político»²⁰ como “expresión de sus vidas”, en términos de Marx, tenga que ver con cómo el patriarcado se consolida en el ámbito privado -o doméstico, cotidiano, hasta íntimo e interpersonal- para luego expandir sus relaciones de poder a lo público, manteniendo la dominación. Los indicios estaban en la experiencia vital de cada una de ellas.

El concepto de hegemonía que utiliza Raymond Williams incluye el de “cultura” como “proceso social total en el que los hombres definen y configuran sus vidas, y el de “ideología”, en cualquiera de sus sentidos marxistas, en la que un sistema de significados y valores constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase”.²¹ La importancia de esta definición a los fines de esta investigación es que, para Williams, lo que resulta decisivo no es solamente el sistema consciente de ideas y creencias, sino todo el proceso social vivido y organizado por significados y valores específicos y dominantes. Esta idea de articulación entre cultura -como proceso de configuración de las vidas de las personas-, e ideología -como sistema de significados que se expresan, por ejemplo a través del arte-, es lo que interesa al presente análisis.

Este enfoque encaja con la cultura patriarcal a la que se hace alusión, la cual pudo haber ejercido un tipo de poder inhibitorio o deslegitimador del arte feminista a partir de la “censura”, entendida ésta desde -en términos del sociólogo francés Pierre Bourdieu- “una fórmula generadora: cualquier expresión es un ajuste entre un interés expresivo y una censura constituida por la estructura del campo en el cual se presenta esta expresión, y este ajuste es producto de un trabajo de eufemización que puede llegar al silencio, como caso extremo del discurso censurado”²². Bourdieu agrega que “las formas más específicas del discurso, sus propiedades de

²⁰ La frase se le atribuye a la escritora y activista Katherine Miller, a partir de su tesis doctoral titulada “Política Sexual”, publicada como libro en 1969.

²¹ WILLIAMS, Raymond. “Teoría cultural”. En: “Marxismo y literatura” (1980), Península, Barcelona. Selección y digitalización realizada por la cátedra *Teorías y Prácticas de la Comunicación I*. Cátedra Magnone, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Pág. 13.

²² BOURDIEU, Pierre. “Sociología y cultura” (1990). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Grijalbo, México.

forma y no sólo de contenido, se deben a las condiciones sociales de su producción”.

Siguiendo con Williams, éste agrega que “la hegemonía (...) es un vívido sistema de significados y valores que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente”. De esta manera comporta “un sentido de la realidad” para la mayoría y es una “cultura”, pero que “debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares”. Al concepto de hegemonía se le agregan los de contrahegemonía y hegemonía alternativa como “elementos reales y persistentes de la práctica”. Esto quiere decir que a todo proceso hegemónico le es inherente un estado de alerta, a la vez que receptivo hacia estos elementos que cuestionan o amenazan su dominación, y un proceso cultural “*debe incluir* siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo y otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica”²³. La plasticidad de lo hegemónico es la que moviliza los procesos de transformación.

La hegemonía jamás puede ser individual. En semiótica se entiende que toda producción de sentido es social y, por lo tanto, todo proceso significativo se desarrolla sobre condiciones sociales de producción. En este caso será una cultura patriarcal y una revolución feminista incipiente.

SER SIENDO

En 1939, Ana Weiss de Rossi recibió el Gran Premio de Pintura del Salón Nacional por su óleo “La Abuelita” cuando el presidente era Roberto M. Ortiz de la Unión Cívica Radical. En 1956, Raquel Forner con “El Envío” y el presidente era Aramburu. 57 años después, Marcia Schvartz lo obtuvo con la pintura “La Toma de la Belgrano”, cuando la presidenta era Cristina Fernández. Con el mismo gobierno, en 2015, ganó Diana Dowek con “Bajo la alumbrera I”; y en 2016, presidente Macri, Carolina Antoniadis con una pintura abstracta en clave nipona: “El sonido de la deriva”. Estos son los nombres de las obras y de las artistas mujeres, que

²³ WILLIAMS, Raymond. “Teoría cultural”. En: “Marxismo y literatura” (1980), Península, Barcelona. Selección y digitalización realizada por la cátedra *Teorías y Prácticas de la Comunicación I*. Cátedra Magnone, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Págs. 14-15.

componen el objeto de estudio del presente análisis, son las que legitima la institución del Arte en Argentina por esos años y en esos contextos político-sociales.

Desde que Simone de Beauvoir nos enseñó que “no se nace mujer, sino que se llega a serlo”, y su pareja Jean Paul Sartre dijo que “somos lo que hacemos con lo que hacen de nosotros”, sabemos que las identidades son mucho más que un nombre o un galardón. Las identidades son producto de la *identificación* interna de una persona respecto a lo que le permite reconocer quién es, lo cual puede estar o no ligado a su sexo.

El sociólogo Claude Dubar, en *La crisis de las identidades* (2000), define a las identificaciones como el resultado de un proceso de construcción social enmarcado en los ejes temporales sincrónico (contexto de acción) y diacrónico (trayectoria) de los sujetos. Explica además, que las mismas se producen de forma constante en la experiencia vital de los sujetos a través de las transacciones entre las atribuciones que “otros” realizan sobre ellos y las incorporaciones que ellos mismos aprehenden.

La relación entre las identidades y los discursos es un análisis que atraviesa todo el campo de las Ciencias Sociales. Las identidades, desde la postura nominalista, se piensan como una construcción, y por ende, en constante transformación. El sujeto va desarrollando diferentes identificaciones en el curso de su historia personal y colectiva: más que identidades únicas, estancas y definitivas, son *modos de identificación*.

Stuart Hall se refiere a que las identidades son construidas desde discursos y prácticas que interpelan a los sujetos ubicándolos en un lugar determinado del tejido social. Por esta razón, se las debe considerar producidas en “ámbitos históricos e institucionales específicos, en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas y mediante estrategias enunciativas específicas²⁴”.

La identidad queda de esta manera definida como un punto de encuentro entre los múltiples discursos que interpelan a los sujetos y la interiorización subjetiva que realiza el individuo. Identificar es detectar la huella, transpolar sentido a un algo, establecer significado y significante: identificar es, en sí mismo, un proceso semiótico.

²⁴ HALL, Stuart. “Introducción: ¿quién necesita «identidad»?” (2003). En *Hall, Stuart et. al. Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires. Amorrortu. Pág. 18

El análisis del discurso, artístico en este caso, aborda a las obras como espacios de formación subjetiva, analizando la incidencia del sujeto (enunciador/artista) y su contexto (de enunciación/producción/recepción). Esto implica que los campos narrativos son un espacio simbólico en donde los sujetos se posicionan subjetivamente, dejando sus marcas y las de su contexto, para construir identidad, es decir, cultura.

Una pregunta en ese sentido y a los fines de este análisis es: ¿qué ofrece el feminismo a la historia del arte cuando interviene en su campo discursivo? El otro interrogante, y del cual parte este análisis es: ¿qué dispositivo de enunciación utilizaron en cada contexto de producción las artistas argentinas ganadoras del Gran Premio Adquisición de Pintura del Salón Nacional en Argentina? ¿de qué manera se tematiza lo femenino y lo patriarcal? ¿cuál fueron las condiciones político-sociales de producción de esas obras? ¿y cuáles las condiciones de reconocimiento?

La teórica búlgara Julia Kristeva sitúa el arte y sus distintas expresiones como un medio privilegiado de revolucionar lo simbólico y lo social, porque ofrece la posibilidad de generar nuevas relaciones entre los significantes (en la tradición de Saussure) a la vez que provocar relaciones subjetivas con ellos. El “ser femenino” es una voz, una percepción de las transformaciones políticas y sexuales, un relato propio.

Kristeva propone: “Una mujer no puede ‘ser’; es algo que ni siquiera pertenece al orden del ser. De lo que se sigue que una práctica feminista sólo puede ser negativa, en desacuerdo con lo que ya existe de modo que podamos decir *no es eso* y *tampoco es eso*. En la “mujer” veo algo que no puede representarse, algo que no está dicho, algo por encima y más allá de nomenclaturas e ideologías”.²⁵

En una lectura semiótica, lo que se analiza son las huellas; y es en el arte donde lo social y lo subjetivo se representan retóricamente. El feminismo, en cuanto construcción y deconstrucción, lo que hace es conectar lo íntimo y lo social -“Lo personal es político”-, el cuerpo y las relaciones de poder, y crea las condiciones para que en nuestra incompletitud, la pregunta sea acerca de qué lugar ocupamos

²⁵ KRISTEVA, Julia. “Las mujeres jamás pueden ser definidas” (1974). Tel Quel. Pág. 137.

nosotras mismas en la historia, y que los indicios se nos presenten como metáforas de dominación y como posibilidad de desenmascaramiento de la opresión.

LA CURIOSIDAD, LA CREACIÓN, LA TRANSFORMACIÓN

“Uno de los grandes temas de la filosofía es la creación”, según Marcia Schvartz. “El tema del espacio y el punto de vista existió primero en la pintura y después en la filosofía. No desde la intelectualización, sino desde el oficio”, aclara quien se considera a sí misma no artista, sino *pintora*.

Rosa Montero, en la introducción a su libro *Historias de Mujeres* (1995), comenta que tanto en el Génesis de la Biblia como en el mito griego de la caja de Pandora, es una mujer la que se atreve a preguntarse qué hay más allá. La curiosidad de Eva y Pandora introduce en el mundo las ideas de tiempo y mortalidad: las bases de la filosofía.

Este Trabajo Integrador Final pretende ser una aproximación a la idea del *ser femenino* en la historia del arte argentino a través de las obras premiadas por el Salón Nacional a artistas mujeres, a la vez que investiga sobre la autonomía creadora de las artistas en el marco de la actual cultura patriarcal, ejercida desde las instituciones.

Williams en el texto citado anteriormente arriesga: “La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural (...) es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia²⁶”.

²⁶ WILLIAMS, Raymond. “Teoría cultural”. En: “Marxismo y literatura” (1980), Península, Barcelona. Selección y digitalización realizada por la cátedra *Teorías y Prácticas de la Comunicación I*. Cátedra Magnone, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Págs. 17.

MITOS Y MINAS

“En aquella época,
como bien sabemos,
si un hombre hacía un ready-made era un artista,
y si una mujer lo hacía,
era mera extravagancia menstrual”.

- Juan Forn²⁷

La corpulencia de las Venus paleolíticas -o esteatopigias²⁸- representa el status social de una sociedad cazadora-recolectora del período aurifiaciense y magdaleniense, y una conexión con la fertilidad: caderas anchas, exuberancia, cuerpo generoso.



En Latinoamérica, la mitología mexicana tiene su equivalente en Tlazoltéotl -diosa de la lujuria, señora del sexo y las transgresiones- simbolizada en la imagen de una mujer pariendo, o a veces defecando, debido a que los pecados de la lujuria se simbolizaban con excrementos. Esta deidad aparece en el Codice Borbónico y en el Borgia.

²⁷ En un texto de 2016 para *Página 12*, acerca de principios del siglo XX y la dadaísta Elsa von Freytag-Loringhoven.

²⁸ [Del griego στέαρ, *stear*, *steatos* 'grasa', y πυγή *pygē* 'nalga'] Es la condición por la cual se acumulan grandes cantidades de grasa en las nalgas, más frecuente en mujeres que en hombres. Tradicionalmente, ha sido asociada a la fertilidad.

“La diosa Tlazoltéotl”, explica Wikipedia, “mostraba las contradicciones de algunos valores morales sobre la feminidad en la sociedad azteca: traía el sufrimiento con enfermedades venéreas y lo curaba con la medicina, inspiraba las desviaciones sexuales pero a la vez tenía la capacidad de absolverlas, y todo ello siendo diosa madre de la fertilidad, del parto, patrona de los médicos y a la vez diosa cruel que traía locura”. Es por esto que Tlazoltéotl -cuya denominación es de género neutro- era adorada y temida: es tanto la que da, como la que quita el pecado.



En la historia del arte y la arqueología, la mujer es representada también en la Diana romana y su equivalente griega, Artemisa. La corpulencia de las anteriores es reemplazada por un imaginario atlético, de cazadora, que sugiere habilidad y fortaleza: el ideal helénico de belleza femenina.

El arte de la cultura paternalista es el legado que nos llegara a todos y que fuera legitimado durante los siglos anteriores en forma de “historia del arte”. La ausencia de artistas mujeres en la historia del arte y la tendencia generalizada a aceptarlo como algo natural, en la actualidad ya no es posible. Ahora se analiza el cupo

femenino en festivales de rock, en reuniones de despacho, en congresos de literatura, en jurados de la disciplina que sea. Es decir, en instancias de toma de decisiones y de representatividad.

En la cultura como uso social, las mujeres son las guardianas y reproductoras de la huella, las operadoras imprescindibles que definen lo cotidiano: lenguaje, maternidad, costumbres, cocina, recetas, rituales. Es decir, lo primordial en la vida de todos. Lo revolucionario en ese sentido es incomodar desde lo cotidiano. Preguntarse, cuestionarse, cambiar el carácter del arte. Cuando una mujer se rebela, es como revelar la naturaleza de la condición humana: la condición de “los hombres”.

Silvia Vera Ocampo, en su libro *Arte y Género* (2010) explica: “El revisionismo histórico artístico femenino está estrechamente vinculado al revisionismo histórico femenino. A veces van por vías paralelas, pero al fin convergen en el mismo objetivo de separar la realidad del hecho artístico de los supuestos *falsos añadidos* (...) Intentar desentrañar el alma de la mujer paternalista, su mundo interior (...) Las artistas que conforman estas pocas excepciones (...) son nuestros antecedentes y prueban que cuando las mujeres no fueron reprimidas en su vocación, ellas respondieron afirmativamente al llamado de las artes”.²⁹

Roland Barthes en el prólogo de *Mitologías* (1957) escribe: “Desde el principio me pareció que la noción de mito da cuenta de esas *falsas evidencias*”, para dar cuenta de un proceso a partir del cual “la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica”³⁰. De esta manera, Barthes contrapone naturaleza a historia y utiliza el término *falsas evidencias* en el sentido que posteriormente le da Vera Ocampo a esos “falsos añadidos” que menciona en su texto. Las dos expresiones remiten directamente a la “falsa conciencia” marxista que lo que se propone es dismantelar -desmontar, deconstruir, desnaturalizar- la relación entre las formas sociales de vida y sus formas mentales y culturales, es decir, la

²⁹ VERA OCAMPO, Silvia. *Arte y género*. Nuevohacer, Buenos Aires, 2010. Pág 76.

³⁰ BARTHES, Roland. *Mitologías* (1957), Siglo XXI editores, decimosegunda edición en español 1999. Pág. 6.

conciencia. Esa conciencia es “falsa” porque no se corresponde con sus condiciones materiales de existencia, en términos de Marx, y de esta manera dificulta conocer la verdad.

Por caso, los mitos que históricamente se manejaron en torno a la mujer son el de Afrodita como la mujer pecadora, sexualizada, provocadora; Pandora, la entrometida que por su curiosidad origina todos los males; Penélope, la mujer fiel que espera a su hombre; entre otras.

The Feminine Mystique (1963) de la norteamericana Betty Friedan fue un libro clave en la historia del feminismo y escrito durante la segunda ola (1960-1990). Friedan describe un malestar que las mujeres norteamericanas de clase media no pueden explicarle en palabras, lo cual lo convierte en “un problema sin nombre”. Estas mujeres le confían sentirse vacías, que no existen, se perciben incompletas. Las mujeres están atrapadas en una “mística de la feminidad” y sienten una falta de representación: Friedan confirma que la idea de que la mujer se siente realizada cuando es madre y una buena esposa es una mentira, un mito.

El mito está compuesto por una noción de lo imaginario y de lo colectivo, pero no hay una definición precisa en la filosofía. Lo que en Homero eran los *mythos*, en Platón y los sofistas es el *logos* (razón, palabra), y en la historia de la filosofía se habla del pasaje del mitos al logos en el sentido de que se avanza hacia la ciencia basada en ideas y no creencias ilustrativas. Sin embargo, el *mythos* aún desde Homero (cuando se lo consideraba sinónimo de *logos*) se inclinaba por la búsqueda de la verdad.

También podría considerarse al mito como un género literario (y a la filosofía un “género cultural”, en palabras de Francois Chatelet)³¹, pero más allá de las definiciones del término, a grandes rasgos puede decirse que los mitos se transmiten por herencia colectiva, a veces unidos a los ritos religiosos, a la literatura,

³¹ “Creo que se puede hablar de una invención de la razón. Para entender cómo la filosofía ha podido surgir como género cultural nuevo, optaría por referirme a una situación privilegiada: la Grecia clásica. Y no es que yo piense que toda filosofía sea griega. Pero es claro que Grecia ha conocido, por razones contingentes, históricas, acontecimientos tales que algunos hombres han podido hacer aparecer ese género original que no tenía equivalente en la época, y que se impuso en un debate con otros géneros culturales que también buscaban la preeminencia”. En: CHATELET, Francois. *Une histoire de la raison. Entretiens avec Emile Noël*. Editions du Seuil, 1992.

a la tradición oral, a las canciones. Barthes, por ejemplo, se animó a pensar los mitos contruidos desde los *mass media*, o los medios de comunicación, dirigidos a una clase media que sabe leer, que puede comprar un diario o una revista, que tiene un televisor en su casa.

Siguiendo la tradición saussureana que indica que la lengua es una forma y no una sustancia, Barthes escribe sus "Mitologías" para mostrar cómo se conforma ese mito, enfatizando el plano del significante. En el mito como sistema semiológico se entiende que los sistemas se ordenan por oposición y diferenciación, como los valores en Saussure. La semiología es una ciencia de las formas y estudia las significaciones independientemente de su contenido, Barthes realiza una tarea de deconstrucción del lenguaje con el fin de volcar las herramientas de la lingüística para el estudio de la ideología.

Al afirmar que *el mito es un lenguaje*, Barthes establece que conlleva una perspectiva específicamente semiológica. La fuerza del mito está en que es "evidente por sí mismo", es decir que es obvio y no hay nada que explicar, remite a una naturaleza y se instaura como verdad. Barthes enfrenta el mito a la historia y desenmascara -o desmitifica, desmonta- la construcción histórica detrás de "lo natural".

El arte no tiene género, ni sexo. El arte es un medio de comunicación y de conocimiento. Podría decirse que, como lenguaje, el arte es un mito.

¿Cuáles son los mitos actuales en torno a la mujer? ¿Cuáles son hoy esas construcciones culturales que cristalizan las características de lo femenino como estereotipo? ¿cómo se manifiestan y qué ideas quieren transmitir?

MITOMINAS I, II Y III

La primera ola del feminismo se desarrolló en Inglaterra y Estados Unidos a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX cuando las mujeres le hicieron saber a la sociedad que estaban en desacuerdo con su status en la sociedad y que se les negara la posibilidad de estudiar y votar. La segunda ola (1960-1970) incluía temas como la sexualidad, la familia, el lugar de trabajo y los derechos en la reproducción. La tercera ola, que comienza en 1990, contiene diversas ramas del feminismo y promueve la toma de conciencia de que no existe un único modelo de mujer, sino

múltiples modelos determinados por cuestiones sociales, étnicas, de nacionalidad o religión. La variedad de enfoques y la carencia de un objetivo común claro refleja su carácter posmoderno, ya que incorpora la teoría queer, el ecofeminismo, la transexualidad, la visión positiva de la sexualidad, entre otros. En la cuarta ola, la mujer adopta una lucha que podría ser de común acuerdo, hay un puente.

“La primera ola del feminismo en Argentina se inicia a principios del siglo XX al calor de las luchas de socialistas y anarquistas por conseguir mejoras en las condiciones de trabajo”, explica María Laura Rosa en su tesis doctoral *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* (2011). Sigue Rosa: “Durante este período proliferan las agrupaciones feministas bifurcándose en dos líneas, determinadas por los tipos de reclamos: aquellos que se centran en las reivindicaciones de las mujeres trabajadoras y los que ponían el acento en los derechos políticos y civiles de la mujer. Si bien durante la década del ‘30 se desarrollan actividades para alcanzar conquistas en el campo de los derechos políticos y laborales, no será hasta la década siguiente en que bajo la presidencia de Juan Domingo Perón se logren resultados claros: la ley 13.100 de los derechos políticos de la mujer, sancionada el 27 de septiembre de 1947, le permitirá expresarse a través del voto”.³²

Los movimientos de mujeres en Argentina en los ‘60 están atravesados por un proceso de luchas sociales y políticas -estudiantiles, obreras, rurales y étnicas- que cuestionaron los fundamentos de las desiguales sociedades latinoamericanas. En esa época, el feminismo en Argentina era tomado como una “ideología importada y burguesa”: un feminismo extranjerizante. Como si dijeran: “estas se quieren copiar de Simone de Beauvoir y Betty Friedan” y se estaban refiriendo a Cecilia Grierson, Julieta Lanteri y a Alicia Moreau. Grierson, nacida en 1859, fue la primera médica de nacionalidad argentina. Su tesis doctoral se tituló “Histeriovarotomías ejecutadas en el Hospital de Mujeres, desde 1883 a 1889”, al mismo tiempo que en Viena, Sigmund Freud analizaba el caso de Anna O. y otros. En 1900, Grierson fundó el Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina que incluyó iniciativas como la igualdad de derechos civiles para la mujer. El primer

³² ROSA, María Laura. Tesis Doctoral “Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires”, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Pág. 22.

Congreso Femenino Internacional reunió a las tres (Grierson, Lanteri y Moreau) en 1910 -en ocasión de celebrar el centenario de la Revolución de Mayo- cuyo objetivo era, entre otros, vincular a las mujeres de todas las posiciones sociales a un ideal en común: la educación e instrucción femeninas y la evolución de su pensamiento. Aquello de “feminismo extranjerizante” era una crítica que sostenía que lo que hacían las mujeres era reinterpretar la historia bajo una perspectiva neo marxista que identificaba a la mujer con la clase oprimida y al hombre con la opresora. La influencia era europea, especialmente anglosajona -Grierson era de origen escocés e irlandés por parte de padre y madre, Lanteri era italiana y Moreau nació en Londres- pero las urgencias eran latinoamericanas, y esto sucedió diez años antes de que naciera Simone de Beauvoir en Francia.

En la década del '60 se organizó la Unión Feminista Argentina (UFA), con reuniones en los salones del café Tortoni en los que participa, por ejemplo la cineasta María Luisa Bemberg y la escritora Leonor Calvera. La UFA marcó esencialmente la relación arte-activismo.

En 1971 se constituye el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) que instala la discusión sobre el aborto y, desde mediados de los '70 hasta la vuelta a la democracia, las agrupaciones feministas entran en un ciclo de interrupciones por silencios y exilios establecidos por la dictadura militar (1976-1983).

Al respecto, María Laura Rosa explica: “El desarrollo del feminismo alcanzado en la primera mitad de la década del '70 se ve truncado por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género”.³³

En 1983, el presidente elegido por votos fue Raúl Alfonsín. Ese mismo año se crea Lugar de Mujer y entre sus fundadoras están Alicia D'Amico, María Luisa Bemberg,

³³ ROSA, María Laura. Tesis Doctoral “Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires”, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Págs. 28 y 29.

Marta Miguelez y Safina Newbery. Lugar de Mujer tiene como objetivo desarrollar actividades centradas en la temática femenina.

Entre 1986 y 1988, Ilse Fusková junto a Josefina Quesada y Adriana Carrasco conforman el Grupo Feminista de Denuncia con el que irrumpen los sábados a la noche en la calle Lavalle al 800 -peatonal de los cines del centro de Buenos Aires-, para denunciar situaciones de violencia e inequidad de género.

También en 1986, se inaugura una gran exposición en el entonces Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta): *Mitominas I*, bajo la coordinación general de Monique Altschul. “La muestra presenta a un grupo de mujeres de diferentes disciplinas: artistas, escritoras, diseñadoras, sociólogas, antropólogas, preocupadas en desarticular la construcción “mujer” reflejada a través de los mitos pero con gran peso social”, explica María Laura Rosa. “Mitominas I tiene como objetivo la reflexión crítica del lugar que ocupa la mujer en la construcción histórica del mito. (...), pone en evidencia que el sujeto “mujer” se construye en el discurso y en la representación, por tanto no es una categoría fija y estable. La exposición busca analizar cómo participan los mitos en la construcción del concepto mujer”.³⁴

Las integrantes de Mitominas luego se dispersaron. La muestra convirtió en referentes a sus participantes: Safina Newberry, Angélica Gorodischer, Liliana Maresca, Ilse Fuskova, Daniela Gutiérrez, Ebe Molinuevo, Beba Braunstein, Florencia Braga Menéndez, Nora Correas, Diana Raznovich, Silvia Estrin, Ana Luisa Stock, Josefina Quesada, Rosa Brill, y Silvia Berkoff, entre otras.

Hubo un *Mitominas II* en 1988. Estas exposiciones buscaban revisar los mitos históricos, y cómo había sido representada la mujer a través de mitos y cómo esa representación era naturalizada a nivel social. Un ejercicio Barthesiano de montaje y desmontaje semiológico a través del arte.

En *Mitominas I* se abordaron los mitos grecolatinos y latinoamericanos (los mencionados en torno a Penélope, Afrodita, Pandora, y el mito de la vagina dentada, por ejemplo), y en *Mitominas II* se expusieron temáticas como el VIH-SIDA, la violencia de género y la fecundación asistida. En 2016, dirigida por Altschul y Rosa, se celebraron los 30 años de la primera muestra de Mitominas, también en el Centro Cultural Recoleta, y se incorporaron temáticas como la trata, las disidencias

³⁴ ROSA, María Laura. *Íbidem*. Pág. 31.

sexuales, el género y la corrupción. La muestra de 2016 fue un ejercicio de reactivación curatorial y una actualización de los mitos.

En una entrevista a María Laura Rosa en 2014 para el suplemento Las 12 del diario Página 12, la investigadora afirma: “El arte feminista apunta al activismo, a la interdisciplinariedad, a lo colectivo, al espacio público (...) A principios de los '90 el género va a ser una categoría de estudio, pero la fuerza de denuncia y subversiva de los movimientos de mujeres a fines de los '80 y principios de los '90 empieza a disminuir. Muchas actúan dentro de instituciones. Las artistas salían a la calle en los '80, pero en los '90 comienzan a hacer un arte de género que va a ser exhibido en instituciones. Según mi mirada, disminuye mucho la crítica directa al patriarcado. **Se pasa de un arte feminista de denuncia y subversión del patriarcado a un arte de género que enuncia pero no busca subvertir el sistema**”.³⁵

Para las agrupaciones feministas los temas que históricamente marcan agenda son: los roles asignados, el trabajo doméstico no remunerado, las tareas de cuidado, la procreación como condición de lo femenino, la defensa de las libertades sexuales, el goce, los cuerpos, la hegemonía cultural heteronormativa, la construcción de la sexualidad, la interrupción voluntaria del embarazo.

La clave para pensar el arte feminista es el objetivo de búsqueda de una ideología en común que reúna las distintas voces en un mismo mensaje, a partir de distintas técnicas (instalación, pintura, escultura, performance, textil, fotografía) y de esta manera develar la trama del patriarcado.

En los '80 eran importantes estos mitos que consolidaban una idea de mujer, aceptada a lo largo del tiempo por la opinión pública, las instituciones y -a la manera de Barthes- por los pequeños burgueses argentinos: eran los estereotipos hegemónicos que reproducía la cultura de aquella época.

En la actualidad, dos de los fundamentos de la colectiva Nosotras Proponemos son “escuchar y compartir experiencias”, y fomentar la amistad femenina y la solidaridad entre mujeres “contra el corporativismo machista”. Una de las formas de la *sororidad* -o la hermandad- que comienza con la conciencia de sí, la conciencia de los

³⁵ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9360-2014-12-12.html>

derechos y el lugar que una ocupa en el mundo del arte y en general, para conquistar nuevos espacios antes negados.

En 2016, cuando se montó una vez más Mitominas (III) en el Recoleta, el objetivo fue retomar el activismo, es decir: activar temáticas actuales y trabajarlas a través del arte, con artistas actuales. Se problematizaron los ideales de belleza heteropatriarcal, el cuerpo, la cosificación, lo fragmentado. Se trabajó desde el activismo (o “artivismo”) colectivo a modo de reclamo.

María Laura Rosa, en otra entrevista para el suplemento Las 12 de Página 12, a propósito de la muestra, dice: “Más que mitos, aparecen *problemáticas* que siguen sin solución. Ahora, lo que se trabaja son temas: la violencia, el aborto, el abuso, la trata. Quizás haya algunos mitos que surgen a partir de estas problemáticas como la presión del mercado para un ideal de belleza de las mujeres, o la construcción del cuerpo femenino a través de las cirugías y cómo opera el sistema capitalista en función de eso, o la hipersexualización de las mujeres en los medios. Son temáticas más actuales que parten de viejos mitos de la belleza femenina.”³⁶

Es decir, hay un mito que no está resuelto y es el de la “belleza de la mujer”, lo cual también se traslada a la belleza en el arte, y la belleza como estética en la filosofía.

EL MITO DEL ARTISTA GENIO

El punto 17 del Manifiesto de la colectiva Nosotras Proponemos plantea:

Derogamos el concepto de genio, de maestro y el canon del “arte bueno” regulado desde parámetros patriarcales. ¿Qué quiere decir esta proclama?

En un texto publicado en la revista Ñ de Clarín titulado *El arte, el feminismo y los grandes relatos*, la socióloga Daniela Lucena explica: “La desigualdad de género en el campo artístico no es un tema nuevo. El discurso canónico de la historia del arte no escapa del modelo de racionalidad científica que dio sustento al desarrollo de las ciencias humanas y sociales en Europa a partir del siglo XIX. Es decir, se trata de una historia que produce y reproduce desde entonces una narrativa blanca, masculina, heterosexual y burguesa. Una noción muy utilizada en esta disciplina, que grafica el modo en que tradicionalmente se relata el desarrollo del arte, es la

³⁶ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10699-2016-07-08.html>

categoría de genio: aquel artista varón visionario, dotado de una creatividad única y un talento extraordinario, que sobresale del resto de los mortales”.³⁷

María Laura Rosa -citada por Lucena en el mismo artículo- sostiene que, sin un correlato femenino, “el mito del artista genio es pieza fundamental para conformar una narración progresista en donde la historia se concibe como una sucesión de grandiosos nombres masculinos, instituyendo la jerarquía de grandes maestros y segundones (...) En la historia del arte la mujer es Venus, Artemisa, María o Magdalena, objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo, pero siempre construcción. Eternamente representada, definida según las modas, modelada según las épocas, siempre objeto, nunca sujeto”.

Lucena considera que “la idea del genio creador naturaliza la ausencia o la escasa presencia de artistas mujeres en los museos, en los talleres, en el mercado artístico y en los libros de historia”.

De esta manera, el mito del genio creador viene a legitimar discursos que construyen un concepto de “lo femenino” como contraposición y recluye a las mujeres al rol de Musa³⁸, a la vez que elabora paradigmas para señalar *lo que no se ha de ser* dentro de la sociedad patriarcal.

Algunas mujeres, desde su producción artística, van a recrear los mitos para romperlos. Por ejemplo, en la obra de Frida Kahlo, a pesar de que la artista mexicana respondía a esos cánones patriarcales al percibir a su marido, Diego Rivera, como el verdadero talento (el genio creador, el artista superior) mientras ella autopercibía su obra como “absolutamente espantosa”. Kahlo asumió el papel de esposa que sirve a su marido al tiempo que producía obras como estas:

³⁷ https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/arte-feminismo-grandes-relatos_0_Hymda-7mf.html

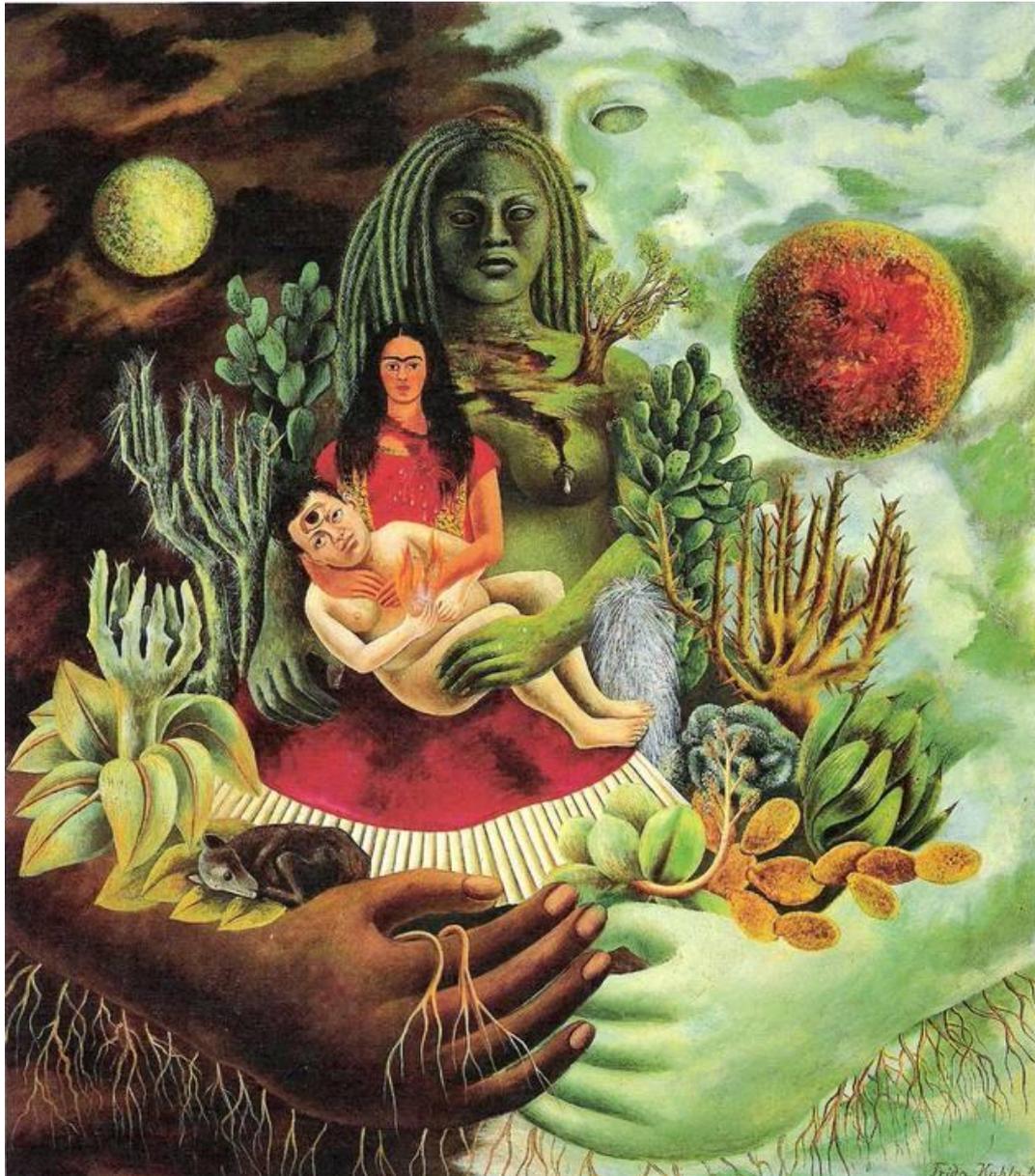
³⁸ En la mitología griega, las Musas son, según los escritores antiguos, las divinidades inspiradoras de las artes: cada una de ellas está relacionada con ramas artísticas y del conocimiento.



“Unos cuantos piquetitos!”, 1935

Kahlo pintó este óleo impactada por la noticia de un feminicidio -en ese entonces, al menos en Argentina, un crimen de ese tipo era considerado “pasional”- en el que el hombre, luego de haber asesinado a su mujer de varias puñaladas, declaró ante las autoridades: “Sólo le di unos cuantos piquetitos”.

La sangre sale del contexto pictórico y se dispersa por el marco, salpica al espectador por fuera de la escena. Una paloma blanca y una paloma negra sostienen una filacteria por encima de los personajes en la que se inscribe la frase del femicida.



“El abrazo del amor del Universo”, 1949

En “El abrazo del amor del Universo”, la esposa devota acuna en sus brazos al marido Rivera que lleva en sus manos el fuego de los dioses, quizás aquel que robó Prometeo, y con un tercer ojo en la frente observa la escena. Kahlo es, a su vez, sostenida por la Pachamama, o la Madre Tierra, o una Venus de la fertilidad (de su pecho gotea la leche que todo lo alimenta). El universo los envuelve día y noche, y entre la exuberancia vegetal, yace un perro xoloitzcuintle que, en la tradición mexicana, es símbolo de la muerte.

La mitología mexicana dice que al inicio había dos hermanos gemelos y dioses que encarnaban un rostro antagónico del planeta Venus en su tránsito frente al Sol. El

primero de ellos era Quetzalcóatl (la serpiente emplumada), que representa la vida, la luz y el conocimiento; y su antagónico era el dios Xólotl, asociado a la oscuridad, lo monstruoso y la muerte. Luego de infructuosos intentos por dar vida a la Tierra, se dieron cuenta de que había que descender al Mictlán y obtener los huesos del inframundo que harían posible la creación. Se dice que Xólotl se ofreció para bajar al inframundo y se transformó en perro: el xoloitzcuintle. Es con esos huesos que trajo Xólotl que los dioses pudieron crear al primer hombre y a la primera mujer.

EL MITO HOY

Roland Barthes, respecto al mito, agrega que éste se impone por insistencia, por repetición. “El mito, al establecer un precedente ejemplar, abre la posibilidad de su repetición en sucesivas acciones o situaciones, cumpliendo de este modo una función orientadora”³⁹, explica Leonor Calvera para referirse al mito como memoria de grupo, como “cristalización de un saber empírico elevado a categoría sagrada”⁴⁰. “Todas las mujeres son iguales”, por ejemplo, es una frase esencialmente mitológica. Lo repetitivo se vuelve significativo porque es la insistencia la que le confiere espesor cultural y construye una normativa que dibuja el mito.

En la actualidad operan todavía ciertos mitos como el de “la naturaleza femenina”, que la ubica en un lugar de inferioridad frente al hombre, el cual se destacaría por su fuerza física. Sin embargo, no hay prueba científica que avale esa afirmación, sino que deviene en una discriminación por una supuesta debilidad o vulnerabilidad física por el solo hecho de haber nacido mujer.

Para referirse a la menstruación, por ejemplo, se suele usar la frase “hacerse señorita”; mientras que para hacer alusión a la menopausia se dice “el ocaso de la feminidad”. Lo que da a entender que la mujer entra y sale de “lo femenino”.

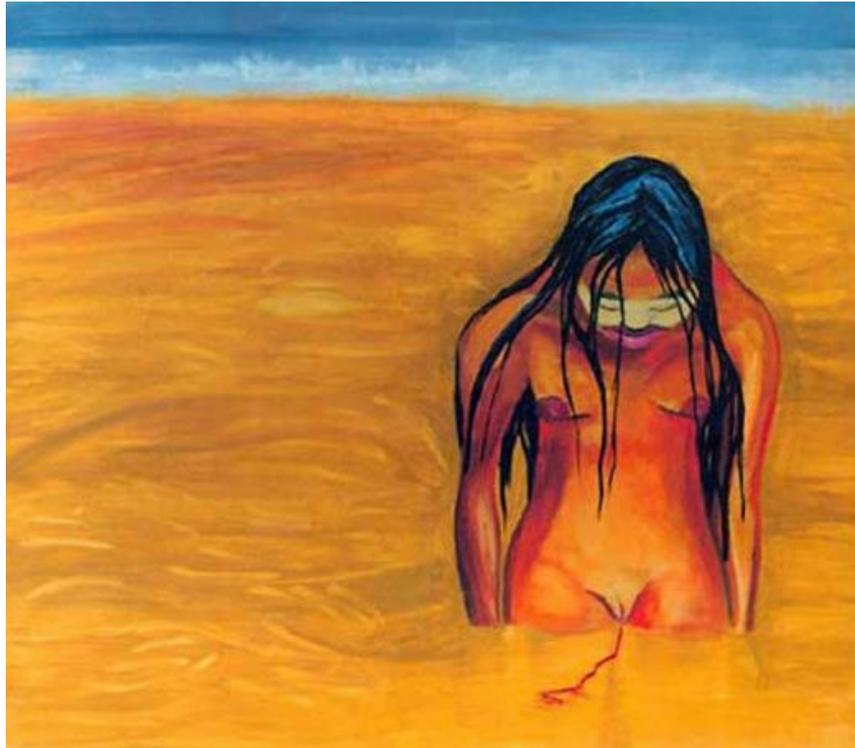
Cristina Caruncho y Purificación Mayobre en su texto *El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos* (1998) lo describen de esta manera: “Parece en definitiva que no hay nada bueno en llegar lo antes posible a los 45 años; entre otras cosas y por si fuese poco se insiste en que este momento la vida de la mujer se complica con toda una serie de avatares que hacen peligrar todavía más su equilibrio psíquico (...) A la pérdida de la regla debe añadirse el hecho de que

³⁹ CALVERA, Leonor. *El género mujer* (1982). Editorial de Belgrano, Buenos Aires. Pág. 14.

⁴⁰ *Ibíd.*

normalmente en ese período de la vida de la mujer suele acaecer el hecho de que los hijos abandonan el hogar, originando lo que en la terminología psicológica o psiquiátrica se conoce con el nombre del “síndrome del nido vacío”; es también frecuente que durante esos años la mujer pierda a sus padres, por la muerte de estos. A todo ello se suma el hecho de que la mujer debe aceptar definitivamente el vivir dentro de un cuerpo que poco a poco ha ido perdiendo frescura, belleza y juventud. Todas estas circunstancias naturales en el ciclo vital de una persona resultan patológicas en la mujer, por haber conformado su personalidad mediante el desempeño de la función maternal y sobre sus encantos femeninos. Ante esta patologización nos formulamos una pregunta, que creemos que es de absoluto sentido común. ¿Qué experiencias rodean y marcan las vidas de los hombres cuando éstos cuentan entre 45 y 50 años? Es cierto que no se les va la menstruación que jamás han tenido. Pero, ¿no pierden ellos a sus padres?, ¿no se alejan de ellos sus hijos?, ¿no pierden prestancia y porte juvenil?, ¿no sienten disminución o alteración del apetito sexual?”⁴¹.

⁴¹ Publicado en *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*. Ed. Tórculo. Santiago de Compostela. España. 1998. Universidad de Vigo. Págs. 10-11.



“Acerca del descubrimiento”, 1991- Marcia Schvartz

Otro mito que persiste es el del “culto a la fecundidad”, a la función reproductora. En enero de 2018 se desató una polémica en los medios porque el actor Facundo Arana declaró en una entrevista: “Estoy feliz cuando una mujer se hace madre porque ahí verdaderamente se realiza”. Aparece el mito de la mujer madre o futura madre, es decir, la idea de una persona vinculada inexorablemente a una función reproductora.

Respecto a la declaración de Arana, luego se amplió cuando escribió en Twitter: “En mi familia, y la de casi todos, la mujer es Sagrada”. La guionista, comunicadora y actriz Malena Pichot le contestó: “Facundo, la mujer no es sagrada. Las mujeres somos personas que merecemos el trato humanitario y los derechos de cualquier persona”.

Que algo sea *sagrado* significa que está dedicado a una divinidad o a su culto, o que está relacionado con esta divinidad, con la religión o con sus misterios. La Virgen María fue madre, aún siendo virgen, pero madre al fin. La supuesta sacralidad del rol materno le confiere una dimensión excepcional de dedicación a un culto que es el de la fecundidad, de lo que se infiere que aquella persona que no respete aquello sagrado, que no cumpla con el mandato de reproducirse, es desleal a su especie. Como si la esterilidad o la decisión de no tener hijos, anulara su

condición de mujer. De ahí que la discusión acerca de la interrupción voluntaria del embarazo se haya polarizado con consignas como “Salvemos las dos vidas”, frase que sostienen aquellos que se oponen a la sanción de la ley, y que del otro lado éstos sean vistos como “antiderechos”: porque lo que se reclama es justamente el derecho de la mujer a decidir sobre *su* propia vida y *su* propio cuerpo, pero si ese cuerpo es “sagrado” está sujeto al culto a la fecundidad a la vez que es objeto, y los objetos -es decir, las cosas- no tienen derechos.

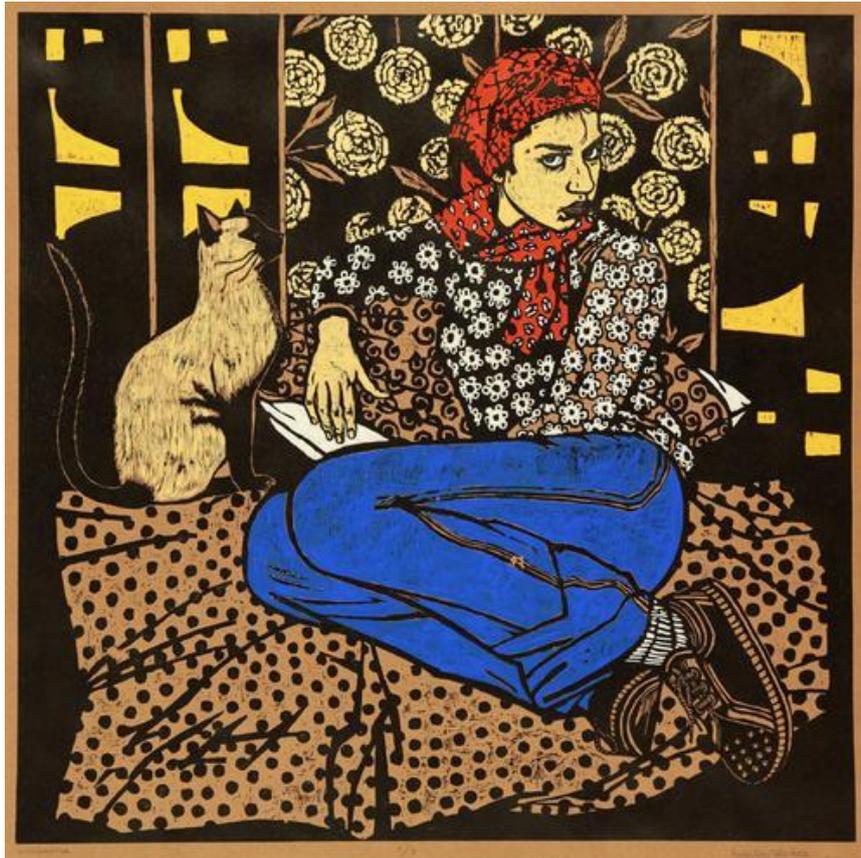
“Hubo momentos más bien largos que no podía hacer nada. No me daba cuenta, pensaba que era así, que tenía que pagar algo por el hecho de ser mujer. Pagás un precio por ser creativa; muchos no soportan una mujer creadora”, dijo la artista Marcia Schwartz -tercera mujer ganadora en la historia de los Premios del Salón Nacional- en una entrevista para el sitio Mujeres Mirando Mujeres⁴². “Las relaciones de poder con tu pareja, si sos una persona creativa, son muy complicadas. Como de vida o muerte. Densas. Nosotras en Bellas Artes éramos un montón, muchas más mujeres que hombres, y los que trascendieron, en general, fueron ellos. Ellas dejaron de trabajar, se dedicaron a los hijos, a la casa. Todo eso está mal. Pienso que tiene que haber una revisión... Fijate que, en el Quinquela, cuando se inauguró, se hizo un premio (me llegó un libro hace tiempo), y está lleno de mujeres. Había muchas. Incluso inmigrantes, que vinieron por la guerra... Están ahí los trabajos, no quedó ninguna... Horrible. A mis 63 pirulos me doy cuenta que muchos me quisieron cagar... Algunos ni se daban cuenta. Tus propias parejas, tipos que a veces te acompañaban y otras trataban de que dejaras de trabajar, digamos. Por condicionamientos de ellos, muy machitos de los 70, de los 80... Mismo compañeros militantes, ¿viste?, muy caballos. Yo decía que era ilustradora, fijate, *jamás decía que era pintora*. Son cosas que ahora las revés y te das cuenta de la presión que te bancaste. La vida nos corta por el medio, al ser madres. Algunas no pueden retomar, es durísimo. Acá, allá y en todas partes”.

⁴² <http://mujeresmirandomujeres.com/marcia-schwartz-luz-darriba/>



“El psicoanálisis con rabia roía el cráneo por dentro y por fuera”, 2018 - Marcia Schwartz

Por otra parte, la artista María Inés Tapia Vera - Primer Premio Grabado del Salón Nacional en 2010, Gran Premio de Honor Salón Nacional en 2015 y contemporánea de Schwartz- en el programa “Los Visuales” del canal Encuentro relata: “Había dos mujeres que habían sido referentes. Siempre me causó mucho impacto la idea y los dichos de las dos acerca de una mujer artista. Raquel Forner decía de sí misma que ella era pintor, y Aída Carballo, que las artes visuales eran como un sacerdocio. Me resultaba agobiante la idea de renunciar a todo por la vocación. *Yo quería ser mujer, tener familia* (...) No hay tanta iconografía que nos remita a cómo ve una mujer, cómo siente ese hecho que es la maternidad. Los temas de la pintura tenían que ser más “trascendentes” que el retrato. Se abrieron los límites con las artistas mujeres”.



Con el grabado "La mirada de Gala", Tapia Vera fue reconocida en 2010 con el Primer Premio Grabado del Salón Nacional. Gala es una de sus dos hijas.

El leitmotiv de la obra de Tapia Vera es la cotidianidad, que ella misma dice está inspirada por Hockney. También comenta que solían preguntarle por su concepto de obra, como si la cotidianidad no fuera un concepto mismo.

En aquella misma entrevista, María Inés cuenta la siguiente experiencia que tuvo en un viaje, que bien podría fundar un nuevo mito: "En las orillas del desierto de Thar hay un fuerte que se yergue sobre unas colinas de arena doradas. En el 1500 es asediado, sitiado y está por caer. El Marajá que gobierna el fuerte se suicida para evitar la humillación de la derrota, y cuando hacen la pira para cremarlo, las cinco mujeres del Marajá se tiran a la pira, pero antes de hacerlo, en la última pared, estampan sus manos. Con esto me vino a la cabeza la frase: Lo único que resiste a la muerte es el arte".

Se cree que las Venus paleolíticas hacían las veces de amuleto para protegerse contra la muerte. Que de esta manera, el culto a la fecundidad se sobreponía al

culto a los antepasados, que está atravesado por el miedo a la propia muerte. Esa muerte que, para Tapia Vera, solo puede resistirse a través del arte.

En la obra “Asado en Mendiolaza” (2001) de Marcos López en la que, a modo de cita, recrea “La última cena” (1495-1498) de Leonardo Da Vinci -con una mesa de asado, vino y artistas hombres-, los 13 personajes son varones. Juan Longhini como el Cristo, Tulio Romano, Rubén Menas, Hugo Olmos, Pablo Scheibengraf, Oscar Suárez, Oscar Páez, entre otros. Ni una artista mujer. Ni Marcia Schwartz, ni Liliana Maresca, ni siquiera Marta Minujín. Mendiolaza es una localidad en Córdoba, muy cerca de Villa Allende y Río Ceballos. Si por caso de artistas cordobeses se tratara, podrían estar Dolores Cáceres, Celeste Martínez, Leticia Obeid. Pero los apóstoles eran todos hombres, “La última cena” de Da Vinci retrata esa última reunión entre ellos. Doce años después de esa obra, Marcia ganaría el Gran Premio Adquisición de pintura del Salón Nacional.

En “Asado en Mendiolaza” se grafica el mito de que las cofradías son entre hombres, y en clave antropofágica: el mito indica que los hombres hacen el fuego, asan la presa conseguida (así sea del supermercado) y comen directamente de la tabla, y las mujeres ponen la mesa, llevan servilletas y hacen las ensaladas que acompañan.



La imagen de la obra de López es un banquete. Por caso, en los banquetes platónicos no sólo había mujeres “flautistas” -aquellas que son echadas al principio del relato y luego son las que sostienen a Alcibíades borracho que viene a reclamarme a Sócrates su atención- sino también estaba Diotima de Mantinea, la

maestra que enseña a Sócrates acerca de la genealogía del amor. Dice Sócrates que ella le señaló que el amor es hijo de la Circunstancia y la Necesidad, que el amor es anhelo de inmortalidad.

“Asado en Mendiolaza”, como cita de “La última cena” puede ser tomada por cita del patriarcado bíblico frente a una masculinidad platónica a donde culmina una serie de relatos masculinos con la intervención de una mujer. En boca, nada menos que de Sócrates.

* * *

“El arte feminista planteó temáticas inéditas en el campo artístico local. Es así como lo referido al mundo de lo privado –lo que debe quedar oculto, lo íntimo- es llevado a la esfera pública y expuesto como un elemento político más”, explica Rosa. “La construcción de la sexualidad, los roles asignados a los sexos, **el cuestionamiento a los mitos como elemento de cimentación de estereotipos**, el desenmascaramiento de la opresión femenina, el cuestionamiento a la heteronormatividad y la vindicación de la libertad sexual, así como el debate de enfermedades recientes para la época como el HIV, son algunas de las temáticas que puso en evidencia que lo personal es político”.⁴³

Las obras artísticas, al utilizar determinado repertorio simbólico histórico, operan como un mito visible y tangible. En ese sentido, las artes visuales pueden ser el lenguaje, el formato, el soporte de una revolución femenina; y la semiótica, una herramienta para entender sus señales. Una obra de arte no nace aislada, y el contexto del cual depende, en cierta forma, la explica y determina. El arte es una práctica semiótica. En el reconocimiento de sus huellas, y especialmente en sus fisuras, se produce el hecho social: la cultura. Y de la cultura nadie puede escapar, ni pronunciarse en contra, la revolución es producir en sus condiciones.

⁴³ ROSA, María Laura. Tesis Doctoral “Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires”, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Pág. 33.

DE "LA ABUELITA" A "EL SONIDO A LA DERIVA"

“Para pintar con el dedo como en el arte rupestre, se necesita una técnica.
En Australia, por ejemplo, no es que pintaba cualquiera.
Pintaba el que le gustaba y entonces sabía pintar.
Saber pintar significa que te gusta.
Y esos eran como chamanes.
Era el tipo que podía representar cosas.
No es que cualquiera puede representar cosas”.

- Marcia Schwartz⁴⁴

Entre los grupos del paleolítico superior, al que pertenecen las estatuillas de las Venus esteatopigias de la fertilidad, el arte era considerado una función mágica de poder: podía reproducirse aquello que se pretendía atrapar (un bisonte, un mamut) y aquello que se quería, admiraba o respetaba. En el caso de las Venus, lo que se pretendía con la escultura era representar la fuente de vida. “No todos sin embargo estaban en condiciones de reproducir las formas visibles: esto requería una capacidad propia, un adiestramiento, una técnica”⁴⁵, ilustra Leonor Calvera. “Se imponía una pequeña selección: pequeños grupos a los que se transmitiría el conocimiento artístico”, y con este aprendizaje, el uso del poder.

Refiriéndose al género, la filósofa postestructuralista Judith Butler lo plantea como “matriz” anterior, como *condición de posibilidad* de todo sujeto. ¿Es lo femenino una *condición* o una *manera* de hacer las cosas? Cuestionar la legitimidad de las jerarquizaciones pautadas y tomar conciencia de sí misma, es una manera de enfrentar el sentido dado, al sentido que se quiso proponer; lo cual puede ser considerado un “estilo”.

* * *

Las Guerrilla Girls se definen como “enmascaradas y vengadoras”. La elección del nombre recuerda que las palabras “guerrilla” y “gorila” en inglés se pronuncian igual. Ellas usan máscaras de simio para resguardar su identidad. Este colectivo de mujeres se volvió mundialmente famoso por un cartel que colocaron en 1989 frente al MET de Nueva York con la leyenda: *¿Tienen las mujeres que estar desnudas*

⁴⁴ Entrevista a Marcia Schwartz en revista Gata Flora #17 diciembre 2017, Buenos Aires <http://gatafloramag.com/contenido/entrevista%3A-marcia-schwartz---soy-pintora/177>

⁴⁵ CALVERA, Leonor. *El género mujer* (1982). Editorial de Belgrano, Buenos Aires. Pág. 27.

para entrar en el MET? Menos del 5% de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos.

En 2018, en el Día Internacional de las Mujeres (8 de marzo) una experiencia similar a la de Guerrilla Girls, organizada por la colectiva argentina Nosotras Proponemos, tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Durante 16 días y entre las 18 y las 18.30 hs, se apagaron las luces de las salas del primer piso y quedaron iluminadas las obras de mujeres. El resultado fue desolador: las obras de mujeres representan apenas el 5% de la totalidad de la sala y es de destacar que solamente Raquel Forner -con su obra “El drama”, 1942-, forma parte de la muestra permanente de obras del Museo Nacional.

La intervención de Nosotras Proponemos se llevó a cabo para “visibilizar a las artistas argentinas en museos y espacios culturales” y el resultado acabó siendo una denuncia a la vez que provocó un cambio. Visibilizar la escasa presencia femenina y la desigualdad entre la cantidad de obras de mujeres y de hombres artistas en Argentina en una de las instituciones de arte más importante del país, provocó que ese mismo año (2018) se modificaran los criterios del jurado del Salón Nacional de Artes Visuales en la selección de los jurados y los artistas.

Las preguntas de las Guerrilla Girls - ¿cuántas obras de artistas mujeres se exponen? ¿cuántos desnudos de mujeres hay?- se plantearon en observaciones efectuadas en enero de 2019 en el MNBA, el Moderno de Buenos Aires y el MALBA.

	MNBA	MODERNO	MALBA
Artistas mujeres	1,6%	14,6%	14,4385%
Desnudos	4,6%	0,6%	3,7433%

El porcentaje de artistas femeninas es bajo en el caso de un museo que celebra el arte renacentista, impresionista, es decir nuestra historia del arte occidental (el MNBA); en tanto que en museos de arte moderno y contemporáneo, representa casi un sexto del total (1/6). Y aún así, la presencia también es escasa.

Respecto a los desnudos, el porcentaje se calculó midiendo qué cantidad de cuerpos desnudos hay en el total de las obras expuestas en enero de 2019, porque si con el presente estudio se quisiera representar al género, el resultado indicaría que el 100% de los desnudos consignados en los tres museos son de cuerpos femeninos.

Al método de porcentuar la presencia femenina (tanto en la autoría como en presencia alegórica), se agregó el del análisis de la cronología del Gran Premio Adquisición del Salón Nacional en Argentina, en clave semiótica y por medio del repaso histórico de los mitos y los movimientos de mujeres. De 1911 a 2019, sólo cinco mujeres recibieron el Gran Premio Adquisición en Pintura.

Este Premio -en 2018 reemplazado por el Gran Premio a la Trayectoria que es compartido por varios artistas- reconocía la obra de una persona al año, los participantes eran anónimos y “Adquisición” significaba que era comprado por el Estado, es decir, la obra era incorporada al inventario del Tesoro Nacional, además de que la o el artista podía acceder a una jubilación como trabajador del arte. Es decir, permitía el acceso a un derecho inherente a cualquier trabajador que aporta al capital social de un país.

En la investigación de Georgina Gluzman titulado *Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)*, presentado en 2018 en la Universidad Nacional de San Martín, la autora realiza un análisis cuantitativo de la participación femenina en Salones Nacionales que demuestra que, aunque la actividad de las mujeres artistas creció, su incremento no fue sostenido ni constante. Gluzman explica: “En diversas latitudes las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 visibilizaron que la disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad universales, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” hasta la de “bellas artes”.⁴⁶

⁴⁶ “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, num. 71, 2018. Pág. 5.

En su texto cita al historiador argentino José León Pagano⁴⁷ que en 1937 declaró: “No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? Hacían pintura de cámara, de puertas adentro, *pintura femenina*, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía academias, ya no se miraba eso con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto”.

Este comentario describe el rol de las mujeres artistas en aquel período con aquello de “pintura femenina de flores y frutas”. Arcimboldo en el 1500 en Italia también pintaba frutas, ¿eso es acaso pintura representativa de “lo femenino”? ¿Y qué hay de los “bodegones” -más conocidas como “naturalezas muertas”- que practicaron casi todos los artistas hombres desde el antiguo Egipto en adelante?

* * *

A partir de la pregunta ¿en qué año, bajo qué presidencia, y qué estilo, temática y técnica revestía la obra de mujeres que fueron reconocidas con el Gran Premio Adquisición en Pintura en Argentina?, se elaboró el siguiente cuadro:

AÑO	ARTISTA	TÍTULO OBRA	ESTILO/TÉCNICA	PRESIDENCIA
1939	Ana Weiss	<i>La Abuelita</i>	Retrato impresionista	R.M. Ortiz
1956	Raquel Forner	<i>El Envío</i>	Expresionista	P.E. Aramburu
2013	Marcia Schvartz	<i>La Toma de la Belgrano</i>	Expresionista, con temática social	CFK
2015	Diana Dowek	<i>Bajo La Alumbra I</i>	Post figurativa, con temática político social	CFK
2016	Carolina Antoniadis	<i>El Sonido de la Deriva</i>	Ornamental	M. Macri

⁴⁷ PAGANO, en *El arte de los argentinos* de 1940 , cuando apareció Raquel Forner la describió como “Varonil, impetuosa, huía de lo agraciado, como si temiese incluir en blanduras desprovistas de vigor”.

LA ABUELITA, 1939 - ANA WEISS

La familia de Ana Weiss (1894-1953) estaba ligada a la imprenta Weiss y Preusche, y sus primeros trabajos en la adolescencia fueron las portadas de la revista *Ilustración Histórica Argentina*, que editaba la empresa familiar. En 1909 ilustró una publicidad de cigarrillos, y de esta manera se insertó profesionalmente en el mercado de las artes gráficas.

En 1910 ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes, pero abandonó los estudios formales tres meses después y continuó asistiendo a clases de modo particular con Alberto María Rossi (1879-1965), con quien se casó en 1915 y desde entonces se la menciona como *Ana Weiss de Rossi*.

En 1912, la artista ya había comenzado a exponer en el Salón Nacional. En 1926 expuso su obra "Desnudo" y un crítico destacó la "gracia inmaterial" de esta figura, que representa a una jovencísima modelo. Lo inquietante de su cuadro es la mirada de este personaje entre infantil y adolescente, que no apela a la sensualidad. Se hablaba de "la fuerza de su trazo", como un rasgo que la diferenciaba de otras artistas mujeres.



En 1935, Weiss obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional por su obra "El sibarita". Luego, en 1939 alcanzó el Gran Premio Adquisición. Fue la primera vez

que en esta distinción máxima era reconocida la obra de una mujer. “La abuelita” resultó ganador, con una temática íntima, femenina y familiar: una niña sentada junto a su abuela.



“La Abuelita” en diminutivo, expresado cariñosamente aunque a la niña, supongamos que es la nieta, pareciera que la sentaron al lado de la abuela como si fuera una foto. La imagen no es tierna en sí misma, excepto por el título del cuadro.

Los pies le cuelgan de la silla a donde está sentada, y aunque su tamaño no es muy diferente al de la abuela, la señora sí tiene los pies sobre el suelo y la mirada dirigida al espectador. Usan los mismos zapatos, pero otra ropa. La señora guarda

luto, quizás enviudó hace poco, o hace veinte años: las mujeres en los '30 podían usar el luto toda la vida. Sobre la mesa redonda hay un libro. La señora probablemente apartó la lectura por un momento para posar con la nieta. Esta escena puede haber sucedido en Holanda o en Argentina. Ni el vestuario ni la decoración del living aporta algún indicio de que se trate de una escena criolla.

En un artículo sobre Weiss, Georgina Gluzman cuenta: “En 1935 Horacio Linares, escribía en la célebre revista Sur que la decisión de premiar a Weiss mostraba la tendencia del jurado a “ensalzar lo mediocre y olvidar lo valedero”. Así, Ana Weiss quedaría fuera del campo de aquel arte que supuestamente vale la pena conocer, pues estaba excluida: por no haber adherido a los postulados más renovadores de su tiempo. Sin embargo, fue sin duda una artista moderna: inmersa en la sociabilidad artística de su tiempo e interesada por los más diversos temas (...) Su matrimonio con Rossi contribuyó sin dudas a su olvido, pues realizó gran parte de su producción en silencio. La artista escribió: “La pintura ha sido siempre mi ocupación exclusiva, cuando me lo consentían los cuidados del hogar y las preocupaciones maternas”. Así, Weiss expresaba una verdadera pasión por el trabajo artístico, que solo “descuidó” por ocupar el rol tradicional de esposa y madre. Pareciera haber en esa frase un nostálgico reclamo por “un cuarto propio”.⁴⁸

Sorprende que la editora de la revista Sur a donde se publicó la crítica de Linares era otra mujer, Victoria Ocampo, que admiraba a Virginia Woolf y adhería al “cuarto propio”.

En 1939, el presidente en Argentina era el radical Roberto Marcelino Ortiz, quien a poco de asumir tuvo que dejar el cargo a su vicepresidente, Ramón S. Castillo, debido a la ceguera que le provocó la diabetes: Argentina era un país con un presidente ciego y neutral frente al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Ana Weiss encajaba perfecto -o la hicieron encajar- en el modelo de artista/madre/esposa de su maestro (Rossi), y quien trataba temas costumbristas con un estilo tradicional, a lo Prilidiano Pueyrredón. Weiss murió en septiembre de 1953 en Los Ángeles, Estados Unidos.

⁴⁸ <http://revistaophelia.com/ana-weiss/>

“El caso de Ana Weiss de Rossi es representativo de los lugares marginales acordados por la disciplina a las mujeres”, aclara Gluzman. “La fortuna crítica de la artista, primera mujer que obtuvo el galardón máximo en la categoría de pintura, ha seguido otros caminos y su huella se ha perdido parcialmente. Weiss había sido una artista precoz, activa desde su adolescencia. Su obra ha sido analizada generalmente a partir de las muchas obras que dedicó a sus hijos y a su vida familiar, recortando tan sólo un fragmento de su producción (...) En 1922, por ejemplo, Lozano Mouján la señalaba como una de las más destacadas artistas de la ‘última generación’. El artista y crítico destacaba ‘su renombre tan personal’, su ‘sinceridad’ y sorprendentemente - si consideramos su fortuna crítica y olvido- ‘su paleta varonil’”.⁴⁹

EL ENVÍO, 1956 - RAQUEL FORNER

Raquel Forner (1902-1988), la segunda mujer en ganar el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional en 1956, era hija de español y de madre criolla descendiente de vascos. A los 13 años, Raquel viajó a España con sus padres y ahí nació su amor por el arte.

La artista en los ‘30 vivió en París (en 1937 obtuvo la medalla de oro de la Exposición Internacional de París) y allí conoció a otros pintores: Antonio Berni, Juan del Prete, al escritor Leopoldo Marechal y al escultor Alfredo Bigatti, con quien se casó en 1936. A diferencia de Ana Weiss de Rossi, en ninguna crítica, reseña o entrevista se menciona a Raquel Forner como “de Bigatti”.

"La guerra de España tuvo una influencia decisiva en mi pintura; con ella comenzaron una serie de obras en las que los problemas individuales se transformaron en problemas de la humanidad toda", explicó Forner en una entrevista. A mediados del ‘30 Picasso sería el artista icónico español que retratará aquellos años. Hay algunas coincidencias en las formas (no así en los colores) de un Guernica y los cuadros de Forner. Por ejemplo, “Terráqueos en marcha”, de 1977:

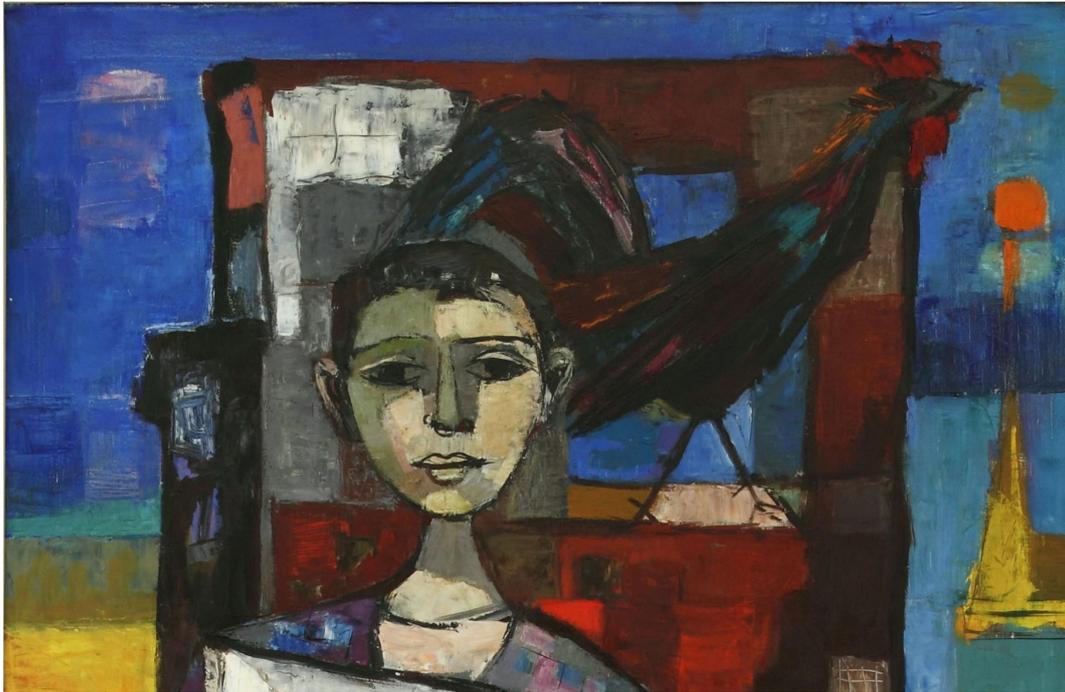
⁴⁹ GLUZMAN, G. “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, num. 71, 2018. Pág. 17.



Forner es el grito expresivo de la pintura argentina. Su obra es interpretada como testimonio de una conciencia estremecida por las guerras y su imaginario visual, como alegoría del desencantamiento del mundo. Es urgente, ya no importa si es hombre o mujer, lo suyo es expresión del sufrimiento universal.

En 1956, cuando Raquel obtuvo el Gran Premio con “El envío”, acababa de terminar la mal llamada “Revolución Libertadora” que expulsó a Perón de todo ambiente político, social o cultural en el país; y el presidente de facto era Pedro Eugenio Aramburu. El mismo que en los ‘70 fue secuestrado y ejecutado por Montoneros.

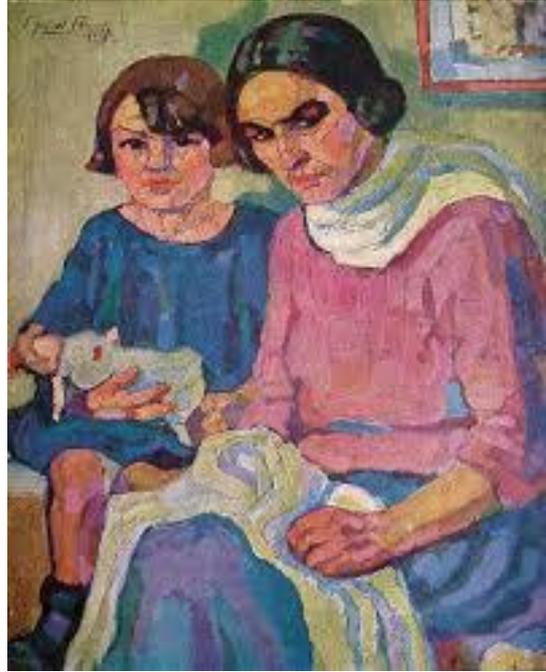
Una artista como ella -que no mira las cosas a la distancia, sino que las siente en las venas- en un momento social como el de los ‘50, resulta un elemento más que valioso, por lo valiente. Ella hablaba de la guerra como “la muerte organizada”, “para mí, incomprensible”, y agregaba: “Mi obra se caracteriza por estar dividida en series, estas series tienen como punto de partida una vivencia extraplástica, y recalco *vivencia* porque nunca mi pintura es ilustración de una idea, sino que esa vivencia, ese sentir, nace en forma plástica”.



En “El envío”, la obra ganadora, un joven mira de frente al espectador. Detrás de él, un gallo, quizás un símbolo del anuncio de la salida del sol, de un amanecer. Por su expresión corporal, se entiende que el gallo está anunciando algo: posiblemente la posibilidad de salir adelante luego de un período de oscuridad. “Yo creo, que desprenderse de lo superfluo y alcanzar la esencia del ser y del hacer, concretar en profundizar su verdad, eso es para mí ser joven. Y para lograr esto, sigo luchando”, dijo Forner. Ese joven bien puede ser un luchador, un profundizador de la verdad, esa idea de lucha que ella dimensiona en su obra.

Gluzman comenta: “Forner irrumpió con una fuerza inusitada en el horizonte del Salón Nacional. La joven artista, ya claramente comprometida con una estética renovadora, apostaba al Salón Nacional como espacio de legitimación e incluso consagración. Forner presentó tres obras: Sol, Figura y Mis Vecinas, óleo que le valdría el Tercer Premio en la categoría de pintura. Destruída por la propia artista, Mis Vecinas (...) representaba dos tipos femeninos contemporáneos: la niña con su muñeca y la mujer sumida en el orden doméstico: entregada a la crianza y al trabajo manual”.⁵⁰

⁵⁰ GLUZMAN, G. “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, num. 71, 2018. Pág. 11.



“Mis vecinas”, 1924.

Uno de los jurados que eligió la obra de Forner como ganadora fue el pintor y crítico de arte José María Lozano Mouján quién explicó: “Los tres óleos acusaban una personalidad neta; pero debo confesar que mi curiosidad estribó sobre todo en que no imaginase en manos femeninas una paleta tan vigorosa y masculina” (1924).

El factor “masculino” en la obra de Forner fue lo que determinó su condición de artista. Raquel Forner se constituyó como “renovadora viril”, dirá Gluzman, de la nueva literatura artística nacional de aquel entonces.

LA TOMA DE LA BELGRANO, 2013 - MARCIA SCHVARTZ

Marcia Schwartz nació el 24 de marzo de 1955. Schwartz sigue pintando, dando clases y viajando desde y hacia Buenos Aires. Marcia se considera “pintora” y está interesada en el costado oscuro, nocturno y marginal de los personajes que retrata, haciendo hincapié en la dimensión chamánica del oficio. Los cálculos indican que 57 años pasaron entre 1956 y 2013 para que otra mujer ganara el Gran Premio del Salón Nacional.

Marcia estudió con Ricardo Carreira, el escultor Luis Falcini, Luis Felipe “Yuyo” Noé -exponente de la Nueva Figuración Argentina- y Aída Carballo, a quien considera su maestra.



Las dos adolescentes en su obra ganadora del Premio Adquisición, “La Toma de la Belgrano”, están apostadas delante de su escuela. “La Belgrano” es la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires. Las alumnas están sentadas en el piso -solía llamarse “sentadas” a las tomas en colegios- con sus mochilas y útiles al lado, a modo de herramientas, no armas. Detrás de ellas pueden leerse las pintadas en la pared hechas con el método stencil caseros: “Basta de criminalizar la protesta”, “Todxs somos terroristas” y una frase elocuente: “Ante la doble opresión, doble rebelión” con la foto de Marina Ginesta, ícono de la Guerra Civil Española. También aparece un stencil de Manuel Belgrano, quien da nombre a la escuela que las chicas defienden. También se adivina la mitad del rostro de El Che Guevara en el extremo superior izquierdo. La “doble opresión” hace referencia a la que sufren la mayoría de las mujeres: de clase, por ser parte del pueblo, y de género, como mujeres. El Partido Comunista en Argentina proclama: “En nuestro país la revolución de liberación nacional y social no será posible sin la participación activa de las grandes masas de mujeres”.

Las chicas de “La Toma de la Belgrano” no miran directamente al espectador: no tienen que explicarle a nadie qué hacen ahí. Están defendiendo su espacio, tal como lo hace la artista en cada uno de sus cuadros e incluso en sus dichos. Es “la”

toma de “la” Belgrano. Desde el título se entiende que fue significativa esa manifestación y que la escuela es una sola, siempre en femenino: LA escuela.

En una entrevista de 2018, Marcia cuenta: “La escuela secundaria siempre me pareció un lugar espantoso, me echaron de varios colegios. No soportaba el encierro. A los 15 años cuando entré en la Belgrano todo me interesaba: el grabado, la escultura... era más relajado”, explica. “Está el yeite de aprender desde pendejo. Si a los 12 o 13 te gusta el arte, a esa edad ya sabés. Después todo se va armando”.

Ella misma es egresada de la Belgrano, ese fue su lugar de pertenencia. Esas chicas *son* Marcia Schwartz.

BAJO LA ALUMBRERA I, 2015 - DIANA DOWEK

Diana Dowek nació en 1942 en Buenos Aires, recibió el reconocimiento dos años después que Schwartz, en 2015, y bajo la misma presidencia: Cristina Fernández.

En su pintura, Dowek se acerca al realismo, en tanto plasma una especie de imagen-testimonio. “El valor de verdad de la imagen se sobrepone a los aspectos descriptivos de la obra”, explica la curadora Mariana Marchesi.

En el caso de la obra que la consagró con el Gran Premio -“Bajo la alumbreira I”- presenta un espacio de resistencia. El Bajo de la Alumbreira es una explotación minera a cielo abierto ubicada en la provincia de Catamarca, de donde se extrae principalmente oro, molibdeno y cobre. Se comenzó a trabajar en Bajo de la Alumbreira en 1997 y es uno de los primeros emprendimientos de megaminería en Argentina.



El nombre completo de la obra es “Bajo la alumbra I (Minería a cielo abierto)” y corresponde a la serie “Bienes comunes”, realizada con acrílico y transferencia fotográfica sobre tela. Nuevamente el tema es político-social. En el caso de Schvartz su jurisdicción es Buenos Aires y en el de Dowek, que también cursó en la Belgrano, se ocupa de la minería a cielo abierto que aqueja a gran parte del noroeste argentino.

La trayectoria de Dowek como activista en derechos humanos es conocida, de hecho fue seleccionada por Amnesty International para usar dos de sus obras en serigrafía.

Desde 1950 hasta la actualidad, observamos cómo se desdibuja la condición femenina de madre, de ‘mujer de’, de ‘hija de’ y aparece la de artista, especialmente la artista comprometida con su contexto.

En un artículo del diario Perfil, diciembre de 2018 y firmado por Victoria Verlichak⁵¹, puede leerse: “De las 33 piezas de arte, incautadas en el domicilio de Recoleta de la ex presidente Cristina Kirchner, constituyen un conjunto desperejo y poco audaz,

⁵¹ <https://www.perfil.com/noticias/opinion/no-es-una-coleccion.phtml>

incoherente desde lo estético. La enumeración de las obras revela un gusto ecléctico y un desinterés o escasa aproximación a las artes visuales, de parte de su propietaria. No es una colección, no parecen ser obras elegidas, aunque prevalece una inclinación por lo figurativo y lo decorativo. Dada la composición de firmas, fechas y procedencias, probablemente muchas de ellas hayan sido regalos”.

¿Por qué una ex presidenta debiera tener criterio de coleccionista de arte al momento de elegir pinturas y por qué ello sería una crítica negativa? Posiblemente, de ser una colección de arte curada y seleccionada cuidadosamente, sería - efectivamente- una crítica negativa de los medios opositores que harían hincapié en el costo de las obras y la autoría de las mismas.

EL SONIDO A LA DERIVA, 2016 - CAROLINA ANTONIADIS

Carolina Antoniadis (1961) es rosarina. En 2016, con Macri como presidente (mismo período presidencial en el que el Premio Adquisición dejó de existir), obtuvo el Gran Premio con su obra “El sonido de la Deriva”, de la serie “Sonidos Mentales”.

“Siempre escribí pintando, me interesa la narración indescriptible de la pintura”, dice Antoniadis en su página web. Su obra tiene reminiscencias al arte nipón y el Arts and Crafts de William Morris, con el ideal decorativo y la propuesta de trabajo manual, artesanal -y algo de textil- adaptados a un lenguaje digital contemporáneo. Antoniadis utiliza la estampa a modo de yuxtaposición de estilos sobre otros. Sin embargo, no es un collage que traspone una cosa forzadamente sobre otra, sino que los hace convivir. Antoniadis es la posmodernidad. Puede adivinarse un tema floral, una silueta de mujer estirando una pierna. Es una composición ornamental, no figurativa, que bien podría adornar un living. No discute ni cuestiona: decora y descansa en una muy lograda técnica pictórica. Como bien dice ella misma: ejerce la narración indescriptible de la pintura.

Ese mismo año, Antoniadis también fue reconocida en el Primer Premio Adquisición de Dibujo, distinta de la categoría de Pintura.



Ese mismo año, el Gran Premio Adquisición en la disciplina Escultura, fue para Claudia Aranovich con “Instinto”, hecha en vidrio con resina y madera tallada. Aranovich (1956) en una entrevista de 2009 para Las 12 de Página 12 cuenta que fue nota de tapa de la revista Sculpture y que la nota la describe como ‘mujer, judía, artista, feminista’. “Pero ni entonces, ni ahora, Claudia se ha sentido cómoda con esos adjetivos -aclara la periodista y sigue Aranovich: “Me sentía tan rotulada. Yo había introducido algunos textos en hebreo en unas obras y el editor veía en otras una impronta feminista, algo autorreferencial de la mujer, como si fuera una artista de género, no me parece mal pero yo no lo siento”. Si bien la cuestión de género puede leerse en su obra, ésta no agota el abanico de sentidos que se desprenden de ella. Lo que algunos interpretan sólo como problemáticas de género podría entenderse como algo todavía más primario: lo orgánico, la sexualidad (...) Cuando se le pregunta a la artista sobre estos temas ella contesta: “Aparecen un poco sin que yo me lo proponga. Están flotando por ahí, en el clima mientras trabajo. Como

cuando uno va al psicoanalista y hay algo que emerge. Algo que está atrás de la conciencia y, de pronto, aparece”.⁵².

La lectura que puede hacerse de “Instinto” la asocia con la obra de Louise Bourgeois. Entre lo seductor y lo biológico: “Instinto” parece la escultura de una membrana, de una vagina, de un himen. El surco, la hendidura como una abertura alargada, parte la figura al medio.



* * *

En 2018, cuando ya había desaparecido la categoría Gran Premio Adquisición, la tucumana Carlota Beltrame, obtuvo el Primer Premio del Salón Nacional de Artes Visuales con la obra “La utopía”. A través de la técnica textil tradicional de la randa, la obra de Beltrame se produjo a partir de piezas blancas con encajes a las que imprimió consignas y logos políticos, que aluden a la recuperación de la memoria y la construcción de utopías colectivas. Las piezas están suspendidas en un *passe-*

⁵² <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4895-2009-05-02.html>

par-tout blanco que confunde el efecto tono sobre tono, y las leyendas se vuelven apenas perceptibles. Un blanco sobre blanco, a lo Malevich, pero enmarcado en plata -quizás una alegoría de “lo argentino”⁵³-, con contenido político y una dimensión femenina.



“En mi trabajo, la randa no alude al ámbito doméstico, sino que, en tanto práctica popular aparece como el principal hecho político que, en mi obra, busca soportar gran parte de las históricas utopías en las que los argentinos, para bien o para mal, aún podemos reconocernos”, escribió la artista sobre su obra en el texto que envió al Salón. “Según parece (la randa) proviene, no de Alemania como se dice con frecuencia, sino de los Países Bajos los cuales, durante la ocupación española del siglo XVI , se lo transmitieron a los invasores y estos la adoptaron trayéndolo a las colonias. Así, las *señoronas* de nuestro patriciado hicieron randas para sus ajuares pero fueron abandonando esta práctica cuando *-¡horror!-* se popularizó entre las clases bajas”.

Su obra -descrita como “Traducción en randa de pintadas, logos, panfletos, frases y fragmentos de cartas de la escena política histórica de Argentina enmarcados en plata”- contiene bordados con la imagen del Che Guevara, la bandera wiphala de los

⁵³ AG en la tabla periódica es “plata”. En latín “argentum” significa plata.

pueblos originarios, el logo del anarquismo; y las frases “Los dolores que nos quedan son los derechos que nos faltan (Reforma Universitaria de 1918)”, “Libertad a Agustín Tosco”, “Lo imposible sólo tarda un poco más (HIJOS)”, “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”, y “Lo personal es político”



La nota en el diario La Nación que anuncia la premiación aclara que “Una de las novedades fue que desde la Secretaría de Gobierno de Cultura se les pidió a los jurados que tuvieran cierta "mirada de género" a la hora de seleccionar y premiar”⁵⁴.

La obra “La utopía” de Beltrame se inscribe en un repertorio simbólico desde el hacer manual, entronizado en los objetos, que dota al arte de una dimensión política.

⁵⁴ GIGENA, Daniel. “Juventud, igualdad de género y diversidad, claves del nuevo Salón Nacional de Artes Visuales”. Cultura, diario La Nación. 9/11/2018.

ALGUNAS CONSIDERACIONES

"Su frase 'Tengo derecho' nos irritaba.
Prueba su falta de seguridad.
Como si sus deseos no se justificaran por sí mismos".
- Simone de Beauvoir, respecto a su madre en
Mémoires d'une fille rangée (1958)

Para avanzar con el análisis en el terreno de lo académico es importante precisar algunas consideraciones.

FEMINISMO

En la proposición 5.6 de su obra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) Ludwig Wittgenstein afirmó que “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. Por lo tanto, conocer la palabra “feminismo”, expande esos límites. Según Errico Malatesta, el principio básico de la anarquía es la solidaridad voluntaria. Malatesta explica que el ser humano, dentro de su entorno natural, necesita asegurarse la existencia de una manera necesaria, instintiva e inconsciente, mediante dos tipos de lucha: una de carácter individual contra su entorno y contra otros individuos; y otra, mucho más importante, mediante la cooperación, el apoyo mutuo y la asociación contra factores naturales que niegan el desarrollo y el bienestar. Es decir, la cooperación es la única manera que el hombre tiene para progresar. La sororidad, en clave feminista y sería *la mujer* (no “el hombre” como dice Malatesta) la que encuentra en la cooperación la única manera de progresar. Malatesta también destaca la adquisición del lenguaje como factor vital para llegar a la sociabilidad: de ahí la importancia de la palabra FEMINISMO para expandir y hacer base en ese mundo.

Es fundamental reconocer que el feminismo no es una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos objetivos como subjetivos de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica.⁵⁵

⁵⁵ En: Cordero, Karen e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001. Pág. 7

El concepto de género como categoría de análisis de los atributos culturales que determinan identidades es aplicado por los críticos del arte. Se confunde arte de mujeres, arte femenino, feminismo y género. Cabe destacar: que una producción artística sea realizada por una mujer no significa que sea una obra feminista, sin embargo la autoconciencia, o la autopercepción está siempre presente en el feminismo, desde su raigambre. Y algo similar sucede en el campo del arte. La creación artística perpetrada por mujeres en cierto modo es una práctica de consciousness raising. Las obras de arte feminista consideran a lo personal como político, por tanto son trabajos que se enmarcan en el campo del arte político: se cruzan las categorías de creación y compromiso.

En 1969, la rosarina Isabel Larguía escribió con su pareja -John Dumoulin- un ensayo en el que se pensó por primera vez al trabajo doméstico -naturalizado- de las mujeres, como trabajo no remunerado, es decir, no pago. Los investigadores Mabel Bellucci y Emmanuel Theumer recuperaron esos aportes en un libro publicado en 2019.

Larguía y Dumoulin, desde una mirada marxista-feminista, pensaron al trabajo doméstico de las mujeres dentro del hogar como un sustento de la explotación capitalista que la Revolución no podía reproducir. Hablaban de “trabajo invisible” para la lógica capitalista: una actividad que no se veía, que se daba por sentado, y que por eso no representaba a nadie, a nada, como si en la reproducción y cuidado de hijos e hijas hubiera una mano (de obra) invisible. “Si la mujer comprendiera hasta qué punto está deformada, hasta qué punto es explotada, se negaría a seguir proporcionando trabajo invisible, trabajo no remunerado. Los cimientos de la sociedad de clases se hundirán antes de tiempo”, dice el texto *La Mujer Nueva, Teoría y Práctica de su Emancipación*, publicado originalmente por el Centro Editor de América Latina, al calor de la revolución cubana (y el Mayo Francés y el Cordobazo en Argentina).

A decir verdad, la primera vez que fue publicado fue en 1970 en Francia, bajo el nombre *Contra el trabajo invisible* y salió sólo con la firma de Larguía porque formaba parte de una compilación de artículos escritos por mujeres. En 1971 la Casa de las Américas lo editó con las dos firmas con el título *Hacia una ciencia de la liberación de la mujer*.

Hoy en la corriente de análisis de las Políticas de Cuidado, se utiliza la frase “Eso que llaman amor es trabajo no pago” y es una frase de la italiana Silvia Federici que se volvió una consigna de la Economía Feminista.

"La teoría marxista abonó mucho para que las feministas tuvieran su propia teoría con la noción de mujer como clase", explica Mabel Bellucci, una de las compiladoras, en una entrevista para *El Ciudadano Web*. "Hoy es extraño que se tome el marxismo como punta para hacer un análisis. Gran parte de las corrientes feministas se han independizado de la noción de clase y hay una subordinación del género. Pareciera que la única manera de dominación y de violencia es la de género y que las de clase, racial, etaria, regional no son violencias. Hoy se habla de tareas de cuidado. Ellos hicieron un aporte para pensar en términos de trabajo y de explotación".

Volviendo al tema que nos concierne: ¿Hasta que punto incidieron en sus obras el tipo de estructura de género de las sociedades a las que estas mujeres artistas estaban sujetas? ¿En su obra se reconocen temáticas femeninas? Si aparecieran, ¿es como proceso creativo, preferencia, tendencia o reivindicación?

“Si uno no se ocupa de la política, pronto la política se ocupará de uno”. Es una frase que se le atribuye tanto a Bertolt Brecht, como al actor Yves Montand y al humorista argentino Diego Capussotto, que en una entrevista de 2016 a un medio digital dijo: “Me interesa la política porque alguna vez alguien dijo ‘*si no te ocupas de la política, la política se ocupará de vos*’. Y en el preocuparse de la política también va la vida de tus amigos, de tu familia y de quien tenés al lado”.

“Lo personal es político” es una frase pronunciada en el sentido de utilizar la naturaleza simbólica de las relaciones domésticas y sociales para provocar revoluciones. El pañuelo en la cabeza que usan las Madres de Plaza de Mayo comenzaron siendo pañales de tela, los que habían usado sus hijos desaparecidos por la dictadura militar. El pañuelo verde de las que defendemos el derecho a la interrupción voluntaria del embarazo se asemeja a aquel blanco, otrora pañal, de las Madres y Abuelas. Es una revolución doméstica.

“Se puede hablar de un arte realizado por mujeres y se pueden dar situaciones, simbolismos e imágenes derivados del rol femenino paternalista anterior que, una vez liberadas, pueden expresarse plásticamente”, grafica Silvia Vera Ocampo en su libro *Arte y Género*⁵⁶. “En el arte debe predominar la autonomía creadora de los artistas por encima de cualquier premisa de época y lugar, como garantía de renovación y autenticidad, sobreponiéndose a los impedimentos autoritarios que le quieran imponer desde la política, el mercado o el género”.

El de la mujer está comprobado que es el rol más adaptable a las nuevas necesidades, pero ¿qué clase de seres sociales son los y las artistas?

Por caso, el alejamiento y la exclusión de Lidy Prati (1921-2008), considerada la primera artista concreta argentina, y el posterior extrañamiento del medio que experimentó ella misma, ¿fue provocada por su separación conyugal del artista Tomás Maldonado o por su condición de artista-mujer?

María Amalia García, en el libro de la muestra retrospectiva *YENTE/PRATI* en el MALBA (2009), dice que Lidy se fue aislando del panorama cultural quedando en los escasos espacios que una sociedad conservadora habilita a una mujer sin referencia masculina: “Ella asumió, actuó y compartió este desplazamiento imposibilitándose, así, la construcción de otra representación”.⁵⁷

El feminismo es un movimiento político: es una manera de percibir las transformaciones desde un relato propio, por fuera del orden simbólico patriarcal. No ya el reconocimiento de otros, sino la representación *propia*.

Una representación que no habla desde el arte, sino desde las categorías históricas de protesta o conciencia social que se plantearon o “plantaron” en los lenguajes poéticos tradicionales y los movimientos populares. Esta operación fue posible gracias a que el conceptualismo y el dadaísmo a principios del siglo XX, habían abierto el camino a las ideas dentro del lenguaje plástico. De ahí a introducir consignas políticas había un solo paso.

⁵⁶ VERA OCAMPO, Silvia. *Arte y género*. Editorial Nuevohacer, Buenos Aires, 2010. Págs. 148-149.

⁵⁷ En: *YENTE PRATI*. Malba-Fundación Constantini. Buenos Aires, 2009. Curadora invitada - Yente: Adriana Lauría. Investigadora invitada - Prati: María Amalia García. Pág. 97.

Ahora el arte de género se manifiesta desde la intimidad y, desde ese lugar, también se resguarda. Es una manera de volver consciente la forma en la que se estructura el poder desde la perspectiva de género, es preguntarse por esas relaciones de poder y qué rol juega el colectivo femenino.

LO PERSONAL ES POLÍTICO

“La mujer encerrada en el hogar no puede fundar por sí misma su existencia, carece de los medios necesarios para afirmarse en su singularidad, y esta singularidad por consiguiente, no le es reconocida”.⁵⁸

- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949)

«Lo personal es político»⁵⁹ fue el grito feminista de fines de los '60 a nivel mundial para despertar la conciencia de tantas mujeres a lo largo de la historia, las mismas que asumieron los roles asignados por la sociedad sin cuestionárselos. El método fue usar la propia experiencia *-consciousness raising-* como puntapié inicial para compartir problemas y reflexiones comunes con otras mujeres y así unirse en esta lucha simbólica. El objetivo no pasaba solamente por abrir espacios profesionales o conseguir el voto femenino, sino rediseñar el papel de la mujer en la sociedad y preguntarse quién soy por fuera de los marcos sociales de referencia, o bien *quiero ser y no ya quién puedo ser*.

La frase «Lo personal es político» apunta a cómo el heteropatriarcado se consolida en el ámbito privado para luego expandir sus relaciones de poder a lo público, manteniendo la dominación.

Ese grito feminista llegó a Argentina a modo de eco a fines de los '70. A pesar de que el terrorismo de Estado en Argentina -tal lo repasado anteriormente- había desalentado (y aniquilado) las propuestas revolucionarias en el plano político, resulta ser que en el aspecto afectivo y emocional -a nivel familia, moralidad, estilo de vida y vida cotidiana- hubo un avance en cuanto a la situación de las mujeres. Los movimientos culturales de la época, que tienen como corolario los happenings y

⁵⁸ DE BEAUVOIR, S. “El segundo sexo”, Buenos Aires, Sudamericana, 2010 (6° edición), vol. II, p., 513.

⁵⁹ La frase se le atribuye a la escritora y activista Katherine Miller, a partir de su tesis doctoral titulada “Política Sexual”, publicada como libro en 1969.

las expresiones artísticas del Instituto Di Tella, sirvieron para dar forma a una nueva relación entre varones y mujeres, y una dimensión para pensar la sexualidad, el amor y los roles femeninos en la política y el trabajo. Es decir, se modeló una nueva sensibilidad moral que dio pie a una especie de revolución cultural.

En un contexto de cultura patriarcal, el feminismo se volvió una herramienta para transformar a través de la acción accionando desde lo personal, lo cual se vincula con la carga afectiva emocional y política susceptible de cuestionar la hegemonía, según Antonio Gramsci.

¿Cómo se ubica el actor en cuanto a la producción de sentido como lucha de las significaciones sociales? Partiendo de que todo es político, la tesis feminista de que “lo personal es político” influyó en la ruptura de la dicotomía público-privado para visibilizar las violencias que se dan dentro del hogar, por lo cual se puede entender el sentido militante de lo doméstico (“lo personal”) en términos de producción de sentido (“es político”).

Paloma Blanco, doctora en arte público, en un artículo publicado en la revista *Inquire* resume: “Creo que resultaría a todas luces muy esclarecedor y enriquecedor para todos aprender de la labor realizada por el movimiento feminista gestado en el cambio de la década de los ‘60 a los ‘70, de su empeño por hacer de la labor artística un eficaz instrumento de empoderamiento para alzar una voz unificada que se opusiera abiertamente a las pautas de vida y las formas de comportamiento y actuación impuestas desde el poder establecido. El movimiento feminista, inspirado por su lema “lo personal es político” se convirtió rápidamente en uno de los ejemplos más emblemáticos de la lucha de las nuevas fuerzas sociales gestadas en la época por salir al ámbito público y hacer de su problemática singular una cuestión pública y notoria difundida a través de todos los medios a su alcance. Su forma de actuar, su capacidad para organizarse y movilizarse, inseparable de su reivindicación política, se convirtió pronto en un paradigma a seguir por otros colectivos deseosos de combatir su aislamiento e invisibilidad tales como los chicanos, los afroamericanos, el colectivo gay y otros grupos sociales minoritarios que comenzaron a vincularse en este período”.

El libro *La condición humana* (1958), Hannah Arendt critica la frase “Todo es político” entendida como “toda acción humana es política”, dado que distingue un espacio de acción social sin política, para que pueda devenir en Revolución, es

decir: en política. Arendt defiende el espacio entre sociedad civil y gobierno. ¿Sería “el espacio público”? ¿La educación pública como es el caso de la Belgrano, la UNA, los Premios Nacionales, el Fondo Nacional de las Artes no son precisamente ese espacio entre sociedad civil y gobierno?

Si se volvió político lo personal, sobreviene una revolución. Si Gramsci sostiene que la hegemonía está en lo cultural, y de esta manera se transmite, que el pañuelo verde (símbolo a favor de los derechos reproductivos de las mujeres) sea moda, lo vuelve una revolución latente, pronta a ser hegemónica.

El concepto de política en Arendt puede ser entendido como ámbito de creación de lo nuevo. La acción es ir más allá del orden -revolución- y utilizar la naturaleza simbólica de las relaciones sociales - el símbolo: el pañuelo en alusión a los pañales de tela que se ponían en la cabeza las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a mediados de los `70; el verde como elección distintiva de esa proclama- para provocar las modificaciones. La política implica una instancia de acción colectiva para obtener un objetivo común, que es la dinámica de la sororidad: sin importar quién seas, sino persiguiendo un objetivo en común, si sos mujer, sos parte de nuestra lucha.

Para responder qué es ser mujer, esa idea de “mujer” debe convertirse en un qué. Oponerse a la cosificación sería apelar a las ideas de Heidegger en el sentido de que lo que deviene en objeto es susceptible a ser explotado y manipulado, y a las de Arendt de que sólo Dios puede definirme como cosa, que cada hombre-mujer es singular, y siempre condicionado. Asimismo, lo específico de la política es el ámbito de la libertad. Lo personal es ser libre en tu fuero íntimo, en tu propia concepción como especie, como grupo identitario, aún siendo minoría (aunque en las estadísticas, las mujeres, seamos mayoría).

El ideal de lo divino, de lo bello, se hace en base a la imagen y semejanza de un Dios que es el arte. Los dioses griegos *anthropopheys* son los que tienen la misma naturaleza, empero no la misma forma que el hombre; y son los dioses que rodeaban las vidas individuales de los inmortales, es decir, lo doméstico. Los hombres y mujeres -mortales- tienen habilidad en producir cosas, trabajo, actos y palabras imperecederas. Estas “cosas” podrían ser el lenguaje y la cultura: el arte

como medio de comunicación. El arte como política de lo personal, con una dimensión filosófica.

En la antigua Grecia se entendía que la oposición de lo hermoso (Venus) era lo necesario y útil. El arte es una actividad inútil, inasible, siguiendo a Heidegger es lo libre: porque lo que se vuelve útil y necesario es susceptible de ser poseído por otro, de convertirse en poder. Poder ser utilizado como herramienta. Y si el arte es “imposeible” no puede ser una cosa, ergo, es una disciplina, una escena, lo inasible y por lo tanto, indomesticable.

En cuanto consumo cultural, el arte es puesto en práctica durante el ocio. Ocio viene del vocablo latino *otium* que significa “libertad de actividad política”. El ocio es una condición libre de preocupaciones y cuidados, sin implicaciones políticas: ir al cine, o a un museo, un domingo cuando no se trabaja. El trabajo según Arendt, “proporciona un artificial mundo de cosas”, la mundanidad, y no es natural de la exigencia del hombre. El arte es inútil ya que nadie puede invadirlo con expectativas ni explotación, como la filosofía, que es libre e independiente de exigencias humanas.

CONSCIOUSNESS RAISING

Es relevante delimitar la idea de autopercepción. *Consciousness-raising* es un término que utilizaban las feministas radicales norteamericanas en los ‘60 para referirse a la técnica a partir de la cual cada mujer “despertaba su conciencia” y de esta manera podía explicar cómo experimentaba la opresión y generaba su repertorio simbólico a partir de esta condición. Este ejercicio provocaba la reinterpretación política de la propia vida -lo íntimo, lo autobiográfico, lo cotidiano- para su transformación. En la actualidad, el hashtag #metoo o #yoaborté vendría a funcionar como una técnica de “concienciación”. También existen grupos en el terreno del arte, como las experiencias de “Trabajadoras del Arte Córdoba”, conformado por las chicas autoconvocadas de “La Escuelita” -espacio taller en el centro viejo de Córdoba, en el que se reúnen casi treinta artistas (entre las que se encuentran Lucía Von Sprecher y Sofía Sartori) para conversar acerca de las desigualdades y abusos de poder entre los compañeros varones; La Cuadrilla Feminista en Rosario, Lola Mora en Tucumán; y la ya mencionada, colectiva

Nosotras Proponemos que plantea “Estemos para nosotras”, es decir, la **sororidad** como una posible vía de solución en tanto estar, ocupar un lugar, al tiempo que acompañarse.

Inés Cano en su texto *El movimiento feminista argentino en la década del '70* de la revista Todo es Historia (n°183 agosto de 1982) relata acerca de las reuniones de la Unión Feminista Argentina en su local en el barrio porteño de Chacarita: “Formamos grupos de autoconocimiento o concientización (...) 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. 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 la cultura evidencia sus bases misóginas. No recuerdo una sola sesión que no finalizara con una sensación de alivio por haber desmitificado algún conflicto que creíamos derivado de una falla personal y resultaba ser el emergente de una opresión cultural. De esa manera vivenciamos una de las premisas fundamentales del feminismo: lo personal es político.”

Los grupos de *consciousness raising* eran una especie de focus group de carácter íntimo y confesional en el cual grupos de mujeres -amigas, compañeras de trabajo, vecinas- se reunían a hablar de lo que sentían, de lo que las oprimía, de lo que les daba vergüenza pensar y sentir. Las New York Radical Women en Estados Unidos fueron las que formalizaron esta práctica y rápidamente se extendió por todo Estados Unidos. Estas tertulias -muy lejos de las de Mariquita Sánchez de Thompson en Buenos Aires en 1810- consistían en una puesta en común que frecuentemente incluía caminar alrededor de la sala y hablar sobre asuntos de la vida privada de cada una. El nombre *consciousness raising* se tomó de la activista feminista Anne Forer: “La Vieja Izquierda solía decir que los trabajadores no saben que están oprimidos, así que tenemos que elevar su conciencia. Una noche en una reunión dije: “¿Podrían todos darme un ejemplo de su propia vida sobre cómo experimentaron la opresión como mujer? Necesito escucharlo para elevar mi propia

conciencia”. Kathie⁶⁰ estaba sentada detrás de mí y las palabras resonaron en su mente. A partir de entonces, ella lo convirtió en una especie de institución y lo llamó *consciousness raising*.⁶¹”

PATRIARCADO O CULTURA PATRIARCAL

El patriarcado es un tipo de administración de poder y recursos. El término se usa para describir la situación de distribución desigual del poder entre hombres y mujeres en la cual los primeros tendrían prioridad o preeminencia en aspectos como la participación social, la determinación de la descendencia y/o la atribución de status determinada por la división sexual del trabajo.

El patriarcado es una estructura de poder que implica posiciones marcadas y un diferencial jerárquico, en el que una instancia se impone sobre la otra.

Históricamente esa estructura responde al esquema binario hombre-mujer, pero conceptualmente no: implica ser mujer oprimida por el hombre. Sin embargo, aunque la función de mando es patriarcal, también puede ejercerla una mujer, tal como explica Rita Segato.

Argentina todavía está circunscripta a una cultura patriarcal desde el hecho de que, entre otras cosas, se asume que el apellido de cualquier recién nacido será el del padre, hay un escaso respeto por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres (el aborto aún es ilegal) y la remuneración entre hombres y mujeres no es equitativa. En lo que va del 2020, se produjeron cerca de 68 femicidios, es decir, una mujer fue asesinada cada 12 horas.

Esta (anacrónica) situación de desigualdad de género se observa también en el campo de las artes y es visible en las premiaciones analizadas del Salón Nacional, porque es una institución en un contexto capitalista: un sistema económico que se postula como uno de los modos de ejercer el patriarcado.

El capitalismo se desarrolla en una democracia liberal, lo cual implica establecer un contrato entre pares. Pero si la cultura es patriarcal, ese contrato no es entre pares,

⁶⁰ Se refiere a la escritora y activista feminista norteamericana Kathie Sarachild (originalmente Kathie Amatniek), que en el 68 cambió su apellido a Sarachild por su madre, Sara, en el sentido de “hija de Sara”, y lo comunicó en un flyer que escribió para un discurso que dio en la primera publicación de las New York Radical Women, “Sisterhood is Powerful”. Algo así como “La sororidad es poderosa”.

⁶¹ Extracto tomado y traducido desde Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Consciousness_raising

si no ejercido entre los que ocupan la mayor jerarquía, es decir, los hombres. Carole Pateman en "El contrato sexual" (1988) sentencia: "El patriarcado es anterior al contrato entre pares".

Lo que entendemos como lucha de clases es un modo en que se expresa la lucha patriarcal. No es una lucha contra el capitalismo *per se*, sino contra la historia del patriarcado y la tensión de la opresión.

CONCLUSIONES

“Soy la poeta de los objetos perdidos
soy un objeto sonoro, soy un cable caliente
construyo un género sin nombre
a ciegas con todos mis esfuerzos
mis delirios, mis cálculos y escándalos
siempre voy en la misma dirección
hasta cuando no me lo propongo”
- Elsa von Freytag-Loringhoven

Roland Barthes en *Mitologías* escribe irónicamente en el texto “Novelas y Niños”:
“Se le concede (*a las mujeres escritoras*) el derecho de llevar una vida un tanto particular. Pero cuidado: que las mujeres no crean que pueden aprovechar ese pacto sin someterse primero a la *condición eterna de la femineidad*. Las mujeres están sobre la tierra para dar hijos a los hombres; que escriban cuanto quieran, que adornen su condición, pero, sobre todo, que no escapen de ella: que su destino bíblico no sea turbado por la promoción que les han concedido y que inmediatamente paguen con el tributo de su maternidad esa bohemia agregada naturalmente a la vida de escritor⁶²”.

La misma idea puede aplicarse a la vida de artista plástica.

En el proceso de autoconciencia que propone el feminismo desde los '60, la mujer se discute a sí misma: ella es sujeto y objeto de su autoconocimiento. En algún sentido, es reproductora de las relaciones de poder y la transformación radica en develar esa falsa conciencia de sí misma que la lleva a internalizar el sometimiento y la desvalorización. El arte como modo de vida (o el *ser artista*), conoce al feminismo como modo de vida (o el *ser femenino*).

El planteo es *marxista* desde la idea de modos de producción, lucha de poder, conciencia de género; a la vez que *dadaísta* desde la idea de cuestionarlo todo, incluso a uno mismo. El feminismo en ese sentido viene a ser la expresión de una comunidad, que habla por y para aquellas que no pueden hacerlo.

⁶² BARTHES, Roland. “Novelas y niños” en: *Mitologías* (1957), Siglo XXI editores, decimosegunda edición en español 1999. Págs. 31-33

Griselda Pollock amplía el planteo: “Debido a que, en gran medida, la sociedad se encuentra estructurada con base en relaciones de inequidad en el aspecto de la producción material, también se halla estructurada sobre divisiones y desigualdades sexuales. La naturaleza de las sociedades en las que se produce el arte, no ha sido solamente, por ejemplo, feudal o capitalista, sino patriarcal y sexista. Ninguna de estas formas de explotación es reducible a la otra. Como lo ha establecido Jean Gardiner, una perspectiva marxista que permanece inocente ante el trabajo femenino en las divisiones sexuales no puede analizar adecuadamente los procesos sociales: “Es imposible entender la posición de clase de las mujeres sin comprender la manera en que las divisiones sexuales daban forma a la conciencia femenina de clase [...] Ningún socialista puede ignorar esta cuestión.”⁶³ Pero sería un error ver una solución en una simple extensión del marxismo para establecer políticas sexuales como elementos adicionales. Dominación y explotación sexuales no son sólo elementos suplementarios en un nivel más básico de conflicto entre clases. El feminismo ha expuesto nuevas áreas y formas de conflicto social que requieren de sus propias formas de análisis de las relaciones, la construcción social de la diferencia sexual, sexualidad, reproducción, trabajo y, por supuesto, cultura. La cultura puede ser definida como aquellas prácticas sociales cuya primera dirección es la significación; por ejemplo, la producción de sentido, o establecer órdenes de “sentido” para el mundo en que vivimos. La cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existente entre clases, razas y sexos. La historia del arte se ocupa de un aspecto de esta producción cultural -el arte- como su objeto de estudio; pero la disciplina misma es también un componente crucial de la hegemonía cultural ejercida por la clase, raza y género dominantes. Es por eso que resulta importante desafiar las definiciones de la realidad de nuestra sociedad, que son producidas en las interpretaciones de la cultura desde la historia del arte”.⁶⁴

⁶³ GARDINER, J. “Women in the Labour Process and Class Structure”, en *Class and Class Structure*, editado por A. Hunt, Londres, Lawrence & Wishart, 1977, p. 163.

⁶⁴ POLLOCK, Griselda. “Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo”. En: Cordero, Karen e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001. Págs. 46 y 47.

Las mujeres siempre estuvieron involucradas en la producción artística, pero en parte por nuestra cultura patriarcal, en determinados círculos no se admitía esta evidencia. “¿Por qué fue necesario para la historia del arte crear una imagen del pasado como un logro exclusivamente masculino?”, se pregunta Pollock en el texto *Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo* (2001).

Aunque las mujeres artistas, según lo observado en el relevamiento en el MNBA, el Moderno y el MALBA, representan porcentajes menores en la historia antigua y moderna del arte, desempeñan sin embargo un papel estructural en la narrativa de la historia.

En una nota al pie, Pollock aclara: “Los significados del término cultura son a menudo confusos. Algunos emplean esta palabra para referirse a la alta civilización; otros, en antropología, reconocen en esta palabra un modo de vida que supone la transformación de la naturaleza en artefactos socialmente utilizables. En sus usos marxistas, en ambos sentidos, se le ensancha para referir a un modo de vida o comunidad y, por otra parte, también puede significar un grupo de ideologías.

Empleo el término cultura en este artículo para definir un nivel de sociedad diferente del político o económico, que está conformado por todas las prácticas que producen sentido. Esto incluye ideología, ciencia y arte, que comparten formas lingüísticas y visuales de comunicación, interactúan entre sí y están organizadas en instituciones tales como escuelas, universidades, publicaciones, radiodifusión, y las instituciones de la alta cultura y de la cultura popular y el entretenimiento. En todo esto, por lo tanto, la cultura es el escenario de un tipo particular de lucha, de lucha cultural, que supone desafíos a determinados regímenes de sentido, órdenes de representación, maneras en que el mundo es imaginado, representado e interpretado por y para nosotros”.⁶⁵

El cuerpo de la mujer y su traza, otrora pasivo, se vuelve muchas veces el territorio para hacer explícitas las zonas tabú en la representación de la sexualidad y los órganos sexuales femeninos, los emblemas metafóricos del poder de independencia de las mujeres y su libertad respecto de la supremacía fálica masculina.

⁶⁵ Nota al pie en el texto de Pollock, Griselda. “Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo”. En: Cordero, Karen e Ina Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001. Pág. 47.

El sentimiento ante la menstruación y la representación de imágenes figurativas o simbólicas de partes del cuerpo femenino son celebrados exaltando su poder, llamémoslo, biológico: la descolonización del cuerpo y los deseos femeninos.

En este análisis, se procura verificar esas acciones -si acaso son feministas en estos términos- en el marco institucional, que es el agente verificador y legitimador, porque el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional de Bellas Artes significa que el Estado compra esa obra que pasa a formar parte del Tesoro Nacional.

En *La mística de la feminidad* (1974), Betty Friedan afirma que el valor más alto y la única misión de las mujeres es la realización de su propia feminidad. Asegura que esta feminidad es tan misteriosa e intuitiva y tan próxima a la creación y al origen de la vida, que la ciencia creada por el hombre tal vez nunca llegue a entenderla. Pero por muy especial y diferente que sea, no es en manera alguna inferior a la naturaleza del hombre; incluso puede que sea, en algunos aspectos superior. “La raíz de los problemas de la mujer en el pasado, estriba en que las mujeres envidiaban a los hombres, intentaban ser iguales que ellos, en vez de aceptar su propia naturaleza, que sólo puede encontrar su total realización en la pasividad sexual, en el sometimiento al hombre y en consagrarse amorosamente a la crianza de los hijos”, afirma Friedan.

Casi treinta años antes, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) se pregunta: “¿En qué habrá afectado a nuestra existencia el hecho de ser mujeres? (...) Lo que se ha tratado incansablemente es de demostrar es que la mujer es superior, inferior o igual al hombre (...) Cada argumento atrae inmediatamente a su contrario, y con frecuencia los dos llevan a la sinrazón. Si se quiere intentar ver claro en el problema, hay que abandonar esos caminos trillados; hay que rechazar las vagas nociones de superioridad, inferioridad o igualdad que han alterado todas las discusiones, y empezar de nuevo”.

El feminismo nace con la lucha de la mujer por volver a nacer en aquel lugar en el que por primera vez se le echa una mirada inteligente a las cosas y a los hombres, al decir de Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* (1951). Es decir, con la lucha de la mujer por decir “yo lo veo así”.

Beatriz Didier en *Escrituras del yo* (1996), su análisis sobre la huella literaria en los diarios íntimos, destaca dos fenómenos en el desarrollo histórico del *journal*: la presencia de las mujeres y el contagio, el “familiarismo”, que se provocaba entre los círculos íntimos. Ella explica que para las mujeres, la escritura del diario íntimo era el único medio expresión posible. Esta idea se explicita en los textos de Virginia Woolf, no sólo en sus diarios sino en el análisis que hace de la actividad de escribir siendo mujer sin tener un espacio personal y sin esconderse (*Un cuarto propio*, 1936). De esta manera, sigue Didier, las mujeres configuraban su Yo filosófico a partir de reflexiones sobre sentimientos y acontecimientos familiares: “La escritura femenina de esta época⁶⁶ es concebida como una traducción escrituraria del grito”. Y agrega: “Los diarios de mujeres representan la paradoja de existir en referencia a otros seres mientras que los masculinos son la quintaesencia del egocentrismo”. Es una época en la que el Yo femenino no había conquistado derechos de ciudadanía y se expresaba en términos de “Yo disuelto”. En cambio, el Yo masculino está presente e imprime su óptica única.

De una entrevista a la artista Marcia Schvartz en 2018, para la revista *Gata Flora*, destaco esta semblanza:

“Marcia se siente más cómoda hablando de arte desde su lugar de pintora. “*Hay tanta chantada con la palabra artista: el arte del automotor, el arte de la publicidad, todos vapuleando el hecho artístico*”, explica. “*Decir: ‘soy pintora, manejo esta y otras herramientas’, me parece que es poner los puntos sobre las íes*”.

En 2013, Schvartz fue reconocida con el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Artes Visuales: hacía 50 años que no lo ganaba una mujer.(...)

- ¿Existe una filosofía del arte? Duchamp, por ejemplo, ¿puede ser considerado un filósofo del arte?

MS: *Sí, no solamente él. Leonardo da Vinci tiene un libro de reflexiones que te parte la cabeza. Uno de los grandes temas de la filosofía es la creación. El tema del espacio y el punto de vista existió primero en la pintura y después en la filosofía.*

⁶⁶ Didier se refiere a la época de Madame de Stael y Lucile Desmoulins, fines del siglo XVIII.

Eran cosas que estaban flotando y que los pintores las manejaban perfectamente. A veces no desde la intelectualización, sino desde el oficio.⁶⁷

Dice Heidegger que una de las características del sujeto moderno es el dominio de la técnica y por ende de los objetos producidos. Pensar es dominar, es conquistar. “Mi ser en el mundo ya está habitado con el otro, para decir YO tiene que haber otro frente al cual pararse”, va a explicar Heidegger. Por lo tanto, si tal como se planteó anteriormente, que el feminismo nace con la lucha de la mujer por decir “yo lo veo así”, ¿a quién se lo dice? ¿frente a quién se está parando para señalar lo que ve? Heidegger también nos enseña que la Modernidad convierte *todo* en objeto susceptible de ser dominado por el sujeto y explotarlo para que rinda, para que sea útil. Si una de las características del arte es que debe ser inútil para ser ingobernable y autosuficiente, ese yo femenino a través de la producción de hechos artísticos, se deslinda de su condición servil a otros intereses disfrazados de “cuidado del prójimo” -incluso “amor”- para tener su *cuarto propio*, mirar, pensar, sentir, pintar: lo femenino respondiendo sólo al interés personal de SER y un ser no disponible. Ya que, la totalidad de lo ente, en tanto se vuelve disponible, puede ser destruido a voluntad. Y una de las características de “lo ente” es su incapacidad de rebelarse, tal como las plantas y los animales: para que haya rebelión debe haber un ejercicio de la libertad. La libertad de pararse frente al opresor y decirle “miro, pienso, siento y pinto *de esta manera*”.

La persona es sujeto y objeto de su propio discurso, y de la manera en la que lo vea, va a determinar su lugar y el carácter de su arte, de su dimensión política, de su estar en el mundo, para cambiarlo. Son estos los fundamentos de una revolución.

“Yo siempre tuve la mística del arte. Creer en algo e ir por ese camino pensando que te lleva a algún tipo de conocimiento, eso es una mística”, dice Marcia Schwartz en la entrevista mencionada. “Si entrás por la fácil, por lo que está de moda, ahí ya es difícil remontar. El mercado es una tentación cada vez más grande. La guita significa algo en sí mismo, no es verdad: no significa nada. Por eso se monta todo el

⁶⁷ Extracto de texto y entrevista a Marcia Schwartz publicado en revista Gata Flora N17, diciembre de 2017.

mercado del arte, donde hay mucha plata y donde hay mucha especulación financiera y hay lavado de guita, e infinidad de cosas que no tienen nada que ver con la pintura”.

- *De los premios, ¿qué opinás?*

Yo siempre mandé a los premios, ahora no mando más porque me gané todos. El más importante tardé 40 años en ganármelo, que es el del Salón Nacional. Muchas veces ni entraba. Mandaba. A veces me colgaba, pero siempre fui muy salonera porque creo que es una posibilidad de mostrar tus cosas, y que la gente te va conociendo y te va identificando, es una manera de abrirte un camino y no me parece mal mandar. Ahora bien, yo estoy en contra de los premios en el sentido de que... por ejemplo, hace poco fui jurado en Córdoba, en Bancor. Siempre me niego a ser jurado y, como ahora estoy en un nuevo plan, que es probar cosas a las cuales siempre les dije que no, dije “Voy”. Y la pasé como el culo. De 900 tipos que mandaban eligieron cuarenta: no se puede. Me parece una falta de respeto. El criterio es muy arbitrario. Había dos boludas que eran curadoras y yo, y decían: ‘Tiene que haber de todas las tendencias: arte político, arte conceptual, de arte abstracto...’ ¡Qué criterio pelotudo! Tenés que elegir lo que es mejor y nada más. Decían: ‘Esto es raro, le va a gustar a Marcia’. ¡Te parece raro lo que es original! Tenés un pedo en la cabeza.

- *¿Creés que existe un arte feminista?*

No tengo ni idea”.

Schvartz en 2013, Dowek en 2015 y Antoniadis en 2016. Esas mujeres fueron las artistas premiadas por el Salón Nacional en los últimos años hasta que dejó de existir el Gran Premio Adquisición de Pintura. Luego de más de 50 años, hubo una concentración de mujeres premiadas entre 2013 y 2016, ¿qué fue lo que cambió? ¿tuvo que ver el hecho de haber sido gobernados por una presidenta mujer entre 2007 y 2015? ¿eso significó que la mujer ingresara a la historia política argentina, y por ende cultural?

Cristina Fernández fue la primera mujer argentina elegida por el voto popular para el cargo de presidenta y la segunda en ejercerlo; y -entre otras tantas cosas- inauguró el Salón Mujeres Argentinas del Bicentenario, a modo de homenaje a las mujeres argentinas destacadas en diferentes disciplinas, que incluyen las artes plásticas.

Este Salón fue clausurado durante la presidencia de Mauricio Macri y reinaugurado por el actual presidente Alberto Fernández.

Podrá ser una conclusión, en el camino de pensar un arte feminista, que el feminismo sea un sistema en el que varias categorías vayan a perder vigencia y función, entre las cuales pueda estar el arte. El marxismo, el mercado, las políticas de cuidado, pudieron servirse del arte como propaganda de sus postulados, porque estos conceptos -con el arte- compartían una estructura patriarcal. Pero ¿puede el feminismo, cuya estructura interna es abolicionista del funcionamiento patriarcal, servirse del mecanismo del arte? O el feminismo se masculiniza, o el arte se vuelve inútil.

Ojalá asistamos a una experiencia en la que el feminismo se vuelva inútil, que ya no haya nada que reclamar, que se recupere la mística del arte, por el sólo hecho de que los derechos ya estén reconocidos.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALONSO DE ROCHA, Aurora. *Mujeres cotidianas* (1992). Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1992.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana* (1958). Paidós.
- BARTHES, Roland. *Mitologías* (1957), Siglo XXI editores, decimosegunda edición en español 1999.
- BENJAMIN, Walter en Enzensberger, H.M. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* (1971), Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura* (1990). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995) . Editorial Anagrama.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (1990). Paidós.
- CARUNCHO, Cristina y Purificación MAYOBRE. “El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos”. Publicado en *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*. Ed. Tórculo. Santiago de Compostela. España. 1998. Universidad de Vigo.
- CALVERA, Leonor. *El género mujer* (1982). Editorial de Belgrano, Buenos Aires.
- CHATELET, Francois. *Une histoire de la raison. Entretiens avec Emile Noël* (1992) Editions du Seuil.
- CORDERO, Karen e Inda SAENZ (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001). Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Volumen I* (1980). París.
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo* (1949).
- DE LAURETIS, Teresa. *La tecnología del género* (1989). Londres.
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong* (2006). Editorial Melusina (traducción de Paul Preciado).
- DUBAR, Claude. *La crisis de las identidades* (2000).
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad* (1974).

- GARBERO, Vanesa. "¿Lo personal es político? Mujeres: militancia y feminismo en los setenta en Argentina" (2012) en Rudics, Revista Universitaria Digital de Ciencias Sociales, México.
- GIUNTA, Andrea. "La mirada femenina y el discurso de la diferencia", en Ravera Rosa María (Comp.): *Estética y crítica. Los signos del arte* (1998), Eudeba, Buenos Aires.
- GLUZMAN, Georgina. "Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)". Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, num. 71, 2018
- GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte* (1950). Phaidon.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel 1929-1935*. Publicados en 1975.
- HALL, Stuart. "La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»". En *Stuart Hall. Sin garantías* (2010). Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envién Editores.
- HALL, Stuart (comp.) *Cuestiones de identidad cultural* (2003). Amorrortu, Buenos Aires.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche. Tomo 2* (1961). Ediciones Destino Colección Áncora y Delfín.
- KRISTEVA, Julia. *Las mujeres jamás pueden ser definidas* (1974). Tel Quel.
- LAMAS, Marta. *Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género* (1996). Mexico.
- LAURÍA, Adriana y GARCÍA, María Amalia. Catálogo muestra arte abstracto: Yente y Pratti (2009). Museo Malba, Buenos Aires.
- LAURÍA, Adriana. Catálogo muestra de Liliana Maresca (2011). Museo Malba, Buenos Aires,.
- LIPPARD, Lucy. "Sweeping exchanges: the contribution of feminist art of the 1970's".
- MARX, Karl. *La ideología alemana*. Lawrence and Wishart, 1965.
- MONTERO, Rosa. *Historias de mujeres* (1995). Santillana, Buenos Aires.

- PATEMAN, Carol. "El contrato sexual" Capítulos 1, 2, pp. 9-29 y 31-57. ANTHROPOS - UAM, México, 1995 (1988)
- Revista TODO ES HISTORIA. No. 183, Buenos Aires, agosto 1982.
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Eva. "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, Universidad Nacional de Córdoba, Villa Giardino (Córdoba, Argentina), 25 al 28 de octubre de 2006.
- ROSA, María Laura. *Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina*. Revista Nuestra América nº2. Agosto - diciembre 2006.
- ROSA, María Laura. Tesis Doctoral *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* (2011). Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ BRINGAS, Ángeles. "Marxismo y feminismo: mujer-trabajo" (1986). Nueva Antropología, Vol. VIII. No. 30, Mexico.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general* (1916). Alianza Editorial. Madrid.
- SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia* (2003). Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires.
- SCOTT, Joan W. *El género: una categoría útil para el análisis histórico* (1996). En: Lamas, Marta (comp.). México.
- VERA OCAMPO, Silvia. *Arte y género* (2010). Nuevohacer, Buenos Aires.
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social* (1977). Editorial Gedisa. Barcelona.
- WILLIAMS, Raymond. "Teoría Cultural". Publicado en *Williams, Raymond. Marxismo y literatura* (1980), Península, Barcelona.
- WILLIAMS, Raymond. *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792).