

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Licenciatura en Historia del Arte. Orientación Artes Visuales

Fernández Ana Clara

Leg. 63299/9

DNI: 34590135

Directora: Valesini, Silvina

AUTOBIOGRAFÍA

Los sentidos políticos del cuerpo

Tema: dimensión autobiográfica y giro performativo como
herramientas del arte político-crítico

Fernández Ana Clara

anitaafe@hotmail.com

Tel: (02266) 15671228

Índice.

Resumen.....	3
Introducción.....	4
1. <i>De lo performativo a lo autobiográfico.....</i>	6
2. <i>El cuerpo social, el cuerpo visibilizado.....</i>	9
3. <i>Reflexiones en torno a la propia experiencia:</i>	
Pensar lo autobiográfico.....	13
4. <i>La construcción de identidades a través del cuerpo:</i>	
En primera persona, mujeres en la práctica contemporánea.....	18
5. <i>La práctica corporal como signo autobiográfico.....</i>	23
6. Consideraciones finales.....	36
7. Referencias Bibliográficas.....	40

Resumen

El presente trabajo aborda la dimensión autobiográfica como una herramienta presente en las producciones artísticas contemporáneas que ponen en escena el cuerpo del artista. Se partirá del supuesto de que en este uso del cuerpo como espacio representacional y materialidad fundante de la obra, aquella dimensión autobiográfica articula con una dimensión social-contextual de naturaleza política-crítica. En este marco, serán analizadas las producciones de dos artistas latinoamericanas que involucran la corporalidad, la acción y la vivencia íntima dando cuenta de un giro performativo: un giro en el que dialogan los nuevos modos de pensar la escena del arte desde un sentido profundamente subjetivo, pero a la vez indisoluble del entramado social en que la obra cristaliza.

Introducción

En la década de los sesenta e inicios de los setenta del siglo XX se consolida el uso del cuerpo del artista/productor como epicentro de las prácticas artísticas. Desde entonces, esta perspectiva ha ido fortaleciendo su marcado protagonismo, convirtiendo al registro corporal en un espacio privilegiado por aquellas propuestas que ponen foco en reivindicaciones personales y sociales de distinto tipo.

Consideraremos como idea directriz de este trabajo que el uso del cuerpo del artista como soporte y materialidad de la obra pone en relación una dimensión personal autobiográfica con una dimensión social-contextual de naturaleza política-crítica. En este marco examinaremos particularmente dos obras construidas a partir del uso performativo del cuerpo de las artistas, para analizar en ellas las relaciones derivadas de dicha dimensión autobiográfica que de este uso del cuerpo se desprende.

Es preciso señalar aquí que este recorte no se circunscribe al arte de acción o performance propiamente dicho, que supone sin embargo un antecedente ineludible. Aborda más bien distintos tipos de producciones que se enmarcan en el terreno de las artes visuales, pero que involucran la corporalidad, la acción y la vivencia íntima del artista dando cuenta de un giro teatral o performativo, que se hace presente como parte de los procesos de producción y exhibición. Un giro en el que dialogan los nuevos modos de pensar la escena del arte desde un sentido profundamente subjetivo, pero a la vez indisociable del entramado social en que la obra cristaliza. En este sentido, Óscar Cornago señala que:

El cuerpo no es solamente objeto de creación, materia artística u objeto sacrificial, retomando algunos de los modelos que se han sucedido a lo largo del siglo anterior, sino un espacio en el que lo biológico y lo social, lo natural y lo político, se manifiestan al entrar en conflicto (Cornago, 2008, p. 81).

A partir de lo expuesto, se propone un primer planteo acerca de lo que interpretamos como un pasaje de las prácticas performativas al género autobiográfico. Luego de forma breve pero necesaria se abordará la noción de cuerpo como construcción polisémica, rescatando fundamentalmente sus diferentes

modos de ser imagen y objeto de representación. En esta instancia resultará pertinente introducir algunas indagaciones acerca de lo autobiográfico partiendo de los antecedentes que nos ofrece este género desde el terreno de lo literario, para luego ahondar en el rol que ha desempeñado el cuerpo en tanto sujeto situado en las prácticas artísticas a través de las obras seleccionadas. Dos casos que abordan el cuerpo en el mundo del arte contemporáneo latinoamericano, en referencia directa al género autobiográfico para dar testimonio de su cotidianidad íntima y su relación en torno a lo social.

Las palabras que habitan este texto y se reiteran en su transcurrir son: arte, acción, soporte, cuerpo, autobiografía, autoconocimiento, público, privado. Y dado que algunas de estas prácticas han inducido cuestionamientos en torno a los límites del arte, se aproxima asimismo a la siempre polémica relación entre ética y estética.

De lo performativo a lo autobiográfico.

Aunque la apelación al cuerpo humano ha estado presente en el arte de todos los tiempos, es a partir de la segunda mitad del siglo XX que se produce un cambio radical de paradigma: en adelante, el cuerpo no será ya mero tema a representar, sino materia prima, lienzo privilegiado, herramienta de producción y vehículo transmisor de ideas. En ese marco, la performance se constituye como una práctica especialmente significativa para explorar sus alcances como constructor de mensajes artísticos. A través de un espectro complejo y desigual de producciones que enfatizan el proceso de creación y conceptualización, la performance persigue al mismo tiempo la construcción de experiencias inéditas para el espectador, que tienen lugar en torno al cuerpo de los artistas. Enfatizando su propia corporalidad, estos cuerpos son puestos a prueba, vestidos, travestidos y desnudados, maltratados e idolatrados; y fundamentalmente exhibidos, para indagar desde la dimensión corporal problemáticas que van desde lo personal a lo colectivo, de lo íntimo a lo contextual. Inseparable de su contexto social, el cuerpo del artista se construye como cuerpo simbólico, que expresa problemas relacionados con la identidad, la política y el género, entre otras múltiples perspectivas.

Los inicios del Arte de Acción se sitúan, para algunos historiadores, en la propia actividad pictórica del padre del Expresionismo Abstracto Jackson Pollock, creador del Action Painting. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta el término en un sentido más restringido se alude principalmente a aquellas manifestaciones artísticas, de carácter frecuentemente multidisciplinar, surgidas hacia 1950 que se desarrollaron bajo la denominación genérica de *happening*, así como también las acciones de *Fluxus* desplegadas entre la década de los 60 y los 70 del siglo XX, a partir de interconexiones entre danza, artes visuales y teatro (Warr y Jones, 2006, p. 26). Al respecto Erika Fischer-Lichte señala que:

En ellas, o bien el artista se presentaba a sí mismo ante el público en la acción de pintar, y exhibía su cuerpo que previamente había caracterizado de un modo particular y/o con el que actuaba de manera singular, o bien se invitaba al observador a moverse por la exposición y a interactuar con los elementos expuestos mientras los otros asistentes observaban. (Fischer-Lichte, 2011, p. 38)

Vinculada etimológicamente a las nociones de *evento*, *ocurrencia* y *suceso*, la propuesta original del *happening* se afianza precisamente en la intención de producir una obra de arte que no se materializa en objetos, sino que propicia la vivencia y el acontecimiento que se funda en la participación del público. De este modo convoca a abandonar el tradicional lugar del espectador como sujeto pasivo y lo predispone, mediante su actividad, al alcance de una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva (Pajares Alonso, 2014, p.451). Antecedentes de estas prácticas pueden buscarse en las famosas veladas futuristas y, más aún, en las actividades llevadas a cabo por los dadaístas en el célebre Cabaret Voltaire de Zurich.

Aunque es común que se lo equipare con la performance, el happening difiere de ésta por incluir entre sus estrategias de producción la improvisación, o al menos un alto grado de imprevisibilidad. Sin embargo, ambos comparten el hecho de afianzar un nuevo campo de acción, que se termina de consolidar a fines de la década del sesenta y principios de los setenta: la pérdida del régimen de objeto del arte, la dinámica del arte en vivo y la revaloración de la comunicación no verbal, mediante el uso de signos, gestos e indicios corporales.

Las vanguardias históricas pueden ser consideradas antecedentes directos de ambas manifestaciones, por su carácter desestructurante de las leyes y por las rupturas que ocasionaron en los distintos órdenes: social, político, estético, ideológico, filosófico, etc.; y muy especialmente en el campo del arte. En particular el Dadaísmo puede señalarse como el momento de quiebre de los pilares constitutivos de la estética del siglo XVIII, dado que surge como un rechazo a los cánones estéticos preexistentes. Se produce entonces una ruptura epistemológica sobre la concepción del arte, en la cual se va dejando a un lado la creación del objeto y comienza a cobrar sentido la experiencia, la gestualidad, la vivencia en sí. Se da lugar de esta forma al surgimiento de propuestas que producen una hibridación de los lenguajes, que pasan a entremezclar lo actoral, las artes visuales, la danza y el teatro, y que fructifican en expresiones como el happening, la performance y el arte acción propiamente dicho, y que más tarde se abrirán a la consolidación de propuestas como las que nos ocupan. Porque en esa segunda mitad del siglo XX se radicaliza la hibridación de la escena teatral con las artes visuales, los nuevos

medios y las acciones performativas (Diéguez, 2007, p. 14). Las artes visuales adoptan entonces una noción de teatralidad ampliada, entendida como recuperación del cuerpo, sus experiencias y sus huellas para la concreción de una obra abierta. De esta forma la noción de teatralidad salta a otros campos, delineando bordes imprecisos entre las disciplinas, y dando lugar a un espacio de "liminalidad del teatro con otras artes, de transposición de umbrales poéticos y frontera entre los lenguajes" (Valesini, 2015, p. 52)

A través de este diálogo permanente, los medios artísticos tradicionales se redefinen en forma progresiva, y surgen paralelamente prácticas que suponen nuevos modos de abordar la teatralidad y lo performativo (Sánchez y Prieto, 2010, p. 11). En torno a estos ejercicios, los sujetos comienzan a interrogarse sobre su propia identidad, transitando hacia una concientización respecto de las libertades y el dominio sobre el propio cuerpo. Este aspecto resulta de interés fundamental para abordar la construcción del marco teórico del presente trabajo, dado el impacto de estas reflexiones en las prácticas artísticas contemporáneas.

La progresiva inserción en la obra de la realidad subjetiva del artista se vio acompañada del intento de anular el carácter representacional y reemplazarlo por una búsqueda de lo real en la escena, mediante el uso de materiales y objetos procedentes de la vida cotidiana. Esta implementación va modificando asimismo los sistemas canónicos de representación, produciendo una transición en la que los artistas trabajan sobre la ficción que ellos mismos construyen, e intentan mostrarse tal cual son, mediante la revalorización de su realidad circundante, la revelación de situaciones cercanas y el uso de elementos cotidianos.

De este modo emerge también en el arte la exploración que parte del propio cuerpo; es decir, en los sujetos reales. Es en este contexto en el que el arte acude a una dimensión autobiográfica del artista exponiendo la transformación de las propias subjetividades y dándose a una búsqueda de lo vivencial, en la que se desdibujan los límites entre lo público y lo privado.

El cuerpo social, el cuerpo visibilizado.

“La existencia es, en primer término, corporal”

David Le Breton (2002)

El *cuerpo*, su existencia, sus usos, su potencia discursiva, el cuerpo puesto en el centro de la escena se presenta como objeto de estudio complejo que no se puede abordar de manera simplista. El *cuerpo* como soporte de la obra nos hace preguntarnos: ¿A qué nos referimos cuando hablamos del *cuerpo*?

Es preciso dejar en claro que “el cuerpo” no puede ser tomado como un concepto ahistórico, sino que resulta ineludible tener en cuenta su contexto social y cultural, por ser a su vez estos los condicionamientos que lo moldean. Cada sujeto mediante su cuerpo es dueño de su accionar, y a través de él se direcciona al resto de la sociedad mediante la intervención de los sistemas simbólicos que comparten (Le Breton, 2002). En este sentido, David Le Breton nos indica que: “Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. Es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en el que la existencia hace carne a través de la mirada singular de un actor” (Le Breton, 2002, p. 7).

La metamorfosis que ha sufrido el concepto de *cuerpo* a lo largo de la historia ha sido un tema recurrente para autores de las más diversas disciplinas. En este apartado no pretendemos detenernos en la multiplicidad de perspectivas ni intentar establecer posibles periodizaciones, sino observar aquellos denominadores comunes que permitan comprender los posibles sentidos de la evolución de este término y con ello los posicionamientos que ha ido generando; de este modo se intentarán clarificar los alcances de su uso en función de los objetivos del presente trabajo.

A efectos de generar una síntesis se podrían identificar distintos períodos que esta construcción conceptual ha atravesado. El siglo XVII, supone un momento fundamental en la discusión en torno al cuerpo y la mente, que se caracteriza por una tendencia dualista entre identidad y cuerpo. Esta separación para René Descartes se

basa en una localización de la identidad personal en el territorio de la mente, entidad comprendida como distinta de la materia, a la que se supone análoga al cuerpo; pero que se encontraba en contacto con este último mediante la glándula pineal. El estudio del cuerpo fue abordado desde esta perspectiva de manera mecanicista y materialista. Dicho dualismo persiste por un largo periodo, hasta que en el siglo XIX se comienzan a cuestionar tales teorías a partir del surgimiento y proliferación de los estudios biológicos y medicinales. Desde entonces se produce un enfrentamiento entre los supuestos que comprenden al cuerpo como una máquina y los postulados organicistas que favorecen la afirmación del cuerpo como tal. De este modo “el cuerpo, que había sido relegado a un segundo plano, en el siglo XIX es develado y aparece en la escena, el cuerpo como realidad material” (Alcázar, 2014, p.123).

Marcel Mauss, sociólogo francés considerado pionero en los estudios del cuerpo, investigó la forma en que cada sujeto usa su cuerpo en la sociedad a la cual pertenece; argumentando que cada individuo lo hace de acuerdo a la tradición. En este sentido, señala que “El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo.” (Mauss, 1991, p. 342). De allí que en sus estudios sobre las “Técnicas del cuerpo”, Mauss argumenta que éstas son un recurso importante para la socialización de cada ser en la cultura a la que pertenece; porque a través de dichas técnicas y el uso de su cuerpo, cada sujeto llega a conocer la sociedad en la que vive y logra a su vez coexistir en ella.

Pero será sin duda a partir de la fenomenología del siglo XX cuando cristaliza una verdadera modificación sobre los estudios del cuerpo. En este recorte se destaca el francés Merleau-Ponty, quien realizó aportes significativos para combatir la teoría cartesiana, buscando comprender la experiencia vivida por parte del individuo y su expresión con el cuerpo. Pone para eso un especial énfasis en la noción heideggeriana de *ser en el mundo*, señalando que “Cada conciencia nace en el mundo y cada percepción es un nuevo nacimiento de la conciencia” (Merleau-Ponty, 1966, p. 117). En sus estudios sobre la percepción va a ocupar un lugar privilegiado la experiencia corporal, dado que constituye el punto central de las múltiples observaciones del exterior que realiza cada individuo. De este modo va a identificar al cuerpo como punto de partida y vehículo de toda relación con el mundo.

Si bien como se mencionó antes no se pretende hacer aquí una historia del cuerpo y las diversas interpretaciones que se le ha dado en el transcurrir del tiempo, podemos observar en un breve recorrido por la historia occidental cómo ha devenido objeto de estudio de múltiples disciplinas: la filosofía, el psicoanálisis, la anatomía, la medicina, las diversas teorías sociales; perspectivas que confluyen para identificarlo como un espacio de variados y complejos significados. Los diversos y siempre parciales supuestos sobre la corporeidad son tenidos en cuenta como un componente principal en la formación de teorías sobre el origen del mundo y las conductas que el propio individuo ha desarrollado en él. Tal como lo indica Judith Butler “los cuerpos viven y mueren; comen y duermen; sienten dolor y placer; soportan la enfermedad y la violencia y uno podría proclamar escépticamente que estos "hechos" no pueden descartarse como una mera construcción” (Butler, 2002, p.13).

Podemos advertir en las investigaciones más próximas en el tiempo la convivencia de perspectivas respecto al cuerpo que incluso se proclaman en contradicción, y que no sólo han modificado su noción fisiológica sino también las concepciones que lo problematizan como fenómeno social y cultural. David Le Breton en sus estudios sobre la sociología del cuerpo nos dice que “El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo” (Le Breton, 2002, p.7).

En torno a lo dicho, el cuerpo como imagen y objeto de representación ha sufrido también grandes transformaciones a lo largo del siglo XX. Este proceso es imposible de ser analizado como un fenómeno aislado, sino que debe considerarse en el marco de un clima de transformaciones más amplio. Los avances de la ciencia así como también de la tecnología, sumado a los distintos procesos de lucha social por los derechos que se desarrollaron a fines de la década de 1960 - destacándose de manera creciente el rol de las mujeres – y todo aquello que formó parte de la reconocida liberación o revolución sexual, fueron procesos que moldearon y

transformaron progresivamente el pensamiento del individuo y con ello la concepción de la dimensión corporal.

Hoy en día la sociedad se preocupa y hasta ha llegado a obsesionarse en los modos de cuidar su cuerpo. Esta exacerbación por descubrirse a sí mismo refleja la importancia del componente narcisista que identifica la cultura occidental contemporánea (Alcázar, 2014). En este sentido Leonor Arfuch en *El espacio biográfico, Dilemas de la subjetividad contemporánea* cita a Richard Sennet, quien afirma que: "el yo de cada persona se ha transformado en su carga principal; conocerse a sí mismo constituye un fin, en lugar de ser un medio para conocer el mundo" (Arfuch, 2007, p. 72).

En este contexto de estetización generalizada es posible observar la banalización del cuerpo como consecuencia de la espectacularización: se vuelve un objeto fetichizado que debe ser atractivo a la vista de los otros y para que esto suceda se apela a infinidad de métodos: dietas, ejercicios, maquillajes, cirugías y una cantidad de productos inimaginables que se manipulan para alcanzar tales ideales de belleza, tan exigidos a su vez por los mismos medios de comunicación y su constante insistencia en el permanente consumo. Otros, en cambio, pretenden lograr un cuerpo alternativo, que les permita encontrar una identidad bajo fines simbólicos, religiosos, culturales o estéticos; y que acuden a tatuajes, piercings y todo aquello que les posibilite una intervención personalizada del mismo. Como se puede observar las metodologías pueden variar e incluso los fines pueden ser completamente distintos; pero, tanto unos como otros convierten su cuerpo en un medio y objeto de expresión; en lo que Amelia Jones reconoce como una forma de representación cada vez más espectacular (Jones, 2010, p. 28).

Por lo dicho comprendemos que la importancia del cuerpo es más que evidente: a través de él interactuamos con otros individuos, comprendemos y aprendemos diversos modos de actuar como expresión de pertenencia a un grupo, ubicándonos de este modo en un sector social específico en el que a su vez llevamos a cabo un determinado rol. De todas maneras cada individuo es distinto al otro, cada cuerpo es el límite que nos separa de lo diferente en la medida que "el cuerpo en

tanto encarna al hombre, es la manera del individuo, su frontera, de alguna manera el tope que lo distingue de los otros” (Le Breton, 2002, p. 11).

Reflexiones en torno a la propia experiencia.

Pensar lo autobiográfico

Aunque existen distintas versiones que indicarían que el primero en acuñar el término “autobiography” fue el poeta inglés Robert Southey (1774-1843) en 1809 para un periódico llamado “Quaterly Review”, según diversos autores el origen del término *autobiografía* se sitúa a fines del siglo XVIII. Acorde estos aportes, sería el filósofo alemán Friedrich Schlegel quien lo utilizara con anterioridad en algunos de sus textos hacia 1798.

Etimológicamente la expresión proviene del griego, siendo la suma de tres distintos elementos: *autos*, *bios* y *graphos*. El término *autos* designa el carácter personal del sujeto que cuenta, *bios* marca la narración o relato en el curso histórico de una vida y, por último, *graphos* la plasmación escrita y el deseo de perdurar de aquellos hechos notables que pudieran, de otro modo, perderse (Cáseda, 2012, s/p).

William C. Spengemann en su libro *The forms of autobiography* (1980) establece desde una perspectiva cronológica cuatro posibles formas de abordar las autobiografías, dando cuenta de los distintos períodos reconocibles en su desarrollo como género literario, desde la edad media hasta la época romántica. La primera la denomina “la auto-explicación histórica”, y corresponde a la autobiografía escrita entre las *Confesiones* de San Agustín -aceptadas generalmente por los críticos como la primer autobiografía occidental- y las autobiografías ilustradas de la primera mitad del siglo XVIII. Durante este período el género pretendió exacerbar las características de objetividad e historicidad en un intento por aparecer como la demostración de una verdad asumiendo el compromiso de presentar una realidad comprobable .

Luego nos encontramos con un segundo momento al que llama “auto investigación filosófica”, que corresponde a la autobiografía puramente ilustrada. Se añade así al relato histórico una concepción del mundo, una conclusión ideológica que parte de la experiencia; a este período el autor lo ejemplifica con la autobiografía de Benjamín Franklin. Sucede a éste un tercer momento, el de “auto-expresión poética”, el cual tendría como máximo exponente a Rousseau y sus *Confesiones*, dado que Spengemann considera al autor el primer autobiógrafo convencido de su propia y total individualidad, y que se inscribe en el Romanticismo. En esta fase la autobiografía deja de ser un simple relato histórico, adquiriendo así una dimensión personalizada, individual y subjetiva en la que se incluyen los detalles más íntimos e inclusive embarazosos del autobiografiado (Cáseda, 2012. s/p). A modo de cuarto y último período, Spengemann menciona a la “auto-invencción poética” en el que la autobiografía se acerca a la ficción, más específicamente al género novelístico, característica que según el autor la aparta de la verdadera autobiografía dado el carácter ficticio y exacerbado a través del cual se narran los hechos.

En este sentido se podría decir que los dos primeros períodos corresponden a un perfil que privilegia más bien el dato histórico y comprobable a través de documentos y hechos que son externos al género literario, mientras que los dos últimos poseen un carácter subjetivo y poético, produciendo un desplazamiento o pasaje que se contrapone al carácter histórico propio de los comienzos del género. Es en esta condición personal en la que se concentra el romanticismo, donde cambia el enfoque tradicional y gana terreno el “yo”, centrándose en la individualidad de la persona. Se lo podría considerar como el momento a partir del cual lo introspectivo prolongará su evolución hasta llegar a las heterogéneas y contemporáneas formas de exposición autobiográfica.

De las muchas definiciones de autobiografía que se han dado, consideramos la más pertinente la de Philippe Lejeune publicada en la década de 1970 en su clásico estudio “Le pacte autobiographique”, cuando la define como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y principalmente en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994, p. 49). Desde esta mirada el autor describe los distintos elementos que componen la autobiografía; partiendo de la forma del lenguaje -tiempo y persona-, el tema a tratar,

la propia realidad del autor, e incluso la posición del narrador relacionando esta última directamente al plano temporal.

Por lo dicho es que se comprende que una de las formas más evidentes de ejercer la reflexividad del “yo” es mediante la *autobiografía*. Estas pueden estar escritas en primera, en segunda, e incluso en tercera persona, ser autorizadas, encubiertas, etc.; adquiriendo de este modo múltiples formas y particulares características. Existen a su vez aquellas que recorren la vida completa de una persona, confiesan actos inexplicables, o simplemente cuentan un período de tiempo concreto. Podemos encontrarnos además con otras que se publican a modo de argumentación personal, de búsqueda de sentido de la vida y hasta como un ejercicio de individualidad.

En las últimas décadas se ha generado un desarrollo sustantivo del campo autobiográfico, biográfico y de las confesiones personales en el campo del arte, que pareciera reafirmar su presencia como una obsesión que pretende dejar huellas en una búsqueda por trascender. Su vigencia aún hoy tal vez se deba a los tópicos a los que están ligados, tan significativos como la identidad, las identidades de los sujetos, la realidad, las historias personales y colectivas, lo íntimo y lo privado, lo personal y los entornos sociales, las situaciones que hacen a la cotidianeidad. Serán los distintos acontecimientos políticos y discursivos de fines del siglo XIX los que den cuenta de la progresiva inserción del sujeto en la obra artística, pero lo autobiográfico propiamente dicho irrumpirá -como se ha dicho anteriormente-, durante la década de los setenta y de los ochenta, siendo una dimensión recurrente sobre todo en el campo de la performance.

Si bien las autobiografías -tal como se mencionó en el apartado anterior-, funden sus raíces como género literario en la palabra escrita, podemos decir que a su vez comparten distintos puntos característicos con el arte de la performance. A simple vista observamos que tanto el sujeto que redacta su autobiografía, así como también el artista que produce su performance, ocupan el lugar del *hacer*. Son ellos mismos los productores de significado y a su vez aquellos que organizan su accionar, por lo tanto, quienes confieren sentido a la producción.

Además podríamos indicar que las autobiografías así como también el arte de acción, suponen distintos métodos de autoconocimiento: ambos comparten una especie de límite impreciso entre el arte y la vida, y asimismo sobre el sujeto y el objeto de aquello que producen (Alcázar, 2014).

El dinamismo que caracteriza a las sociedades contemporáneas no sólo implica transformaciones externas sino que modifican de manera esencial la vida social de cada individuo, su cotidianeidad y sus formas de proceder, alterando de este modo su existencia. Ante este dominio de la propia experiencia fundida en el cambio permanente es que los artistas del arte de acción hacen un arte del *aquí y ahora*, un arte vivo, que se caracteriza por estar sujeto a la vida diaria; en el que la presencia física de sí mismos es parte constitutiva de aquello que producen como autores; donde la experiencia se convierte en conocimiento de sí mismos, es decir en *autobiografía*.

“En el performance la reflexividad se torna acción, el artista se convierte en el autor de un suceso, de un evento” (Alcázar, 2014, p. 97). Esta inclinación hacia la voz portadora del testimonio ha dotado así de un actor físico que comunica desde su propia piel, en un tiempo real de la vida y confiriéndole un sentido distinto al cuerpo, por lo que éste juega un doble rol y deviene actor social. Se produce así un encuentro en coordenadas espacio temporales comunes entre quien produce la obra y quien lo observa. Artista y espectador se descubren in situ, siendo este último quien desde una mirada particular dota de su sentido final a la obra.

En este sentido, los artistas retoman en sus producciones elementos autobiográficos, pero su objetivo final no es construir un testimonio autobiográfico en sentido tradicional, donde se presente un pasado sin hendiduras, de modo lineal y coherente. Se trata en su lugar de rescatar determinados acontecimientos, a modo de un “rompecabezas inacabado, donde lo importante son las partes, no el todo” (Alcázar, 2014, p. 98). Es decir que no buscan un orden específico ni lineal de la vida, dado que cada instante y cada momento particular, por sí solos, están cargados de sentido. En la acción performativa -entonces-, no se pretende dar a conocer los múltiples trayectos vitales del individuo configurando una totalidad, sino más bien compartir un determinado hecho biográfico con el receptor.

Por lo dicho es que Josefina Alcázar reconoce que el giro performativo se sumerge en el desorden de lo habitual. Porque quienes lo protagonizan no pretenden construir algo estático ni rígido, sino que examinan el presente, se concentran en la búsqueda del instante, del momento que los aleje de los tiempos lineales, para indagar sobre aquello que los perturba, haciendo hincapié en los quiebres cotidianos para hacerlos emerger. Muchos de ellos intentan rebrotar lo que se ha callado, lo tabú, lo impuesto; visibilizar lo oculto, hacer notorio lo vedado. Claro está que no se apartan de la vida para reflexionar, sino que se sumergen en su propia experiencia vital, para observarse, inspeccionarse y desde allí conocerse. (Alcázar, 2014)

En vinculación con lo anterior, es posible observar que la autobiografía tradicional se propone como una presentación veraz, que presupone un único sujeto a lo largo de toda su vida, deteniéndose en cada acontecimiento, sentimiento y acción que vivió el autor, las eventualidades que lo afectaron, los viajes que realizó, cada persona que conoció, etc. Todo tiene su lugar específico y definitivo en consonancia con la totalidad; dotando así a cada hecho de un significado particular. En cambio, el recurso que apela a los registros autobiográficos en el marco del giro performativo del arte nos presenta un sujeto cambiante, multifacético, que no se direcciona en un sentido final, sino que se encuentra en permanente construcción. Regido por lo inmediato es que pone en valor la experiencia y lo vital, sitio donde radica su veracidad y legitimidad.

De esta manera, los artistas que hacen uso de su cuerpo como materialidad de la obra hablan de sí mismos diluyendo su historia personal en los relatos sociales. Este modo particular de proceder traza su trayectoria, destacando situaciones personales en una búsqueda por manifestar los nodos colectivos. Citan a su vez el entorno que los rodea, su historia social; dan testimonio de aquello que les sucede diariamente, de su propia vida entremezclada en el contexto que los envuelve. Tal es así que entre las diversas propuestas mediante las cuales se manifiesta el giro performativo de las artes podemos encontrarnos con determinados artistas que hacen una investigación introspectiva, así como también con aquellos otros que tienen en cuenta el modo en que interactúan con el afuera. En cada acto performativo se exterioriza una pieza del gran rompecabezas que está compuesto

por los múltiples “yo” de cada artista, de esta manera se podría afirmar que todos realizan una contribución de su experiencia de vida, dejando lo privado a la vista de lo público.

Esta expansión de los alcances de las autobiografías y su estrecha relación con la intimidad resaltan de un modo particular la subjetividad contemporánea que nos atraviesa. En este camino se entremezclan de manera simbólica aquello que los artistas viven en su contexto y los distintos roles que asumen diariamente. Es decir, que en este giro que pone el foco de la obra en la acción, se produce para el arte un nuevo replanteo de lo autobiográfico, en el cual el sujeto y el objeto son parte de una misma cosa. Un gesto que - entendemos-, es capaz de trascender incluso el acto mismo de la performance en sentido estricto, que supone la concurrencia de los cuerpos en un *aquí y ahora* compartido, pero que conserva de esta práctica la posibilidad de poner el cuerpo para encontrarse con el espectador y compartirle un suceso íntimo, provocando en él una activación que propicia la reflexión. Respecto a ello, la artista mexicana Lorena Orozco nos dice:

Me interesa que el público se vea a sí mismo en las acciones que desarrollo. Para mí es un encuentro, un diálogo con el espectador, es poner enfrente situaciones personales que finalmente son colectivas, tratar temas que compartimos como la fragilidad y la fortaleza, el miedo y el valor, el deseo de transformación y la gran dificultad que eso conlleva. (Orozco en Alcázar, 2014, p. 170)

La construcción de identidades a través del cuerpo.

En primera persona, mujeres en la práctica contemporánea.

El contexto contemporáneo propone variaciones en la estructura de relaciones sociales, políticas, culturales y económicas, y contrapone al sujeto único y propio de la Modernidad la existencia de la fragmentación de este; valorando y promoviendo de esta manera la pluralidad, “este nuevo pensamiento adopta como principio fundamental el de la subjetividad, esto es, reivindica el carácter singular del individuo y su capacidad crítica, su autonomía, su libertad” (Melamed, 2001). Es así que se

identifica como una práctica que formula lo que algunos autores denominan el *fin de la historia*, como una novedad respecto a las formas de pensamiento sostenidas por la Edad Moderna, iniciándose desde entonces una serie de cambios radicales e instalándose el rechazo a la periodización lineal que, para los posmodernos, pone en peligro la heterogeneidad y con ello las probabilidades de transformación social:

Este ejercicio reflexivo supuso el comienzo de los procesos individualistas que dieron lugar al sujeto posmoderno: el hombre fue tomando una conciencia de sí hasta entonces desconocida, y si bien hasta ese momento había sido considerado como parte de un colectivo definido por su localización, gremio, familia, etcétera, comenzó a razonarse como una entidad que podría estar diferenciada del resto, y ser capaz de analizar y poner en cuestión toda suerte de impulsos que acontecieran en su interior. Tal evolución comenzó a fraguarse a finales del siglo XVIII, con la llegada del movimiento ilustrado, al establecerse la concepción moderna del yo individual y convertirse éste en uno de los objetivos principales del pensamiento contemporáneo (Abellán, 2015, p.34).

Los inicios de este proceso suelen localizarse a fines de los años cincuenta y comienzo de los sesenta. Martínez Collado define a este como el momento en que coinciden el proceso de cuestionamiento de la noción de modernidad y el de historización de la categoría de mujer, así como la crítica en torno a los modos de representarla (Martínez Collado 2012, p.32). Se podría decir que ambos planteos desembocan en un mismo proyecto: el de desestabilizar la noción vigente hasta el momento de un sujeto centralizado y universal.

En estas circunstancias regidas por una nueva sensibilidad es que las identidades de los sectores sociales históricamente excluidos o relegados encontrarán un lugar para la expresión de aquello que venía siendo callado, y especialmente para la reivindicación de la presencia activa (Márquez, 2002, p.126). Irán apareciendo en este nuevo y complejo entramado social, producciones teóricas, críticas y artísticas en las que el cuerpo adquirirá un acentuado carácter simbólico y reivindicativo. Surgen así diversas propuestas en torno a lo performativo que intentan generar un quiebre mediante el apartamiento de las normativas establecidas: a través de la exploración y experimentación con el cuerpo se presentan prácticas que conllevan a múltiples procesos de transformación y a su vez toman una postura de compromiso hacia la reflexión estética que de este se desprende.

Es en este marco donde, tal como lo indica Carmen Hernández (2007), el feminismo irrumpe en el terreno del arte y del pensamiento, y lo hace principalmente

y de manera explícita mediante propuestas cuyas raíces se fundan en el ejercicio de la autorreflexión. En este intento por individualizar lo femenino escindido de los imperativos patriarcales, las mujeres manifiestan su derecho a la autorrepresentación con intención de “exponer no sólo las omisiones y ausencias perpetradas dentro de la tradición dominante, sino también hacer visibles nuevas subjetividades femeninas mediante los *media* de las artes visuales” (Nead, 1998, p.102). A través de tales posicionamientos emerge una nueva concepción del devenir mujer fundamentada en la creación de un espacio crítico en el que construir la identidad femenina (Abellán, 2015, p.236). En esta resignificación de la acepción y práctica femenina tendrá lugar la “proliferación de un tipo de arte –de un tipo de manifestación estética y crítica en general- que recupera territorios negados o devaluados históricamente; lugares y formas habitualmente incómodos para la representación – menstruación, maternidad, artes menores, autobiografía-” (Martínez Collado, 2012, p.100). Será a fines de los setenta que tal como lo indica Alcázar citando a Elizabeth Grosz:

el cuerpo biológico es rechazado en favor de un cuerpo discursivo, un cuerpo que está atado al orden del deseo, del poder y el significado; en ello hay una celebración y un reconocimiento de la diferencia, en donde la cultura más que la biología marca los cuerpos y crea las condiciones específicas en las que viven y se recrean a sí mismos (Alcazar, 2014, p.132)

En el campo del arte se hizo visible el despertar del compromiso en defensa de los sectores sociales marginados dando lugar a un enérgico proceso caracterizado por el cuestionamiento hacia cualquier tipo de diferencia y exclusión impuesta de manera social entre los sujetos. En palabras de Cornago:

En una época en que ya no hay retóricas que definan de manera previa las reglas del arte, es cada creador el que define el modo de entender el cuerpo, su relación con la palabra, la acción o el público, es decir, su relación con lo social y el afuera. La escena contemporánea ha convertido esta relación en un espacio de tensiones desde el que se trata de recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética (Cornago, 2008, p.52).

Es por lo dicho que Nead cuando cita a Foucault nos dice que “el cuerpo se ha convertido en un objeto altamente político, un lugar crucial para el ejercicio y la regulación del poder” (Nead, 1998, p. 24). Este proceso de emancipación manifestado en especial por parte de las mujeres forzó al sistema vigente posibilitando desde entonces un aumento progresivo de sus modos de participación

en los diversos circuitos sociales y culturales. Con ello se hace referencia a aquella porción femenina que se encontraba sometida a determinados y limitantes roles, que recluidas en su hogar se veían obligadas a cultivar su feminidad: a embellecerse, ser finas, discretas, silenciosas y por sobre todas las cosas dedicarse a las labores domésticas. A raíz de ello Betty Friedman (1965) en su aclamado texto *“La mística de la feminidad”* denomina a este suceso histórico y propio de las mujeres *“el problema que no tiene nombre”* (Friedman, 1965, p. 34). Esta denominación hacía referencia al malestar que experimentaban particularmente las amas de casa estadounidenses que no ejercían ninguna profesión, ni realizaban algún tipo de trabajo fuera de su casa. El ejercicio de dicha mística, como lo describió Celia Amorós:

apartaba a las mujeres de todo aquello que se puede considerar genéricamente humano: la relación con el mundo y sus problemas, la realización de un proyecto personal, las experiencias de un trabajo que generara alguna sensación de autonomía (Amorós, 2010. s/p).

Tal como lo expone Carmen Hernández (2007) por primera vez las mujeres deciden abordar su propia imagen, hacerle frente a la tradicional visión que por sobre ellas y su propio cuerpo se venía asumiendo. Hace referencia con esto al ideal de la figura femenina, religiosa, patriótica y doméstica, observable a través del tiempo en un sinfín de representaciones que forman parte de la historia social, como así también de la historia del arte (Hernández, 2007, p. 20).

En este clima el arte feminista de los setenta y principios de los ochenta, -momento cuya visibilidad hace eclosión-, ha contribuido a recuperar medios de expresión poco convencionales o marginados, mientras que se registra un paulatino alejamiento de la pintura y la escultura entendidas como procedimientos propios de la influencia moderna. Estos grupos manifestaron como algunos de sus propósitos principales el cuestionamiento hacia el lenguaje mediante el cual las imágenes codifican los estereotipos impuestos por los valores instituidos de manera cultural. Estableciendo de esta manera como prioridad, en el marco de lo que algunos autores reconocen como posmodernismo crítico, tanto de manera artística como teórica, la crítica hacia los modos de representación:

Las representaciones existentes en nuestra sociedad, que podemos observar a través de la cultura de masas y en los medios de comunicación, son imágenes que, más que representar una realidad auténtica, conforman los modelos sobre los que la realidad se construye (Martínez Collado, 2008, p. 129).

Con ello la autora hace alusión a determinadas imágenes que son posibles de observar en la cultura de masas y a través del auge de los medios de comunicación del momento, caracterizadas por la reproducción de estereotipos sexuales, raciales y de género; reproducidas en una cultura en la cual domina el orden patriarcal como consecuencia de las estructuras ya establecidas (Martínez Collado, 2008). Haciendo referencia a la crítica sobre los modos de representación vigentes cita a Brian Wallis quien indica que mediante tales representaciones pensamos y creemos el mundo y a su vez a nosotros mismos. Al respecto señala que:

Las representaciones son aquellas construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales, como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como “hechos naturales” y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad (Martínez Collado, 2008, p. 137).

Por otra parte, este despertar de la ola feminista coincide con el surgimiento de la *performance*, por lo que muchas mujeres vieron en estas prácticas un medio para lograr la visibilidad que históricamente se les había negado. Por eso experimentan a través de múltiples medios, apropiándose del arte procesual caracterizado por la improvisación, las ocurrencias al azar, las instalaciones, las danzas experimentales, el video, etc.; introduciendo a su vez géneros como la autobiografía y el testimonio, en una búsqueda intensa por estrechar el entramado entre el arte y la vida. Se observa a partir de entonces la apertura a nuevos espacios de representación, formas y principios expresivos poco explotados hasta el momento que, a partir de la politización de lo personal, buscan hacer públicos una serie de discursos periféricos (Abellán, 2015, p.184).

Comienzan a surgir desde entonces planteamientos por parte de las artistas que indagan la representación de lo femenino desde una perspectiva personal, rechazando el control hegemónico establecido y promoviendo a su vez la necesidad de esclarecer el rol de la mujer en el arte como productora. Y así muchas de ellas se animan a proponer su propio cuerpo como campo de resistencia. El cuerpo adquiere de este modo una presencia activa y contundente, planteándose como un sitio de transformación, en el que las mujeres exploran un nuevo lenguaje que las introduce

en la escena, originando nuevos códigos que incorporan la posibilidad de unión entre lo sensible y lo inteligible.

Por lo dicho es posible reconocer que con diferentes usos y finalidades el cuerpo se hace presente de manera introspectiva como reflexión autobiográfica, aludiendo a diversos aspectos que conciernen a lo femenino; como así también es posible visualizarlo en un contexto de indagación de estereotipos establecidos de manera social y cultural. Esta particular tendencia introduce a la mujer en la producción de un discurso que parte de la visibilización de la propia subjetividad como un constructo. Enunciar un *ser interno* alude al modelo que estas prácticas intentan desandar, haciendo emerger una nueva concepción de ellas mismas y permitiendo repensar los cánones sociales y artísticos de manera crítica. En este contexto las diversas propuestas artísticas de las mujeres, así como también las configuraciones teóricas que surgieron en el momento, se podría decir que han contribuido a redefinir la situación del proceso artístico inclusive hasta nuestros días.

La práctica corporal como signo autobiográfico.

Carmen Hernández en su escrito “Desde el cuerpo, alegorías de lo femenino” (2007), manifiesta que en el arte contemporáneo realizado por mujeres se puede observar una constante referencia al cuerpo, a veces como reflexión autobiográfica, otras aludiendo a amplios aspectos sobre lo femenino; como así también es posible verlo contextualizado en la indagación de estereotipos sociales previamente dados por la cultura. De allí que lo considere como un signo potencialmente expresivo para repensar la relación entre objeto y sujeto. (Hernández, 2002, s/p.). En ese marco, observar la obra de algunas artistas mujeres latinoamericanas contemporáneas nos permite pensar en imágenes las decisiones que las mismas tomaron para llevar a cabo su obra y las intervenciones discursivas autobiográficas que atraviesa sus producciones.

Una de ellas es Ana Álvarez Errecalde, una artista argentina nacida en Bahía Blanca, que actualmente reside en Barcelona, cuyas obras incluyen fotografía, video e instalaciones. A través de sus producciones profundiza en la representación de la maternidad en el arte contemporáneo desentrañando construcciones que van más allá de los estereotipos de la mujer y la madre, encontrándose testimonio de ello en todos y cada uno de sus trabajos: *“Cesárea, más allá de la Herida”* (2009 -en permanente desarrollo), *“Sara”* (2010) que forma parte de la serie *“Vida”* (imagen 1), las obras *“Anunciación”* (imagen 2), *“Sombra”* (imagen 3) y *“Simbiosis”* (imagen 4) correspondientes a *“Las Cuatro Estaciones”* (2013-2014), su proyecto *“MAMA – Leche de madre”* (2018-proyecto abierto), (imagen 5) y *“Cover up”* (2018-2019), (imagen 6) entre otros. Incluso en sus propias palabras exhibe a tal argumento como el motivo de sus inicios en el campo del arte, más específicamente en el de la fotografía.



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)

Es así que en su segundo parto decide autorretratarse y mostrar la llegada de su hija al mundo, en una obra titulada “*El nacimiento de mi hija*” (imagen 7 y 8), que abordaremos como primer caso de estudio. La misma está conformada por un díptico de autorretratos fotográficos, que a su vez forman parte de la serie de instantáneas denominada “*Egología*”. Dicho término fue sugerido a la artista por Rebeca Pardo, y si bien no tiene una definición particular, para la propia Ana refleja el tipo de registro fotográfico que estaba produciendo, cuya intención era reunir distintas situaciones familiares que formaran parte de su cotidianidad. En este sentido “*Egología*” se relaciona con su yo del presente, del pasado y el futuro:

Mi intención con esta serie es compilar hechos familiares a la antigua usanza del álbum familiar pero a diferencia de ellos, que suelen ser sólo registro de hechos felices o exitistas (cumpleaños, vacaciones, bodas) en *Egología* hago un recuento autobiográfico de muchos de los hechos que me conforman. A nivel personal, este trabajo es una forma de agradecer a la vida, la huella que determinadas personas y/o situaciones han impreso en mi (Álvarez Errecalde en Mejías Sánchez, 2014).



(7)



(8)

En la actualidad Ana es madre de una numerosa familia cuyos inicios se vieron marcados por la enfermedad de su primer hijo, Neuquén. De todos los mandatos que se le han atribuido al sexo femenino a través de la historia posiblemente el de madre sea el de mayor peso; o mejor dicho, y de manera tal como lo reconoce gran parte de la sociedad: el más ambicioso.

Si bien la maternidad propiamente dicha forma parte de las distintas imágenes con las que podemos encontrarnos a través de la historia del arte, se podría argumentar que ha sido mostrada durante mucho tiempo desde una condición subalterna. Por otra parte, se considera importante aclarar que no es posible hablar de maternidad en el arte contemporáneo sin traspasar los límites en lo que respecta pura y específicamente al campo de las artes; con ello se hace referencia a lo escrito en las líneas anteriores en las que se destaca la voluntad del género femenino sucedida durante el siglo pasado a fin de dejar de ocupar un lugar secundario en la historia de la humanidad.

Desde este punto de vista la obra evidencia la intención de la artista de demostrar un nuevo referente en el imaginario colectivo de los partos. Es por lo que nos dice:

Con este autorretrato documental (sin Photoshop ni técnicas de manipulación de la imagen) en parto quiero desafiar las maternidades “de película” que el cine, la publicidad y la historia del arte enseñan reforzando el estereotipo surgido de las fantasías heterosexuales masculinas que responde a la dualidad madre/puta (Álvarez Errecalde, 2005).

Mediante su trabajo Ana se posiciona en un punto de vista autorreferencial, rinde testimonio de su propia realidad, valorándola, haciendo eco de esta. Por eso al momento de traer a la vida a su segundo hija en 2005 decide realizar el parto en su casa, se deja llevar por la seguridad de que éste sería el mejor y más acertado método para una maternidad pura. Como un nuevo modo de desafiar al sistema vigente, resuelve plasmar este acontecimiento en un trabajo fotográfico dirigido por la misma artista/madre, siendo su pareja, Jorge, quien ejecutó la cámara.

Esta obra no sólo impulsó su trabajo como artista, sino que también le permitió incidir en el imaginario cultural que se tiene sobre los partos. “Mostrando estas imágenes quizás se generen otro tipo de imaginarios” (Álvarez Errecalde, 2005) argumenta Ana al hablar de su obra, en el intento de correrse del ideal del parto

como experiencia aterradora, o bien como indica ella: “un castigo divino, un peligro inminente, un agobio del que necesitamos salir” (Álvarez Errecalde, 2015).

La autenticidad del instante es capturada por la cámara, indaga en la reproducción de su propia realidad hasta extirpar de ella la naturaleza de aquello que intenta poner en discusión y profundizando la maternidad como núcleo de trabajo:

La medicina y la industria farmacológica se apresuraron a ofrecer partos anestesiados, amoldados a cualquier agenda, y leche en biberones que libran a la madre de la dependencia intrínseca de la cría. Estos autorretratos desafían esa visión y sacan a la maternidad del armario. Me convierto en madre y me fotografío, dejo a la luz el poderío que otorga un parto pleno (Álvarez Errecalde, 2015).

En la obra *Ana sangra, grita y sonrío*; se la observa altiva, entera, lúcida, recubierta por sus propios flujos biológicos y por sobre todas las cosas unida mediante el cordón umbilical a su hija; expone su experiencia, su propia visión, deconstruyendo con su gesto todos los cánones sobre la maternidad y el momento del parto. Su cuerpo desnudo, lejos de toda intención erótica, evoca de manera pura la naturaleza humana. Su placenta exteriorizada en una de las fotografías, el cordón umbilical, así como también la posición que toma en un intento de lactancia son asumidos por Ana con total naturalidad. Expuesto en sus palabras, considera que la necesidad de mostrar estas imágenes le permite que otras mujeres generen otro tipo de imaginario: “si yo pude hacer eso, otro puede hacer otra cosa y vivirlo con la intensidad que su propia experiencia necesite” (Álvarez Errecalde, 2013).

De esta manera conjuga su propio cuerpo con elementos considerados abyectos por la sociedad, recuerda al espectador que es un cuerpo vivo, capaz de generar otras vidas, desafiando así al sistema. A través de su trabajo se planta firme ante la exacerbada medicalización que se da manera corriente en los partos, comenta que se posiciona en contra de los métodos agresivos como la cesárea, considerando que a través de sus imposiciones estos arrebatan la naturalidad en aras de la eficacia y un supuesto buen hacer. A modo de ejercicio de autorreferencialidad se posiciona en el centro de la obra, en el eje central como mujer, vive su maternidad de manera testimonial, la documenta para llegar a otras personas en un intento de reconfigurar un imaginario que se podría considerar aún hoy poco explorado.

En esta necesidad de cuestionar el discurso hegemónico, Ana pone énfasis en aquellas teorías que consideran a la maternidad como una imposición por parte de la sociedad, que ha tomado a esta capacidad como excusa para lograr la expulsión de la mujer de diferentes ámbitos, siendo los espacios laborales uno de los más polémicos. Sin embargo, reivindica a través de su obra el hecho de generar una vida como un derecho de las mujeres. Para esta mujer la maternidad y la familia parecieran no representar una opresión. Tal es así que, haciendo uso de la libertad, es que ha sabido disfrutar de sus propios partos como una experiencia positiva y placentera.

Otra de las artistas que se destaca en la reflexión sobre los estereotipos impuestos de manera social es Claudia Casarino, nacida en Asunción, Paraguay. Valiéndose de medios tales como la instalación, la escultura y la fotografía, sus obras suelen hacer referencia a temas como la identidad y el género, trabajando en el entramado que enlaza una dimensión autobiográfica con profundas reflexiones en torno al rol de la mujer de su país en su condición de mujer migrante. En sus producciones podemos encontrarnos de manera recurrente con el empleo de diversos elementos textiles como prendas de vestir, construidas para su propio talle, tejidos de algodón artesanal o tul con los que hilvana su historia personal con la historia de su país, donde el hilado y el tejido son el sostén económico principal de muchas de las mujeres. Un claro ejemplo de ello es la instalación *“Puente Kyha”* (2013), (imagen 9), una obra formada por vestidos dispuestos a modo de puentes, para dar cuenta de los cruces que suponen estos procesos migratorios de las mujeres de origen rural hacia Argentina: mujeres con escaso grado de formación y condicionadas en sus oportunidades de acceso al trabajo formal por el idioma, por ser en muchos casos monolingües en guaraní (lengua cooficial de Paraguay, y predominante en las zonas rurales).

La propia artista refiere a la dimensión autobiográfica presente en sus obras cuando señala:

Vengo de una familia donde generaciones y generaciones de mujeres han sostenido hogares, han cruzado fronteras y han sufrido violencia. (...) a través del arte yo hablo de esas mujeres: hablo de sus cuerpos, hablo de su trabajo.

Hablo de ellas como sujeto de transformación social y hablo de la tensión que ejercen la migración y los tránsitos forzados. (Casarino en BID, 2017: s/p)



(9)

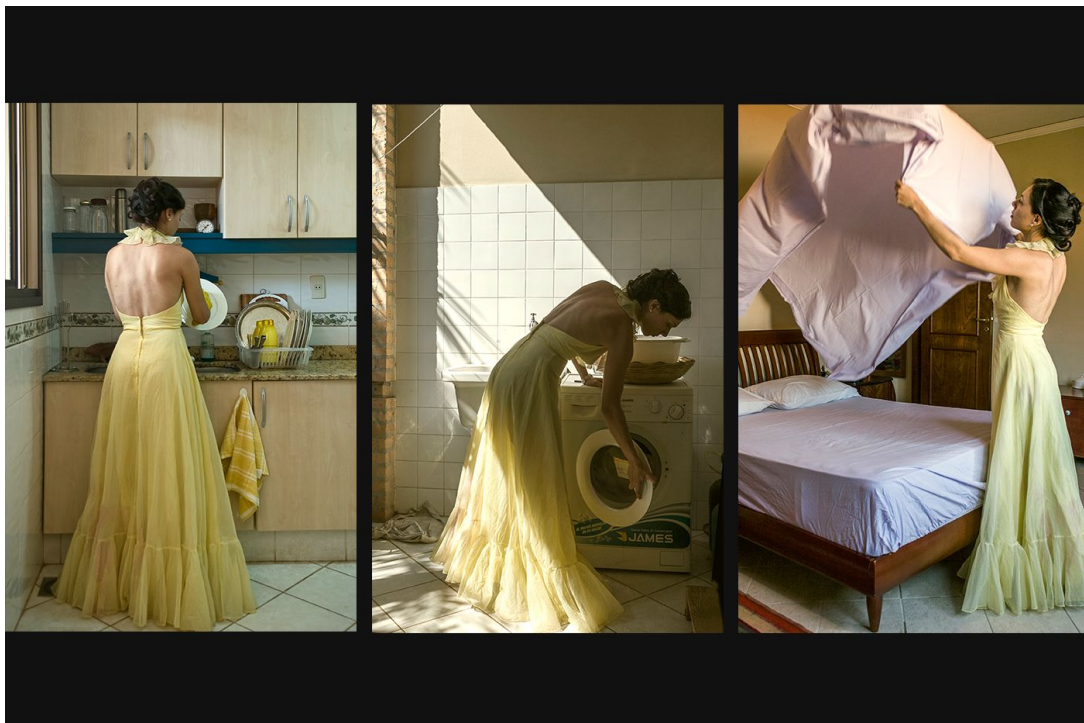
A partir de este claro posicionamiento, la obra que abordaremos en este escrito a modo de segundo caso de estudio, es un proyecto que Casarino presentó para intervenir en la edición número veintitrés de la renombrada feria “ArteBa”, en 2014. En esta obra - que finalmente no se le permitió llevar a cabo - Claudia se propuso limpiar durante los cuatro días de duración de la feria los baños de la exposición, para visibilizar los sometimientos de miles de mujeres paraguayas en nuestro país, relegadas a las labores domésticas remuneradas y a las cadenas mundiales de cuidado: empleos desvalorizados y frecuentemente desarrollados en condiciones que tienden a consolidar relaciones asimétricas de clase.

El gesto de Casarino configura una innegable apuesta política, considerando que:

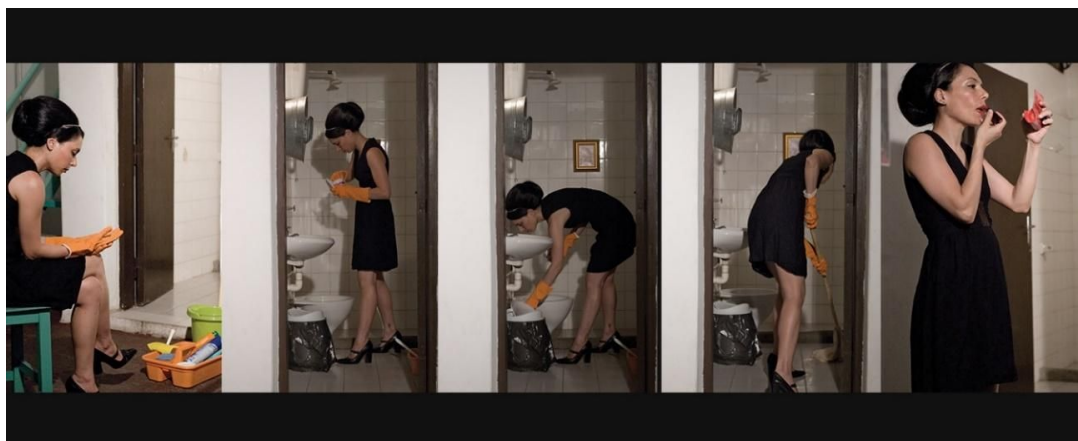
Si ser mujer o pobre son condiciones que “normalmente” causan esta invisibilidad en nuestra sociedad, cuando ambas están juntas, como en el caso de las empleadas domésticas, la ausencia se vuelve más difícil de revertir [...] Resulta lógico, por consiguiente, que aunque tengamos el país empapelado con el “se necesita muchacha”, sigamos sin ver quiénes son, cómo viven, de qué carecen, qué sueñan, cuáles son las expectativas y cuál es el futuro que espera a esta masa de mujeres que “sirve” a los/las demás en sus propias casas.” (Soto, 2004: 19)

Si bien sobre dicha obra no se encuentran documentos por escrito que ofrezcan detalles pormenorizados, puede detectarse que el proyecto mantiene rasgos en común con dos trabajos anteriores llevados a cabo durante el 2008: una fotoperformance llamada “*Entrecasa*” (imagen 10) y una performance titulada “*Después de vos*” (imagen 11), que dan ya cuenta de un giro performativo previo en los modos de producción de la artista. En esas y otras obras, Casarino se ocupa de escenificar y cuestionar la matriz en la que se inscribe a la mujer paraguaya en Argentina y por qué no en buena parte de Latinoamérica: una mujer relegada, tipificada como sirvienta o prostituta, destinada casi sin excepciones a las labores domésticas, a servir, a cuidar niños y ancianos, una mujer manipulada y en ocasiones víctima de las redes de trata.

Su silenciamiento, su reducción al trabajo doméstico y la violencia a la que –desde distintos órdenes–, es a menudo sometida. En esta construcción en la que conviven los cuerpos ausentes con el de la propia artista, incorpora, asimismo, la reflexión permanente sobre la migración femenina, la alteridad y la memoria (Valesini, 2017).



(10)



(11)

Casarino pensó la obra propuesta para ArteBA -así como las ya mencionadas *De entrecasa* y *Después de vos-*, haciendo uso de su propia imagen, producida y vestida con una indumentaria que no se corresponde a tales labores: zapatos altos, vestido y peinado de fiesta; como lo menciona en su texto curatorial Lia Colombino “*disfrazada de mujer-reina*” (Colombino, 2008). Pero a su vez provista de guantes y elementos como baldes, trapos, secador de pisos y otros productos de limpieza. Un modo poco metafórico de dar cuenta de las narrativas hegemónicas que rodean al patriarcado y el lugar que se le otorga a la mujer, más específicamente a la mujer paraguaya. A su vez se presenta como disparador de otros temas que afectan al género femenino y a los usos de su cuerpo: las imposiciones sociales y culturales, la migración laboral y todo aquello que ha desplazado a la mujer a partir de las normativas determinadas por la estructura patriarcal que ha impregnado todo el orden social.

Tal como lo indica Ticio Escobar los personajes que Casarino convoca “*tienen que ver con su posición y su mapa personal: el género, la violencia, el desarraigo, la construcción subjetiva...*”. Es por lo dicho que en referencia a su vínculo autobiográfico Claudia da a conocer en una de sus entrevistas:

Cuestiones de historia familiar me hicieron poner atención en ciertas cosas. Patrones que se repiten en entornos familiares en nuestro país; sistemas y estructuras que se fijan, se asumen como norma. Alejándome y entrecerrando los ojos, entendí que las historias personales son en realidad historias colectivas, historias de un país. Alejándome un poco más, veo cómo esos sistemas se

reproducen pasando la frontera y pueden, en realidad, conformar una historia de las mujeres (Casarino, 2013).

A través del proyecto de la performance para ArteBA- pero también mediante un giro performativo que cristaliza una acción similar en los otros registros mencionados, la artista pone en escena a miles de mujeres migrantes, mujeres que parecen destinadas a la manipulación por parte de un otro. Y nos enfrenta así a aquellas concepciones de las que debemos liberarnos. De allí que “La criticidad de su obra remite no tanto al peso de estos contenidos como a su puesta en vacilación, en crisis, ante la mirada” (Escobar, 2013).

En muchos casos, una persona de la familia que conforma el hogar -y en una gran cantidad de casos, mujer- se encarga de esas labores. Hace las veces de “ama de casa”. En otra gran cantidad de casos, el ama de casa no sólo trabaja en esas labores domésticas en las que se incluyen la crianza de hijos, la limpieza cotidiana, la cocina del alimento, sino que también trabaja fuera de casa. La doble jornada laboral es casi un despropósito (Colombino, 2008).

Usando su propio cuerpo como espacio de representación y reflexión Casarino lo pone al servicio de otro cuerpo, poniendo en escena “un ejercicio de poder. Una forma de tomar control de mi propia imagen mientras pido la palabra, y en un recorrido casi autobiográfico me detengo en situaciones comunes a algunas mujeres de mi generación” (Casarino, 2009).

Al igual que Ana Álvarez Errecalde, Claudia intenta demostrar al espectador que hay otras opciones más allá de las imposiciones que se asumen como norma. Su postura crítica ante su producción, remite no tanto al contenido sino al titubeo, a la crisis que produce ante la mirada de quien la podría haber observado.

Consideraciones finales.

Mediante el desarrollo de este trabajo se ha pretendido indagar en torno a la construcción del discurso autobiográfico en las artes visuales, a través de la puesta en visibilidad de la intimidad y la cotidianidad de las artistas seleccionadas. Para la consecución de tal fin se han tenido en cuenta obras particulares de cada una de ellas (aunque leídas en relación directa con otras de sus producciones), que se plantean como estrategias discursivas permitiendo estimular nuevas posibilidades de conocimiento.

Por lo expuesto hasta aquí, se podría argumentar que tanto la obra de Ana Álvarez Errecalde, como la de Claudia Casarino permiten observar diferentes maneras de confrontar lo establecido, desde un posicionamiento fuertemente subjetivo, poniendo - literalmente - el cuerpo para dar lugar a múltiples lecturas que giran en torno a la problemática de género de nuestro siglo. Los cánones de belleza impuestos por la moda, la influencia de los medios de comunicación y la reacción femenina frente a dichas imposiciones; así como también la forma en la que cada mujer se construye y define a sí misma, el conflicto que surge entre lo que la sociedad espera de ellas y lo que ellas esperan de sí mismas, la mirada del otro y la mirada propia.

Es posible encontrar múltiples nexos entre ellas. Las obras seleccionadas se enmarcan en el contexto de una postura crítica hacia la tradicional mirada que se tiene sobre el concepto de lo "femenino". Ambas artistas se presentan como figuras capaces de convocar la construcción de identidades a partir de su propio cuerpo, aludido en su presencia activa en el trayecto de sus producciones. Ambas han manifestado a través de las mismas una conciencia y una valoración de distintos hechos para reescribir el género, hurgando en su propia intimidad para llegar a ofrecer estrategias de reivindicación social. Con ello se hace referencia a que asumen una perspectiva crítica deconstructiva no sólo mediante el planteo de problemas existentes, sino que permiten reconstruir historias silenciadas; revalorizando de este modo lo callado.

A partir de sus propias experiencias de vida apuntan a temáticas frecuentes en la cotidianidad de cada individuo, ahondando de este modo en la condición de sujeto. Al respecto Abellán señala que :

Los territorios en los que actúa y se proyecta la intimidad del sujeto en la postmodernidad han multiplicado su extensión debido a la disociación antaño establecida entre intimidad y privacidad -es decir, la necesidad del espacio doméstico para la emergencia de la intimidad individual-, abriéndose a nuevos espacios y formas de narración, entre las que el discurso autobiográfico adquiere una creciente relevancia (Abellán, 2015, p.37)

Es así como desde una perspectiva crítica, Álvarez Errecalde y Casarino se cuestionan la construcción de identidades, exponiendo fragmentos de lo que es privado e íntimo, desnudándose enteramente para volverlo público: le ponen el cuerpo, hacen carne en el arte.

Tal como se mencionó en el desarrollo del escrito, las autobiografías funden sus raíces como género en la palabra escrita, compartiendo a su vez diversos puntos característicos con la acción performática. Damos cuenta que tanto el sujeto que redacta su autobiografía, así como el artista que produce su obra con criterios vinculados al giro performativo del arte, ocupan el lugar del hacer: son a la vez productores de significados y producto de significación. Por eso lo autobiográfico se instrumentaliza como una manera de demostrar su posicionamiento y las inquietudes que surgen del mundo en el que habitan, delineando de este modo un mapa del camino, individual, que engloba una trama marcada por lo colectivo (Arfuch, 2002). En esta escenificación de los acontecimientos reales, en la que se parte del propio cuerpo para investigarlo, metamorfosearlo y exhibirlo, las artistas se convierten en protagonistas, creadoras y creación en sí mismas. En este sentido Josefina Alcázar reconoce que “el performance o el arte acción transita hacia la escena, pero cancela el problema de la representación y se desplaza hacia el acontecimiento. Apartarse de la representación es una estrategia que intenta estrechar la distancia entre arte y vida” (Alcázar, 2014, p. 44).

En esta hibridación de los lenguajes artísticos que convergen en lo que Josefina Alcázar ha denominado como la expansión del espacio autobiográfico, las artistas abordadas producen a partir de sus vidas, hacen uso de sí mismas como

objeto de observación, autoanalizándose en un intento de ser profundamente conscientes del propio yo. Al recurrir a su propio cuerpo como soporte y medio de la obra, encuentran un nuevo código en el que se entrelazan la introspección sobre la historia personal y las propias vivencias, y la realidad del entramado social en el que conviven. Respecto a ello Albeley Rodríguez señala que:

(...) asumir los afectos más allá de los modelos industrializados, plantarnos insumisas ante las dicotomías de género, así como abiertas al descubrimiento de prácticas ancestrales que han sido ocultadas a conveniencia del patrón hegemónico moderno-occidental-patriarcal-capitalista, son opciones que, lejos de pretender instaurarse como en un nuevo canon de enjuiciamiento de las diferencias, intentan develar campos de elección (Rodríguez, 2015, s/p)

En referencia a lo expuesto y teniendo en cuenta las obras de Ana y Claudia es que podemos afirmar que estas se ven atravesadas por lo autobiográfico en referencia a su rol como mujeres que conviven en sociedad. En este sentido se sirven de lo autorreferencial en favor de un discurso que parte de la propia experiencia que, a su vez proporcionará una visión más amplia y actualizada del lugar de la mujer. Se asocian a la ruptura de la normatividad estandarizada basada en la necesidad de contener y regular el cuerpo femenino. Desarrollan una estética mucho más personal mediante la cual se alejan de los modos de producción académicos: por eso “estas artistas exploraban su propio mundo; el lenguaje, el cuerpo, el espacio íntimo y la relación con la naturaleza” (Martínez Collado, 2008, p. 83)

Dos propuestas que mediante la introducción de nuevas narrativas contadas de acuerdo a una perspectiva personal e intimista apuntan a desestabilizar los cánones socialmente establecidos: una liberación simbólica que se direcciona a contribuir a la descolonización, en términos de representaciones de los cuerpos femeninos, que se vienen dando en producciones realizadas desde fines de los sesenta hasta la actualidad. Tanto Casarino desde su rol como “ama de casa”, así como Álvarez Errecalde mediante su posicionamiento en torno a la idea de maternidad, basadas en sus propias experiencias hacen uso de su cuerpo a través de un arte procesual, de la mano del arte acción, redefiniendo los alcances de la performance y la fotografía como medios; y teniendo en cuenta el género autobiográfico para dar testimonio de su cotidianidad íntima, que se recrea como

crítica social. Una crítica que se configura como escénica en la medida que se afianza en “las formas de estar presente, los modos de entender el cuerpo y la acción, las maneras de percibir y recordar, la relación entre distintas materialidades, entre el cuerpo que actúa, la palabra escrita o la imagen, o la influencia de todo ello en la construcción de los significados (Cornago en Fisher Lichte, 2011, p. 14).

En este sentido ambas artistas cuestionan la noción de individualidad para propiciar las experiencias colectivas, valorando lo personal y asumiendo entonces el lenguaje del arte de manera autobiográfica, como una posibilidad de problematizar y extender su rol como artistas y mujeres que conviven y forman parte de una comunidad, de un entorno. Lo autobiográfico, por lo tanto, se convierte en la principal estrategia para dar cuenta de una dimensión social-contextual de naturaleza política-crítica, al presentar una serie de cuestionamientos ligados al plano de lo social pero fuertemente imbricado en lo cotidiano y lo íntimo, en sus propios cuerpos y sus propias vidas, actuando de manera catártica en contra de los patrones socialmente establecidos.

Referencias bibliográficas.

- Abellán Muñoz, R. (2015). *Violencia Caníbal*. España, Universidad de Murcia.
- Albarrán, D. J. (2012). La fotografía ante el arte de acción. En *Efímera*, 3 (3), 19-25, Recuperado de http://www.academia.edu/4599701/La_fotograf%C3%ADa_ante_el_arte_de_acci%C3%B3n_Ef%C3%ADmera_no3_2012
- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Álvarez-Errecalde, A. (2005) *El nacimiento de mi Hija*. Recuperado de [alvarezerrcalde.com. http://alvarezerrcalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/](http://alvarezerrcalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/)
- (2013). *Emancipated Moms, Self Portrait*. Recuperado de <http://alvarezerrcalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>
- Amorós, C. (2010). Dar nombre “al problema que no tiene nombre”. *EL PAÍS*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/04/03/babelia/1270253551_850215.html
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- BID Banco Interamericano de Desarrollo. (2017) Demand Solutions: Claudia Casarino. Video disponible en <https://vimeo.com/210864424>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Cáseda Teresa, J. F. (2012). Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia. Una aproximación. *Revista de Estudios Filológicos. Metal* (Nº23). Recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/tintero-2-genero_autobiografico.htm
- Cimaomo, G. (2007) *Más allá de la acción artística. Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*. Recuperado de http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf
- Cornago, Ó. (2008). Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. *Archivo Virtual Artes Escénicas*, 50-83. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=215>

Colombino, L. (2008). *Entrecasa*. [Fotoperformance]. Recuperado de: <http://www.claudiacasarino.com/obra.php?id=8>

----- (2008). *Después de vos*. [Registro de performance]. Recuperado de: <http://www.claudiacasarino.com/obra.php?id=16>

Escobar, T. (2013) *Cuerpo de obra*. Recuperado de: www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2013/02/Cuerpo-de-obra-Ticio.doc

Fernández del Castillo, I. (Noviembre 2015). No Somos Objetos. *Tu Bebé*. Recuperado de: <https://www.mariallopi.com/2015/11/la-segunda-entrevista-del-libro/>

Gallarini Sienna, V. (Agosto 2013) La elocuencia de Claudia Casarino y Lía Colombino. *High Class*, 70 (70). Recuperado de: <http://www.highclass.com.py/la-elocuencia-de-claudia-casarino-y-lia-colombino/>

Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.

Hernández, C. (2002) *Desde el cuerpo alegorías de lo femenino*. Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género. Caracas. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html>

----- (2007) *Desde el cuerpo alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. Monte Ávila. Caracas, Venezuela.

Jones, A (eds.). (2006) *El cuerpo del artista*. Barcelona, España: Phaidon.

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo* - 1ªed. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, España: Megazul-Endymition.

Márquez, P. (2002). Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14 (14),121-149. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220121A>

Martínez-Collado, A. (2012). "Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España. Un marco de referencia limitado a las circunstancias de nuestra historia e inmerso en los debates globales". En VV. AA. *Mujeres en el sistema del arte en España* (pp. 72-89). Madrid, España: EXIT Publicaciones

Mauss, M. (1991). *Sociología y Antropología*. Madrid, España: Tecnos.

Mejías Sánchez, E. (11 de febrero de 2014). Entrevista a Ana Álvarez Errecalde. Entrevista a Ana Álvarez Errecalde, una artista sin tabúes ni estereotipos. Recuperado de:

<https://www.mamirami.es/2014/02/11/entrevista-ana-alvarez-errecalde/>

Melamed, A. (2001) *Una aproximación al debate contemporáneo sobre la modernidad*. 2º edición corregida. En: Por el camino de la Filosofía. Moran, J.C (comp). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Campana.

Merleau-Ponty, M. (1966). *Phénoménologie de la perception*. París, Francia: Gallimard.

Nead, L. (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, España: Tecnos.

Rodríguez, A. (16 de junio de 2014) Amamantar como subversión e insurgencia. *Hysteria!*. Recuperado de:

<https://hysteria.mx/amamantar-como-subversion-e-insurgencia/>

Sánchez, J. A. y Prieto, Z. (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sedeño Valdellós, A. (2010). Cuerpo, dolor y rito en la *performance*. Las prácticas artísticas de Ron Athey. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27 (27). Recuperado de

<https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1010330185A/0>

Soto, L. (2004). "Trabajo doméstico remunerado en el Paraguay: hacia una tímida presencia en la agenda pública". En *Informativo Mujer*. (pp. 17-21). Asunción, Paraguay: Centro de Documentación y Estudios. Disponible en <http://www.cde.org.py/imd/nim/wp-content/uploads/2004/08/CDE-2004-Informativo-Mujer-170.pdf>

Valent, M.G. (2014). Un lugar para las imágenes. El cuerpo como enunciación en la obra *Selknam* (yo/el otro), una fotoperformance de Juan Carlos Romero. En Revista *ESTÚDIO*, 5 (5) n°9, 70 -78. Recuperado de https://issuu.com/fbaul/docs/est_dio9

Valesini, M.S. (2018). Anónimas, desplazadas, invisibles: violencias íntimas y borramientos colectivos en las instalaciones de Claudia Casarino. En *Revista CROMA* n° 11, p.108 -119. Lisboa, Portugal: CIEBA- FBAUL.