

Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos

Women's art or feminist artistic interventions. Contemporary intersections between art and feminism

RESUMEN

El presente ensayo indaga los cruces, aportes y derivas de las intervenciones artísticas feministas en el arte contemporáneo. Se organiza a partir de una cronología de sus debates iniciales y se pregunta sobre los modos en que se cristalizó en la actualidad, como si de sinónimos se tratara, la idea del arte feminista y arte de mujeres o de género en los diferentes acercamientos a las teorías y metodologías artístico-visuales actuales. En sus preguntas finales, busca indagar en los aportes que desde la geopolítica del sur pueden hacerse a estas intervenciones del archivo feminista artístico para recuperar la politicidad que toda intervención feminista en el arte tiene.

Palabras clave: Historia del Arte, intervenciones feministas en el arte, arte de mujeres, archivos feministas

ABSTRACT

This paper explores the complex issue of feminist artistic interventions in contemporary art. It traces a genealogy of the debates and main questions around feminist artistic interventions and tries to tackle down the ways in which the notions of feminist art and women's art have been crystallized as synonyms both by gender theories as well as by visual art's methodological approaches. Finally, this work highlights the contributions Latin American feminist interventions have made to the art and political fields from a southern geo-political location.

Keywords: History of Art, Feminist interventions in art's histories, Women's Art, Feminist Archives

SUMARIO

1. Palabras preliminares. 2. Cuarenta años de aportes, rupturas y derivas de la teoría del arte femenino. 3. Derivas entre arte feminista y arte de mujeres o de género. 4. Palabras finales. Reabriendo los archivos feministas. 5. Bibliografía.

1. Palabras preliminares: «el arte no es un lujo»

El presente ensayo plantea una reflexión histórica acerca de las investigaciones interdisciplinarias entre arte y feminismos. En un intento de pensar y dar cuenta de las vinculaciones, relaciones e indagaciones comunes que se produjeron en este campo, se toman como eje los aportes que la crítica feminista ha producido a la crítica de la historia del arte y de sus propias derivas, así como ciertas reificaciones

1 Conicet-IIGG-Universidad de Buenos Aires, email: mlgutierrezpica@gmail.com.

actuales sobre los conceptos arte y feminismos, eclipsados bajo los rótulos «arte de mujeres o de género». Si bien, tomamos como punto de apoyo lo que podríamos considerar ciertas «teorías hegemónicas de la crítica estética feminista» (a saber, Cf. Pollock 1999; 2003; 2010; Parker y Pollock; 1981; 1987; Rich, [1979] 2010, Preciado 2002; 2008), su interés se coloca más acá de estas, llevando a cabo una reflexión acerca del contexto de los debates locales contemporáneos, particularmente los que han tenido lugar en la Argentina.

Es también, en cierto sentido, una suerte de defensa de lo vital y lo político en y desde la teoría y crítica del arte, en un contexto que podemos considerar de doble filo: por un lado, parece haber necesidades y problemas más urgentes para los feminismos que el ocuparse reflexivamente de las prácticas artísticas, de su constitución y de los modos en que se narra y participa, la propia historia del arte, en la construcción de nuestra subjetividad. Por otro, pareciera que la historia androcéntrica del arte sigue sin prestar demasiada atención a los debates del arte feminista, ni a las incidencias políticas que estas indagaciones y representaciones han tenido sobre la propia disciplina, caratulándolos eufemísticamente como «arte de mujeres» o «mujeres en el arte», como un epílogo a su propia narrativa y no como un misil que apunta a deconstruir sus propias lógicas.

En este contexto, en determinadas ocasiones, todavía debemos justificar, en un continuo proceso de legitimación, las razones que nos llevan a seguir pensando y resistiendo desde los discursos del arte y la cultura, como modo de intervenir crítica y políticamente desde los feminismos (intervenciones que asimismo sean deudoras y críticas de nuestras propias historias).

Si reclamamos este lugar, hacia y desde los análisis críticos y teóricos feministas, de la historia del arte, es porque sostenemos que estos discursos, así como sus prácticas artísticas, han sido históricamente un lugar de construcción de subjetividades, cuerpos y vidas posibles y vivibles, obviando y silenciando el ocultamiento violento de aquella infinidad de vidas que no se ajustan a las normas impuestas, que vienen de la mano de la asunción explícita, por parte de la historia del arte oficial, del heteropatriarcado. Es por ello que perseveramos en trazar palabras que insisten en pensar la práctica artística como un lugar desde donde discutir y subvertir los sentidos asignados desde el androcentrismo y la heterosexualidad obligatoria.

De allí que partimos de esta cita de la activista y teórica negra y lesbiana Audre Lorde: «para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital. Ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio» (Lorde, 1984: 15). Lorde reclamaba, ya en los 70, el lugar político acerca de la poesía, y nosotras extendemos estas palabras al ámbito del arte en general.

Así, este ensayo insiste en mantener viva la utopía de que el arte no es (o no debería ser) un lujo, una temática menor, menos urgente o importante que las actividades de la política macro-estatal, ni menos apremiante que las propias urgencias de la vida, a pesar de sus imperiosas materialidades violentas. Es esa necesidad vital la que nos conduce a imaginar otros mundos posibles en y desde el arte, no como una vitrina silenciosa, sino como una constante línea de acción e intervención política.

2. Cuarenta años de aportes, rupturas y derivas de la teoría del arte feminista

Podemos enunciar, brevemente, algunos recorridos históricos en relación a los modos en que se ha intervenido en la historia del arte y las prácticas artísticas para fisurar la hegemonía heteropatriarcal de su relato. Se trata, más bien, de preguntarnos por los modos en que podemos analizar las diferentes acciones y manifestaciones artísticas desde una mirada feminista y las implicancias que estos han tenido a lo largo de las últimas décadas dentro del marco de la cultura, como prácticas desafiantes al orden constituido. Tal como dice Craig Owens, «el feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico. Político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones» (citado en Foster, 1985: 14).

En líneas generales, sostenemos que, visibilizando el sesgo androcéntrico de las teorías estéticas, los análisis feministas han llevado a cabo un debate vital para los estudios culturales y la crítica artística y estética que se dispersó, desde sus inicios, en diversos aspectos. Es casi de sentido común a estas alturas afirmar que tanto los análisis teóricos feministas en el arte como las diferentes prácticas de intervenciones artísticas han ganado terreno en los últimos cuarenta años en el mundo cultural occidental a partir del ya canónico texto de Linda Nochlin, «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», de 1971. Un ensayo donde indagaba en torno a las condiciones sociales e históricas de la constitución del campo del arte y de las posibilidades de acceso a las prácticas artísticas que limitaron el desarrollo y la producción de artistas mujeres, no por su «esencialidad» femenina sino por su educación histórica y social.

La deconstrucción de la mujer como objeto inspirador del genio masculino y la búsqueda de una afirmación de otras representaciones en torno de lo femenino, fueron algunos de los primeros abordajes del movimiento artístico feminista durante los años 70, aunque continúa siendo una de sus líneas de intervención también en la actualidad.

Sin embargo, rápidamente, los análisis y reflexiones se dispersaron en infinidad de investigaciones, debates y producciones que exceden ampliamente los análisis de este ensayo pero entre los que podemos destacar las siguientes líneas:²

- 2 Existe una infinidad de investigaciones sobre las pioneras en analizar el entramado social, histórico, cultural y simbólico a través del cual se construyó la narrativa de la historia del arte como una prerrogativa masculina, asociando lo masculino a la razón, la creatividad y el gran arte y contraponiendo lo femenino como lo sensible, la naturaleza y las artes menores a las que podríamos remitir. Los siguientes son algunos de los trabajos fundamentales que nos han permitido enunciar los puntos que desarrollamos: NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and other essays*, New York, Harper y Row. PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London, Pandora y (1987) *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-85*, London, Pandora. CHADWICK, Whitney (1990) *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino. Y LIPPARD, Lucy (1976) *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Ney York, Dutton y BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (Ed.) (1994) *The power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*, New York, Harry Abrams publisher.

a) *Investigaciones históricas específicas sobre, en un primer momento, «mujeres artistas»*³

Las primeras indagaciones se caracterizaron por recuperar y reescribir el propio modelo historiográfico de mujeres artistas: quiénes eran, qué habían hecho, cuándo habían realizado sus trabajos, qué habían aportado a las líneas pictóricas y movimientos donde habían participado, cómo se habían relacionado con sus contemporáneos, etcétera. A partir de esta práctica historiográfica se buscaba explicar el marco ideológico y contextual social en que se constituyó y consolidó la esfera del campo del arte occidental moderno.

Es decir, los modos en que la crítica a los discursos dominantes en torno al lugar de las mujeres en el arte (como musa y objeto de deseo y representación, pero nunca como realizadora)⁴ puso en discusión aquello que había sido silenciado. Se destacaba no solo la falta cuantitativa de exposiciones sino la propia lógica androcéntrica que asociaba la noción de genio creador con lo masculino y la de la mujer con el arte menor o artesanía, entendidos como degradado o mal arte.

b) *La búsqueda de modos de expresividad diferente de las mujeres y del «ser mujer» (o de «una identidad sexual femenina»)*

Fundamentalmente en el arte feminista de los Estados Unidos se produjo un movimiento de intervenciones que rescataba cierta particularidad del quehacer artístico «femenino», constituyéndose la conocida obra *The Dinner Party* en una de sus piezas fundamentales clave para los análisis feministas del arte posteriores, así como de ciertas genealogías con este tipo de quehacer artístico que utilizaba las producciones de las artesanías y las denominadas *Iconografías Vaginales*, junto con una exhaustivo rescate de las actividades de diversas mujeres en la historia occidental.⁵

c) *La crítica a la universalización de las experiencias y representaciones del sujeto mujer*

Rápidamente, al igual que en el propio movimiento feminista en general, las críticas a la universalidad del sujeto mujer fueron, a su vez, blanco de críticas desde los feminismos negros y lesbianos, poniendo en crisis la noción de universalidad

3 Cabe señalar que, al igual que como ha sucedido con el propio planteo teórico y político de la teoría feminista en general, en el arte también se han producido infinidad de debates sobre «qué significa ser mujer» o quiénes y cómo representan al sujeto «mujeres».

4 Dice Teresa de Lauretis: «se niega a las mujeres el estatuto de sujetos y de productores de cultura y se sitúa a la mujer como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad. [...] La subjetividad, o los procesos subjetivos, están inevitablemente definidos en relación con un sujeto masculino, con el hombre como único termino de referencia» (de Lauretis, 1984: 17).

5 En contraposición a la palabra en inglés *His-story*, durante la segunda mitad de los años 70 se consolidó una tradición de investigación feminista denominada *Her-story* que hace consonancia con varios de los planteos de *The Dinner Party*, así como de otras intervenciones de la época. Si la historia había sido escrita por varones y sobre varones, la *Her-story*, como disciplina particular de la historia, se proponía realizar investigaciones que debían ser hechas sobre, por y para mujeres. En *Herstory* (1976), uno de los artículos pioneros, Sheyla Johansson sostenía que «las mujeres no podían permitirse carecer de una conciencia compartida del pasado». También Carolyn Rosemberg afirmaba que «la historia de las mujeres estaba llamada a obligar a los investigadores a reevaluar los cánones de la historiografía tradicional» (Rosemberg citada en Tubert, 2003: 163-173).

de la identidad y experiencia de las mujeres al hacer énfasis en la heterosexualidad dada por supuesta, así como en el racismo y la ausencia de los análisis de clase del feminismo blanco y liberal. Nuevamente, el campo de las prácticas artísticas se transformó en un marco de disputa en torno a estos debates. Podemos mencionar las intervenciones, en los tempranos 70, de la artista negra Faith Ringgold, de la cubana Ana Mendieta o los propios fotomontajes de Barbara Kruger, que pusieron rápidamente en cuestión la estabilidad del concepto *mujer* desde sus propios marcos de representación.

d) La exploración de nuevas formas estéticas de producción y recepción y las críticas a los modos de distribución y circulación de las obras y de constitución de las instituciones artísticas

Haciendo una rápida mirada histórica, podríamos decir que las prácticas que cruzaron arte y feminismo nacieron como una necesidad de reconocimiento y «visibilización» del trabajo de artistas *mujeres*, pero se transformó en el mismo movimiento en una rotunda crítica no solo a la Institución Arte (cf. Burger, 1997) —es decir, los modos de producción, circulación y recepción de la propia producción artística—, sino además a los modos de escritura y análisis de la propia práctica artística. Un eje clave y constante de las intervenciones feministas fueron la crítica a las propias estructuras que sostienen la Institución Arte, sus modos de circulación y producción así como sus lógicas de sostenimiento e interacción silente con el público.

Como vimos el trabajo con los elementos considerados menores o mal arte, así como la puesta en escena del cuerpo propio, la reivindicación de lo femenino y la politización de la representación de «lo privado» fueron algunos de los aportes en esas primeras décadas.

3. Derivas presentes, vueltas pasadas. El traspaso de las intervenciones feministas al arte de género o de mujeres

Permitiéndonos un salto histórico, sin embargo, podemos sostener que en los últimos años hemos visto proliferar —sin que parezca problemático para cierto sector hegemónico de la teoría oficial de la historia y la circulación del arte— un sinfín de producciones relacionadas al arte y las teorías de género, más aún, del «arte y las mujeres» que intentan venir a saldar el silencio previo en estos cruces. Podemos decir que, «al fin», se hacen muestras sobre *mujeres* artistas, se incluyen *mujeres* en muestras colectivas, en libros específicos, en programas de universidades y en catálogos revisados sobre movimientos de la historia del arte, se organizan congresos y se llenan mesas específicas.

Como punto de partida, cabe aclarar que no negamos que se hayan realizado acciones, reconocimientos y difusiones específicas e importantes a través de este tipo de trabajos que, como es sabido, fue y es una parte fundamental del reconocimiento y del desmantelamiento de la historia del arte androcéntrica. Sin embargo, el devenir histórico parece anclar el arte feminista, y gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas inauguraron y contienen, en cierta cristalización del «arte hecho por mujeres» que no da cuenta ni de sus postulados

iniciales ni de sus luchas y litigios contra la propia lógica de la institución arte. Por el contrario, parece conformarse con un pedacito de galería, allí, al final de la sala. Como explicita Patricia Mayayo,

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

Así, oscilamos, por un lado, entre la necesidad de reconocimiento y la «visibilización» del trabajo de artistas *mujeres*, y, por otro, sobre la anulación de gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas se empeñaron en poner en debate. Al cristalizarse acriticamente el sinónimo de feminista=mujer (es decir, biopolíticamente mujer sin importar qué quiere decir esto) consideramos que, en primer lugar, se desarticula el componente político que el arte feminista contiene para hacer estallar el dispositivo sexo-genérico-heterosexual de la representación sexual de la mirada, para ablandarlo en una idea un poco más naíf del «arte hecho por mujeres o arte femenino» (sin saber, en muchos casos, a qué cosa haríamos referencia con el adjetivo *femenino*).

Este «matiz» entre femenino y feminista resulta clave en los procesos que indagamos. ¿Qué sentido común es el que se cristalizó en este corrimiento? ¿Qué sentido es el que se juega en esa «diferencia»? Este proceso nos resulta clave no porque no haya existido, como dijimos, toda una rama de los estudios y prácticas feministas que organizaran sus prácticas y devenires en torno a ese potencial femenino como línea disruptiva de las prácticas heteropatriarcales. Ni tampoco porque haya que declararse explícitamente artista feminista para realizar intervenciones críticas en el campo del arte. Lo que nos interesa problematizar aquí es la apropiación acítica y lavada de sentido que la propia institución hegemónica del arte realiza y fagocita sobre el trabajo y la crítica feminista en el arte, es decir, sustrayendo la politicidad que, como sistema crítico de la constitución subjetiva de sexo-género, aportaron las prácticas artísticas feministas en su derrotero histórico.

Que este ha sido un problema del devenir histórico de los procesos y prácticas artísticas del denominado arte feminista no podemos negarlo. Que este sea el lugar desde el cual enunciarnos sí puede ser puesto a debate. Y es esta recuperación de la tradición política del arte feminista la que nos interesa recuperar, armar, para volver a desarmar. Ante esto, enfatizamos en las posibilidades que la propia investigación (contra)narrativa de la historia del arte puede aportar no como un mero «enunciador de hechos» sino como una crítica productiva más de posibilidades de pensar acerca de las subjetividades disidentes.

Ahora bien, ¿cómo escribir esta genealogía intentando evitar constantemente que se transforme en un apéndice más de la historia que estamos criticando, esa

que nos cristalizan en sus letras de molde muertas, construyendo un feminismo aditivo y poco amenazante para sus propias lógicas de representación?

Aunque parezca una pregunta de perogrullo en muchos contextos académicos a estas alturas, uno de los puntos clave de este artículo está puesto en discusión —en términos casi epistemológicos, si se quiere— aquello que, en general, parece que damos por supuesto en los diferentes modos de acercamientos a las teorías y metodologías artístico-visuales actuales: ¿existe algo que podamos llamar *arte feminista*?⁶ ¿Qué dicen los silencios acerca de esta interpelación?

Las premisas iniciales de estas reflexiones surgen de la percepción de que la idea de discutir qué es el arte feminista (y aquí el énfasis está puesto tanto en qué es arte como en qué es feminista) no está siendo puesto en cuestión en mucho de los trabajos curatoriales y críticos actuales donde se aborda el trabajo de arte y «mujeres». Al menos, en el contexto argentino actual, muchas de estas premisas parecen haber quedado relegadas, dando por supuesto aquello a lo que nos referimos y quizá, de allí, su extraña acomodación a ciertas, peligrosas, institucionalizaciones.

Como si el supuesto de qué entendemos por arte feminista, o por crítica feminista desde el arte, estaría dado de antemano y no fuera, una y otra vez, y constantemente, un lugar de debate y apropiación artístico, académico y político. Como señala la investigadora argentina María Laura Rosa, a partir de los años 90

[...] comienza a construirse la confusión entre términos arte de mujeres, arte femenino, feminismo y género, empleados de forma absurda por los críticos del período. Surgirán discusiones sobre la existencia de una mirada femenina o de un arte femenino, que asociados a la polémica de si el arte tiene o no sexo, no solo torcerán el eje de los planteamientos feministas sino que despolitizarán al campo artístico (Rosa, 2011: 33).

Si, a pesar de ello, respondiéramos que existe algo que podemos llamar arte feminista, nos preguntamos entonces qué sería aquello que adjudicamos como feminista de/en/hacia el arte: ¿un modo específico de las intervenciones artísticas? ¿Una identidad sexo-genérica específica de quien la realiza o de quien la estudia? ¿Se trata, acaso, de representaciones diversas de experiencias de la identidad genérico-sexual? ¿De un modo de intervención político artístico? ¿De un anclaje diverso desde la crítica que analiza esos discursos? ¿De qué manera el debate sobre los dispositivos reguladores de la sexualidad y el género se transforman en políticos desde una crítica artística? ¿Bajo qué lógicas del debate de «lo político» en el arte subsumimos las intervenciones feministas? Consideramos que estas siguen siendo preguntas claves del análisis feminista en las historias del arte que nos remiten a cómo conceptualizar de forma diferente aquello que estudiamos, reclamando, una y otra vez, la posibilidad de redefinición de las propias reglas de juego del propio campo.

6 De más está decir que parte de esta respuesta estará sujeta a una definición previa sobre lo que entendemos por *feminista*.

Antes de continuar, resulta necesario señalar que nos interesa perturbar el orden de la propia definición de arte feminista que venimos enunciando y articularla a partir de sus posibles cruces de unión entre ambos términos: arte Y feminismos. No porque la Y establezca una mera distinción semántica, sino porque nos permite establecer este cruce como un nexo, y no como una identidad específica que, justamente, de por sentado aquello a lo que nos referimos.

De allí que el problema acerca de los modos de intervenir teóricos y epistemológicos que utilizamos para realizar un análisis feminista en la historia del arte sea a su vez parte de los propios modos de deconstrucción de la narrativa hegemónica de la misma. No se trataría solamente, en este caso, de un par de pasos aplicables a seguir sobre una intervención artística sino que se relaciona de modo inextricable con el análisis teórico, social y sexo-político de su contexto, redefiniendo asimismo los propios límites del arte.

Parafraseando a Griselda Pollock, sabemos que analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción⁷ radical del discurso de la historia del arte, así como los propios límites de la lógica de los cuerpos⁸ sexopolíticos que inaugura como ficciones posibles de ser representadas, imaginadas (Cf. Pollock, 1993; Danto, 1997; Foster, 1985, 2001).

A partir de lo dicho, enfatizamos en la distinción que muchas autoras establecen al insistir y reclamar un lugar para los feminismos en las teorías del arte no como mero apéndice o suplemento a una historia más general de «La» historia del arte⁹ sino como una metodología y un cambio de perspectiva que produce un cambio radical de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística.

Para ello, nos guiamos por un concepto clave que propone la historiadora del arte británica Griselda Pollock, las *intervenciones feministas*, es decir, aquello que

[...] confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista [...] donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. [...] Son una

7 «El término *deconstrucción* significa deposición o descomposición de una estructura. En su definición derridiana remite a un trabajo del pensamiento que consiste en deshacer, sin destruirlo jamás, un sistema de pensamiento hegemónico o dominante» (Derrida y Roudinesco, 2001: 9). Además, también afirma Derrida que no existe la deconstrucción en sí misma sino que hay procedimientos deconstructivos diversos y heterogéneos según las situaciones o los contextos.

8 Cuando hablamos de cuerpos, hacemos énfasis en los cuerpos como el lugar de materialidad vital. La historia del arte moderna, habiéndose erigido como el lugar por excelencia del discurso de la «representación» de los cuerpos deseables (ya sea de su belleza, su fealdad o su silencio sobre aquello que no merece siquiera ser representado), nos resulta un lugar fundamental del análisis contemporáneo.

9 Al menos en el caso argentino, estamos comenzando a ver muestras, programas y debates que hacen énfasis en esta idea de las mujeres en la historia del arte, obviando estos debates que ya llevan cuarenta años en la historia y práctica del arte. La ausencia del análisis feminista nos resulta, cuanto menos, sospechoso debido a la actual disputa que estas prácticas y sentidos tienen al interior de la crítica e historia del arte.

redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos (Pollock, 2010: 18).

Esta distinción nos resulta crucial para evitar los falsos mitos de una feminidad que quede dada por supuesto, y que reemplazaría aquello que los varones han dicho y hecho a las mujeres por «lo que las mujeres realmente son». Por el contrario, la insistencia en las intervenciones feministas evita pensarse por fuera de los riesgos de esencialismos que diga aquello que «las mujeres» fueron, son o deberían ser en el arte (sus modos de subjetivación, de representación, etcétera) aunque este marco siempre sea frágil y peligroso. En este sentido, la misma autora afirma que

[...] no estamos buscando un nuevo significado para la mujer, sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sistema sexo/género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y se naturaliza un trato diferencial (Pollock, 1988: 312).

Intentamos evitar así cualquier esencialidad que asuma, per se, mujer=feminismo¹⁰ en el arte, como si de una esencialidad en sí se tratara y no como una estrategia política y artística para pensar la sensibilidad y las propias intervenciones como una crítica política dentro del sistema del arte y del sistema sexo-género.

Si no partimos de comprender la historia del arte como un discurso/práctica que produce, en sí mismo, representaciones sexopolíticas de manera activa, así como subjetivaciones diferenciales y normativas de política sexual, corremos el riesgo de únicamente introducir a las mujeres en el arte, causando «una revolución en la disciplina del arte pero dejando intactos los límites disciplinarios» (Pollock, 1988: 33).

El concepto de arte feminista, entonces, no debería enmarcarse (ni detenerse) en una esencialidad acerca del «arte de/sobre mujeres» sino, más bien, en indagar estrategias político culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones políticas en el ámbito del sistema sexo-género. Como lo afirma la teórica chilena Nelly Richard,

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

Así, la crítica de arte feminista puede ser entendida como una provocación perpetua, una resistencia a cualquier teoría o conocimiento que emerja como ideal

10 Lo cual no quiere decir que no hayan sido históricamente muchas (bio)mujeres sus sujetos más activos, justamente redefiniendo constantemente «qué es ser mujer», y es este, entendemos, uno de los puntos clave del debate.

regulador o estabilizador de las teorías, las representaciones y el conocimiento, un lugar (que debería ser) de difícil asimilación para el poder local estatal o regulatorio de las subjetividades, los cuerpos y los deseos, aun de los propios movimientos y teorías feministas.

Dicho esto, debemos remontar la piedra de Sísifo: ¿cómo analizar las diferentes acciones y manifestaciones artísticas desde una mirada feminista que aporte a los debates que hemos descrito desde el contexto de América Latina, más particularmente desde la Argentina?¹¹ ¿Qué implicancias tiene esto tanto a nivel crítico como político dentro de las lecturas canónicas de las interpretaciones artísticas? Si coincidimos en pensar que la historia feminista del arte debe necesariamente involucrarse en una política del conocimiento y del cuerpo, sin lugar a dudas esto marcará gran parte de nuestro devenir teórico y político.

4. Palabras finales. (Re)abriendo fisuras al archivo feminista (desde el sur)

En 2009, en un encuentro/seminario¹² en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y con motivo de intentar una relectura de la historia del arte feminista en el estado español las organizadoras se preguntaban:

¿Cómo repensar la relación entre historia, visualidad y feminismo desde presupuestos que tomen en consideración las construcciones interseccionales de raza, clase, sexualidad o corporalidad? ¿Cuáles son las relaciones entre visualidad, representación pública, identidad, poder y subjetivación que dibujan estas historiografías subalternas?

En algunas líneas similares podríamos preguntarnos por los modos de hacer una genealogía en clave local, más allá de algunas marcaciones que actualmente poseemos, como hemos ido delineando, por los modos en que se ha narrado la genealogía feminista del arte «hegemónica» vía los Estados Unidos y España en los últimos años para estas regiones del cono sur.

No quisiéramos, en estas breves líneas, caer en generalizaciones rápidas ni en respuestas que nos digan lo que hay que hacer (o no) para llevar a cabo un supuesto análisis feminista de las acciones artísticas. Nos interesa, más bien, abordar los intersticios de lo NO dicho en el arte y los feminismos que supimos conseguir. Indagar los modos en que una contralectura disidente de la narrativa hegemónica actual del propio «arte de género o de mujeres» puede transformarse en un lugar de resistencia. Y para ello nos resulta fundamental volver, una y otra vez, a nuestro propio archivo de prácticas activistas y artísticas feministas.

En cualquier caso, cómo narramos, qué dejamos fuera o dentro de esa narrativa, y cómo le preguntamos, construimos, narramos el archivo con el que decidimos

11 Y, más particularmente, desde la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sabemos que las construcciones hegemónicas de los recorridos del saber no son unívocas en los propios límites de cada país.

12 El seminario se llamó: «Sujetos visibles/ historias visuales. Los relatos feministas, *queer* y *trans* frente a la historiografía del arte».

trabajar, siguen siendo problemas clave. Deberíamos arriesgarnos a trabajar con esa masa informe, que Derrida describió muy bien como instituyente y a la vez conservadora, revolucionaria y tradicional (proceso que bien podemos ver a lo largo de estos últimos cuarenta años con el propio arte feminista).

Si el archivo trabaja todo el tiempo contra sí mismo, entonces no nos queda más que trabajar, también, todo el tiempo contra nosotras mismas. Una y otra vez, para preguntarnos sobre sus límites, sus adentros y afueras, su por-venir que, entendemos, es el desafío más hermoso de cualquier trabajo con el pasado, las herencias y las tradiciones. Como afirma Derrida,

[...] el archivo debería poner en tela de juicio la venida del porvenir. [...] Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca (Derrida, 1995: 41-45).

Consideramos que esta vuelta sobre nuestras propias intervenciones podría ser uno de los modos en que la política y la práctica artística se crucen, una y otra vez desde el arte y los feminismos, abriendo fisuras, contranarrativas visuales y sexopolíticas que nos ayuden a construir algunas efímeras respuestas sobre los modos de imaginar y elaborar nuestras propias existencias, un poco más libres.

Partimos de la base de que el análisis de las relaciones entre los movimientos sociales y políticos argentinos y los movimientos feministas y LGTTBQI no ha sido fácil. Podríamos imaginar una articulación que profundice la crítica local en la emergencia y consolidación del arte y prácticas feministas en la Argentina, prestando especial atención a las divisiones entre arte, cultura de masas y cultura popular. Y arte, política y contextos de desobediencia sexual que tomaron relevancia en los movimientos artísticos feministas y LGTTBQI en los tempranos años 70 y 80 del país y que reconfiguran los propios modos de subjetivación de género y de las sexualidades.¹³

13 Los escritos, los análisis y las investigaciones sobre los cruces de feminismos y arte siguen siendo, todavía, incipientes. Debemos destacar el último libro de ROSA, María Laura (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos y los artículos de BADAWI, Halim y DAVIS, Fernando (2012) «Desobediencia sexual», VV. AA., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur. Y DAVIS, Fernando (2012) «Loca, devenir loca», VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur. En el marco de feminismos y movimientos sociales marcaron y marcan la época de los 70 en el movimiento feminista argentino. Remitimos para mayor profundidad a ANDÚJAR, Andrea et al. (Comp.) (s/f) «Historia, género y política en los 70», *Feminaria virtual*. Disponible en <http://www.feminaria.com>. ar. ANDÚJAR, Andrea, D'ANTONIO, Débora, GIL LOZANO, Fernanda, GRAMMÁTICO Karin y ROSA, María Laura (Comp.) (2009) *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg. ANDÚJAR, Andrea, D'ANTONIO, Débora, GRAMMÁTICO, Karin, y ROSA, María Laura (2010) *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Buenos Aires, Luxemburg. Y TREBISACCE, Catalina, TORELLI, María Luz (2011) «Memorias feministas, ni escritas ni contadas: guardadas. Metiendo las narices en el archivo personal de una feminista argentina de los años setenta», *Kula*, nº 4.

Sin embargo, consideramos que una relectura en clave feminista *queer/cuir*¹⁴ de las prácticas artísticas nos ayudará a profundizar y desplegar la idea del arte político, que ha sido clave en la genealogía artística contemporánea del país.

Si la mejor manera de serle fiel a una herencia es serle infiel, consideramos que es justamente aquí, en esta ambigüedad, en esta posibilidad de diálogo, donde la abyección del arte feminista (no reducible únicamente a los epítetos artístico, ni político, ni cultural, ni sociológico) puede funcionar como dinamizador de las lecturas ya cosificadas y de las posibilidades de narrativas sexopolíticas disidentes, creando una crítica política (o una micropolítica) de esos propios sistemas de representación. Quizá sea ese propio salto al abismo el que de apoco debemos ir dibujando, cartografiando, desviando para recuperar esa politicidad que toda intervención feminista contiene.

5. Bibliografía

- ANZALDÚA, Anzaldúa Gloria, HOOKS, Bell, BRAH, Avater, SANDOVAL, Chela (2004) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- BARTRA, Eli (2003) *Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria.
- ____ (Comp.) (2004) *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-PUEG.
- BURGER, Peter (1974) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997 (traducción de Jorge García).
- ____ (1983) *Crítica de la Estética Idealista*, Barcelona, Península, 1996 (traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina).
- DANTO, Arthur (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2002 (traducción de Elena Neerman).
- BADAWI, Halim y DAVIS, Fernando (2012) «Desobediencia sexual», *VV. AA., Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur.
- DAVIS, Fernando (2012) «Loca, devenir loca», *VV. AA., Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur.
- DE LAURENTIS, Teresa (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992 (traducción de Silvia Iglesias Recuero).
- DERRIDA, Jacques (1995) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997 (traducción de Francisco Vidarte Fernández).

14 Algunos colectivos artísticos y de disidencia sexual como la CUDS (Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, Chile) o el movimiento transmarikabollo de la asamblea 15-M (España), entre otros, se están reapropiando del vocablo *queer* para transformarlo en su adaptación fonética española: *cuir*. Afirma Felipe Rivas al respecto de los debates de las apropiaciones *cuir* de la *Queer Theory*: «La multiplicidad de referentes denota la ambivalencia con que la Disidencia Sexual ha manejado su propia relación con “lo queer” norteamericano. Por un lado, las discusiones han recepcionado de forma local específicos tópicos de debate, al tiempo que otros quedan fuera, entendiendo esa ambivalencia como una necesidad crítica de localización estratégica frente al peligro de una inclusión demasiado sencilla y rápida dentro de “lo queer en América Latina”» (Rivas San Martín, 2011: 75).

- DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth (2001) *Y mañana que...*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003 (traducción de Víctor Goldstein).
- ECKER, Gisela (Ed.) (1985) *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986 (traducción de Paloma Villegas).
- FOSTER, Hal (Comp.) (1983) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985 (traducción de Jordi Fibla).
- _____ (1996): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001 (traducción de Alfredo Brotons Muñoz).
- GUTIÉRREZ, Laura (2011) *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea* (Inédito).
- LORDE, Audre (1984) *La hermana, la extranjera*, Madrid, Horas y Horas, 2003 (traducción de María Corniero).
- MAYAYO, Patricia (2010) *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and other essays*, New York, Harper y Row.
- PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London, Pandora.
- _____ (1987) *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-85*, Pandora.
- POLLOCK, Griselda (2010) *Encuentro en el museo feminista virtual*, Madrid, Cátedra (traducción de Laura Trafí-Prats).
- _____ (1988): *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 (traducción de Azucena Galettini).
- _____ (1999) *Differencing the canon*, Routledge, Oxon.
- PRECIADO, Beatriz (2008) *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.
- _____ (2002) *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Opera Prima.
- RICH, Adrienne (1979) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid, Horas y horas, 2010 (traducción de Margarita Dalton).
- RICHARD, Nelly (1994) *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- _____ (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- _____ (2008) *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile, Palinodia.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe (2011) «Diga queer con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano», en *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago de Chile, Territorio Sexuales Ediciones, pp.59-75.
- ROSA, María Laura (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos.
- _____ (2009) *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. [Tesis doctoral]. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHis-Mlrosa/Documento.pdf>. Fecha de consulta: septiembre de 2013.
- _____ (2000) «Transitando por los pliegues y las sombras», *La batalla de los géneros*, Galicia, Xunta de Galicia, pp.67-82.

- _____ (s/f.) «El encierro que va desde el sótano a la buhardilla. El ideal de domesticidad en el arte feminista de los 80 a través del ama de casa y la locura».
- RR.VV. RAMONA (2010) «Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur», *Ramona*, nº 99. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/ramona99>.
- TUBERT, Silvia (Ed.) (2003) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra.
- WITTIG, Monique (1980) *La heterosexualidad obligatoria*, Egales, Madrid, 2010 (traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte).

Recibido el 26 de septiembre de 2014
Aceptado el 15 de noviembre de 2014
BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 65-78]