

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires



IMÁGENES DE LO POSIBLE

**Intervenciones y visibilidades feministas
en las prácticas artísticas en Argentina
(1986-2013)**

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Mg. María Laura Gutiérrez

Director: *Dr. Víctor Lenarduzzi*

Buenos Aires 2017

La investigación que presentamos plantea un recorrido discontinuo sobre los cruces entre prácticas artísticas, imágenes y feminismos en Argentina. Se inscribe en los debates contemporáneos que intersectan las teorías feministas en los análisis de la historia del arte, la cultura y los estudios visuales para analizar los modos en que un conjunto heterogéneo de grupos de activismo visual, artistas y colectivos activistas utilizaron estrategias artísticas y visuales como modo de invención y discusión política sexo-genérica a lo largo de treinta años, estrategias que hemos dado en llamar, siguiendo a Griselda Pollock: *Intervenciones feministas*.

Partimos de la tesis que la articulación entre feminismos, arte y prácticas artísticas produjo un desborde del propio campo del arte en términos de un efecto político y que esa visibilidad política se constituye a través de imágenes, prácticas artísticas e intervenciones entendidas como tecnologías de género. Es decir que las intervenciones producidas por los grupos analizados no pueden ser leídas sólo en términos formales o de “representación” de obra sino, sobre todo, como procesos mismos de intervención y construcción crítica sexo-genérica.

Los colectivos que analizamos son: el grupo de activismo visual Mujeres Públicas, el grupo de activismo lésbico Fugitivas/trolas del desierto, los Cuadernos de existencia lesbiana, el archivo de la memoria lésbica Potencia Tortillera, el grupo de varieté Gambas al Ajillo y la artista Liliana Maresca. Estos colectivos intervienen en distintas geografías y momentos históricos a partir de los cuales podemos establecer lecturas expandidas de las discusiones que ponen a debate y en los cuales estos grupos intervienen activamente. Además, el corpus se divide en zonas de análisis que están diferenciadas y planteadas de manera anacrónica y no como un relato cronológico. Las mismas son: Genealogías, Humor, Erotismo y Espacio Público. En cada una de estas zonas analizamos distintas intervenciones feministas que disputan o trazan formas de intervención desde esos ejes que han sido nodales para el campo de las discusiones feministas.

Como puede advertirse ofrecemos una lectura que no ubica “lo feminista” como un atributo homogéneo de los grupos a analizar sino, justamente, como aquello que se discute a lo largo de toda la tesis desde dos aspectos centrales interrelacionados. Por un lado, lo feminista como un modo de intervención de la mirada sobre las prácticas artísticas y las imágenes que se analizan. Una lectura desviada que recupera los análisis feministas en la historia del arte y los estudios visuales para poner en tensión sus propias líneas de demarcación de la disciplina y sus objetos de estudio admitidos como legítimos. Esto permite hacer ingresar prácticas deslegitimadas del

campo o artistas que no se enuncian a sí mismas como “feministas” pero cuyas obras y sentidos habilitan lecturas críticas sobre los entramados culturales sexo-genéricos y que han sido escasamente analizadas desde estos marcos teóricos.

Por otro lado, lo feminista es entendido como un campo siempre en discusión al interior de los movimientos sociales feministas. Por ello esta investigación se detiene, particularmente, con las discusiones que establecieron en nuestro país los diferentes colectivos artísticos y políticos lésbicos que interfieren los entramados heterosexistas del feminismo argentino y hacen audibles los silencios sobre las existencias lésbicas para reconstruir imágenes posibles de ser habitadas.

Dividimos la tesis en dos partes. La primera se detiene en las líneas teórico-metodológicas que guían todo el desarrollo de la tesis y algunos antecedentes de prácticas artísticas específicas. Presentamos y sostenemos allí la categoría de intervenciones feministas como núcleo fundamental de la investigación y desarrollamos aspectos centrales de nuestro modo de abordar y trabajar con las imágenes. Luego nos detenemos en un breve recorrido de antecedentes locales y estadounidenses con el fin de desarrollar algunos entramados de sentidos que se dan en nuestro país sobre el uso de las categorías arte de mujeres, arte de género y arte feminista. Cada una de esas categorías tiene consecuencias específicas que desarrollamos a lo largo del capítulo y que nos llevan a insistir sobre el término feminista como central de nuestro trabajo. Un término que alejamos de cualquier concepción biológica que reúna acríticamente el arte realizado por mujeres como una práctica en sí feminista.

La segunda parte analiza específicamente todo el corpus de intervenciones feministas y se constituye de cuatro capítulos, uno por cada una de las zonas enunciadas. Cada capítulo recibe un análisis focalizado en función de la discusión teórica que presenta y los grupos y artistas con los que se trabaja. En el primer capítulo de esta parte (el capítulo tres) nos detenemos sobre aquellos trabajos que trazaron genealogías posibles como parte de una recuperación de las memorias feministas y lésbicas. Posteriormente nos detenemos en las estrategias y el uso del humor, para arribar desde allí al quinto capítulo que se detiene en las estrategias que hicieron visible diferentes conexiones del deseo y el erotismo de las mujeres y, en particular, de los cuerpos lésbicos. Por último nos detenemos en los debates en torno al espacio público y la topofobia lésbica interrumpida que llevan adelante los colectivos Mujeres Públicas y Fugitivas del Desierto.

En síntesis, ofrecemos una escritura que se pretende como una estrategia de visualidad de intervenciones feministas que trazan genealogías discontinuas en dos campos específicos de análisis: los feminismos y sus interferencias lésbicas y los desbordes del campo artístico.

ABSTRACT

This research focuses on the crossings between artistic practices, images and feminisms in Argentina. It is framed into the contemporary debates that have incorporated feminist theories in the analysis of the history of art, culture and visual studies. Therefore, the dissertation aims to analyze the ways in which a heterogeneous group of visual activist groups, artists and activist groups used art and visual strategies as a mode of invention and political sex-generic debate, over thirty years. The name we have chosen for these strategies, following Griselda Pollock, is “feminist interventions”.

We state that the articulation between feminisms, art and art practices has “overflowed” the art field, producing a long-lasting political effect. The political visibility that derives of such an effect has been built through images, art practices and interventions (understood as “gender technologies”). Hence, the interventions produced by the collectives we have analyzed cannot be read only in formal nor in “representational” terms but, above all, they should be read as processes of intervention and as critical gender-generic mechanisms.

The art collectives that we analyze are: the visual activism collective *Mujeres Públicas*, the lesbian activism collective *Fugitivas/trolas del desierto*, the *Cuadernos de existencia lesbiana*, the *Potencia Tortillera* lesbian memory archives, the theater collective *Gambas al Ajillo* and the artist *Liliana Maresca*. Despite the fact that these collectives were active in different geographies and historical moments, our aim is to offer a critical reading of the debates their performances or works have provoked, as well as to study the ways in which they intervene in those discussions. Moreover, we have divided the corpus into different zones of analysis that are differentiated and raised anachronistically rather than chronologically. These zones are: *Genealogies*, *Humor*, *Eroticism* and *Public Space*. In each of these zones we analyze different feminist interventions that dispute or intervene from one or more of these zones that have been of central importance in feminist discussions.

Our analysis, thus, does not consider “feminist” as a homogeneous attribute of the analyzed collectives but rather as a notion which is discussed throughout the whole dissertation from two central and interrelated aspects: on the one hand, “feminist” is considered as a visual mode of intervention on the art practices as well as on the images we study. This “deviant reading” recovers feminist studies of the history of art and visual studies so as to put in tension their disciplinary borders and their legitimate objects of study. This move allows the introduction of

delegitimized art practices and artists that do not call themselves “feminists” but whose works and senses enable critical and unusual readings on the sex-generic cultural framework.

On the other hand, “feminist” is understood as a field always under discussion for feminist social movements. For this reason, this research focuses particularly on the discussions that have arisen from the interventions of different artistic and political lesbian collectives as they question the heterosexist frameworks of Argentine feminism, at the same time making audible those silences that surrounded lesbian existences.

We have divided the research in two parts. The first one focuses on the theoretical-methodological lines that guide the whole development of the dissertation and covers as well some antecedents of specific art practices. We present and develop the category of “feminist interventions” as the fundamental nucleus of research together with other central aspects of our approach, including the analysis of images. Then we focus on the Argentinian and Latin American context in order to develop some of the frameworks that are taken as given in our country regarding the use of women's art, gender art and feminist art categories. The use of each one of these categories has specific consequences that we develop throughout the chapter and that have lead us to insist on the term “feminist” as a central key of our research. This concept is therefore dissociated from any biological conception that might uncritically unite the art made by women to a feminist practice.

The second part specifically analyzes the entire corpus of feminist interventions and consists of four chapters, one for each of the listed zones. Each chapter focuses on the theoretical discussions it presents and on the collectives and artists related to them. In the first chapter of this part (chapter three) we dwell on the works that have traced possible genealogies as a part of a recovery work of feminist and lesbian memories. We then analyze the artistic use of humor and continue, in the fifth chapter, with a reflection on the strategies that have made visible the different connections between women's desire and eroticism, in particular, the one of lesbian bodies. Finally, we critically read the debates around public space and the interrupted lesbian “topophobia” carried out by *Mujeres Públicas y Fugitivas del Desierto*.

In sum, this dissertation presents a critical study of the visual strategies of a selection of art collectives that offer discontinuous genealogies for two specific fields of analysis: feminisms and lesbian artistic interferences, and the art field.

AGRADECIMIENTOS	11
------------------------	----

ÍNDICE DE IMÁGENES	13
---------------------------	----

INTRODUCCIÓN

1. Huellas de una investigación. La (re)inscripción del problema y sus preguntas	15
2. Hacer cuerpo la escritura	19
3. Fragmento sobre fragmento. La construcción de esta investigación	23

PARTE I

La articulación de lo posible. Antecedentes y construcción teórico-metodológica

CAPÍTULO 1

Interrupciones del silencio. Un recorrido sobre nuestras decisiones

1.1. Historias de nuestro problema	31
1.2. Del arte feminista a las intervenciones feministas	33
1.3. Escribir los conflictos. Sobre los sujetos del feminismo	36
1.4. Usos y desvíos carroñeros. La metodología de nuestra investigación	39
1.4.a. Pensar con imágenes los archivos. Apuestas de una práctica colectiva	41
1.4.b. Los desechos de la historia	44
1.5. Ante el tiempo. El corpus y las deserciones cronológicas	48
1.6. El corpus y las zonas de problemas	50

CAPÍTULO 2

¿Cuestión de mujeres? (Des)encuentros entre arte/mujer/género/ femenino/feminismo

2.1. Género, mujer, feminista. Superposiciones y debates	55
2.1.a. Género: las recepciones locales de un concepto. Entre la visibilidad y la pacificación	56
2.1.b. La consolidación errática de “arte de género” en la crítica artística argentina	60
2.2. ¿Mujeres y/o feministas? Dos experiencias de muestras tempranas	64
2.2.a. La circulación feminista por el under. La experiencia de Mitominas	65
2.2.b. La búsqueda del reconocimiento. Las artistas en Juego de damas	67

2.3. Exclusiones, silencios y cambios de perspectiva. Bitácora de las críticas feministas en la historia del arte (anglosajón)	69
2.3.a. La recuperación histórica de artistas mujeres	71
2.3.b. La búsqueda de modos expresivos diferenciales en la experiencia de “las mujeres”. Aportes y límites de la representación “femenina”	75
2.3.c. La diferenciación del canon	80
2.4. Persistencias feministas, a pesar de todo	81

PARTE II

Habitar las imágenes en la intemperie de la historia. Estrategias e intervenciones lésbicas/feministas

CAPÍTULO 3

Interferir las imágenes. Inventar genealogías propias

3.1. La experiencia colectiva en la construcción de genealogías feministas	88
3.2. Mujeres públicas. Desvíos en los lenguajes del feminismo	90
3.2.a. Un mapeo festivo: agitar el pasado, recuperar instantes radicales	94
3.2.b. El deambular afectivo en la reinención de calle	101
3.3. Interferencias lésbicas en las genealogías feministas	107
3.3.a. La imaginación política tortillera. La experiencia del Archivo Potencia Tortillera	110
3.4. Páginas en blanco. La existencia lesbiana en los 80	118
3.4.a. Cuadernos de existencia lesbiana. Construcciones públicas de imágenes lésbicas habitables	122
3.4.b. Marcaciones de la exclusión lésbica. Silencios y censura en los 80	127
3.5. Politicidades disruptivas feministas y lésbicas	130
3.5.a. Sublevar lo visible y archivable	134

CAPÍTULO 4

Reinenciones críticas desde el humor

4.1. ¿Por qué hay pocas humoristas “mujeres”?	136
4.1.a. La imposibilidad del resumen del humor	139
4.2. Entre la opresión y el humor. Las Gambas y los escenarios del engrudo porteño en los 80	141
4.2.a. Indisciplina, inmadurez e incoherencia. Prácticas del estar juntas	146

4.2.b. Las feministas feas, sucias y malas. Fantasmagorías de época	149
4.2.c. Los vericuetos de “lo serio” y la violencia de género. O cómo reírse de una misma	153
4.3. Infectar de humor el feminismo. La ironía en Mujeres Públicas	156
4.3.a. Estrategias para ser lesbiana	159
4.4. Fugitivas del desierto. El cuerpo tortillero desde el sur	162
4.4.a. (Des)hacerse un nombre y un cuerpo. Del grupo de reflexión a lesbianas pependencieras	165
4.4.b. Tortilleras y trolas fugitivas de sí. La ironía como crítica de la heterosexualidad	169
4.5. El humor como estrategia de desestabilidad del género	173

CAPÍTULO 5

Cuerpos en fuga y aptos todo destino. Relecturas e intervenciones desde la sexualidad y el erotismo

5.1. Desconfía de tu deseo, sea cual sea	177
5.1.a. Género, sexualidad y erotismo. Hitos teóricos de un debate feminista	182
5.2. Liliana Maresca, pasiones lúdicas de una magnolia	190
5.2.a. Placer y deseos contra la precariedad de la vida	196
5.2.b. Imágenes de la fractura. Entre el encorsetamiento, el cyborg y las filiaciones maternas	198
5.2.c. Disponibilidad del cuerpo. Erotismo y fragilidad	201
5.2.d. Otro modo de resituar el debate sobre lo light	207
5.3. El cuerpo tortillero en acción. Fugitivas del desierto y la reinención de la vergüenza	211
5.3.a. Contra/bando de deseos fugitivos	214
5.3.b. Las lenguas del placer como resistencia	216
5.3.c. Cuerpos que se (des)arman. Kit de herramientas contra el heteropatriarcado	220
5.4. Erotizar y sexualizar la fantasía. Una invención para amplificar los feminismos	224

CAPÍTULO 6

Topofobia interrumpida. Lesbianizar el espacio público

6.1. Lo privado es político. El espacio público sospechado por las interferencias artísticas sexo-genéricas	229
6.2. Interviniendo las coyunturas. Activismos artísticos en Argentina	232
6.3. Coyunturas diferenciales e interferenciaslésbico-feministas	236

6.3.a. El amor no es un privilegio heterosexual	240
6.3.b Fugitivas de la falocracia gay asimilacionista. La (H)onda lesbiana	243
6.3.c. La infección lésbica en los Encuentros Nacionales de Mujeres	246
6.3.d. Perturbaciones públicas en la potencia tortillera	247
6.4. Visibilidad, práctica artística y política en los 90. La experiencia de Lesbianas en la Resistencia	249
6.4.a. ¿Cómo hacerse visibles? Interferir la identidad lésbica	251
6.4.b. Cuerpos visibles/invisibles. El deambular como estrategia de resistencia	255
6.5. De la óptica de sombra a la topofobia interrumpida	257
CONCLUSIONES	
1. Los restos latentes del disturbio lésbico/feminista	263
2. Preguntas en el rumor del presente	276
BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA	281
ARCHIVO [DVD]	302

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin todas las personas que estuvieron presentes a lo largo de más de diez años, y que resuenan en esta escritura. Ninguna investigación es posible en soledad, y de ello dan cuenta estas páginas.

En especial, a quienes componen este texto y abrieron sus imágenes, memoria y archivos para que fuera posible, por la persistencia de la desobediencia: a las Fugitivas del Desierto, por agitar la potencia tortillera, en especial a Valeria Flores por toda la generosidad compartida, sus saberes y su archivo. A las Mujeres Públicas, en especial a Magdalena Pagano por tantas charlas sobre arte contemporáneo. A todas aquellas lesbianas que impulsaron y que reverberan en el Archivo Potencia Tortillera, por hacer de él una instancia de vida donde verse. A quienes integraron los Cuadernos de Existencia Lesbiana, en especial a Ilse Fuskova, por el coraje. A las lesbianas en Resistencia, en especial, Mónica Santino y Gabriela Sosti por trazar la calle. A las Gambas al ajillo por habilitar la lejana irreverencia de las imágenes de mi infancia, en especial a María José Gabin, por las imágenes. A quienes mantuvieron vivo el archivo y la memoria de Liliana Maresca, en especial, a Almendra Villela, Laura Hakel, Adriana Miranda, Adriana Lauría, Marcelo Pombo y Marta Dillon que dialogaron conmigo trayendo su frenesí.

Al movimiento feminista y lésbico feminista, por enseñarme siempre a reinventarme

A la universidad pública, sin la cual mi formación y, sobre todo, la transformación vital que produjo en mí el tránsito a través de sus pasillos no hubiera sido posible. Por el conocimiento, los afectos y la política, también por lo enojos. Este trabajo ha sido posible gracias a una beca doctoral del CONICET (2013-2018), un instituto que, esperamos, siga forjando la investigación pública. A la Facultad de Ciencias Sociales y al Instituto Gino Germani de la UBA, donde realicé mis estudios de posgrado y conocí una infinidad de compañerxs y docentes con quienes aprendí a lo largo de los últimos cuatro años. Nombrarlx sería infinito, ellxs saben quiénes. En especial, a María Laura Rosa que, sin saberlo, abrió una puerta hacia el conocimiento cuando comencé con estas preguntas. A Ana Longoni, por abrirme la posibilidad de conocer al grupo Micropolíticas allá en el 2013, por la generosidad en la lectura y señalamientos indispensables a este proyecto.

A Víctor Lenarduzzi, porque reincidió en confiar y trabajar conmigo. Por el aprendizaje, las lecturas atentas, indispensables para este trabajo, las risas y el humor compartido a lo largo de estos doce años de pensar juntxs. Por todo.

A mis compañerxs y amigxs de trabajo del Grupo de Investigación Micropolíticas de las desobediencias sexual de la UNLP, por las discusiones y complicidades a lo largo de estos cuatro años de trabajo. En particular a su director, Fernando Davis, y a Fermín Acosta, Guillermina Bevacqua. Fernanda Carvajal, Morgan Di Salvo y Nicolás Cuello. Sin sus ideas compartidas y el trabajo juntxs esta tesis no sería lo que es. También a Francisco Lemus y Ezequiel Lozano.

A mis amistades y familia entrerriana, granadina y madrileña que siempre están, a pesar de mis reiteradas ausencias. En especial Alicia, Flor, Pablo, Celia, Cris, Emi, Tity, Rusa, Seba, Alexs, Carmen, Santi, Mario, Mecha, y las peques que me reinventan, Mati y Emi. A Ángela, por su risa estratégica y su enojo tosudo. Sin ellxs, nada hubiera sido posible

A delfi, por la amistad que ya no puede medirse en años, por la vida aprendida y compartida, por todas las lecturas, siempre.

Por último, pero sin quienes esta tesis no existiría, a Fernanda Guaglianone, valeria flores y Luciana Caamaño, fueron pilares centrales de la escritura, del afecto, de la confianza, de la amistad y el amor que me sostuvo en la escritura. Por esta comunidad lésbica tortillera que supimos inventarnos, infectada de risas, que sorteamos la distancia y construimos día a día. A las tres, por estas imágenes de lo posible, por la potencia tortillera que nos inventamos en el desvarío de nuestra historia.

Fernanda pensó y diseñó apasionadamente cada una de las imágenes finales de este texto, con ella aprendí a imaginar y ver otro mundo posible que habita en las imágenes de archivo. Por los mates y las charlas, las discusiones vehementes, por tantas risas y pensamientos.

valeria leyó cada uno de los capítulos y borroneos de esta tesis, sin su paciencia, su confianza y su lectura atenta, crítica tortillera y amorosa, esta tesis sería inexistente. Por la amistad en la complicidad chonga. Sobre todo, por la transformación subjetiva y la confianza que produjo en mí.

Lu, leyó parte de esta tesis, acompañó cada día desde hace casi tres años, sus desvelos, sus debates, los miedos y las felicidades, las mudanzas de tema y de casa. Por el amor, la pasión, el cuerpo, el erotismo y el disfrute que construimos y desaprendemos. Por la vida juntas. Por los sueños, por el viento del mar y el día a día.

Las imágenes están numeradas específicamente y no en correlación a la paginación del cuerpo. En cada una de ellas está la referencia completa. Al interior del texto, señalamos de la siguiente manera el momento en que trabajamos sobre cada una (·1·). Se adjunta un CD con las imágenes originales y las de archivo general.

Archivo Lésbico Potencia Tortillera

·11· 12·

Cuadernos de Existencia Lesbiana

·13· 14· 15· 16·

Fugitivas del desierto

·21· 22 · 23 · 24 · 25 · 26 · 27· 28 · 35 · 36 · 37 · 38 · 39 · 43 · 44 · 46·47 ·

GAC

·22·

Gambas al ajillo

·17· 18 · 19 · 20 ·

Juego de damas

·3 · 4 · 5·

Lesbianas en la resistencia

·48 · 49· 50·

Liliana Maresca

·3 · 29 · 30 · 31 · 32 · 33 · 34 ·

Mitominas

· 1 · 2·

Mujeres Públicas

·6 · 7 · 8 · 9 · 10 · 21 · 23 · 24 · 45

¹ Nos detenemos específicamente sobre este tratamiento de las imágenes en el capítulo 1.

INTRODUCCIÓN

*El presente trabajo es un canto al placer en la confusión de las fronteras
y a la responsabilidad en su construcción*
Donna Haraway

*Todo lo que escribamos
será usado contra nosotras*
Adrienne Rich

1. Huellas de una investigación. La (re)inscripción del problema y sus preguntas

En este trabajo recorreremos y analizamos –en un período extenso de tiempo (1986-2013)– diferentes intervenciones visuales y prácticas artísticas en sus cruces con las visibilidades políticas feministas en Argentina. Nos interesan los desbordes de ambos campos: el del arte y los feminismos en sus reconfiguraciones mutuas. Es decir que no los comprendemos como esferas separadas sino en sus cruces, conflictos, solapamientos y desvíos. Proponemos este recorrido como una genealogía² discontinua, desv(ar)iada, que da cuenta de los cruces –a veces claros y otras de manera opaca– entre arte y feminismo en Argentina. Siguiendo a Teresa De Lauretis (quien retoma sus planteos de las feministas italianas del círculo de Milán), entendemos por esta genealogía no una tradición ni un vínculo de madres e hijas desheredadas, sino “el rastro de un recorrido, de un deseo: una genealogía feminista discontinua y evasiva, reconstruida día a día. En estas condiciones, el viaje no es fácil y la meta no está clara” (De Lauretis, 2000: 29). Esta investigación es entonces un constante devenir, un aquí y ahora enraizado en la práctica, en la contradicción, en la heterogeneidad de las intervenciones que analiza.

Para llevar adelante esta investigación tuvimos que sortear el hilo de la ausencia que pareciera ser la marca que articula estas intervenciones feministas en el contexto argentino: tanto de archivos como de investigaciones o análisis previos. Nos moviliza interferir la escasa atención que, todavía, siguen suscitando los cruces entre arte y feminismo a pesar de que se vienen realizando investigaciones rigurosas y necesarias de estos cruces³. Nos guía el deseo de llevar

² En torno al concepto de genealogía, dice Michel Foucault: “[la genealogía] hace entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre del conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que está detentada por unos pocos. Las genealogías no son pues retornos positivistas a una forma de ciencia más meticulosa o más exacta; las genealogías son precisamente anti-ciencias. No reivindico el derecho lírico a la ignorancia o al no-saber; no se trata de rechazar el saber y de poner en juego y en ejercicio el prestigio de un conocimiento o de una experiencia inmediata todavía no aprisionada en el saber. No se trata de esto, sino de la insurrección de los saberes no tanto contra los contenidos, los métodos y los conceptos, de una ciencia sino y sobre todo contra los efectos del saber centralizador que ha sido legado a las instituciones y al funcionamiento de un discurso científico organizado en el seno de una sociedad como la nuestra” ([1979] 1993: 130).

³ En este sentido esta tesis es deudora y a la par dialoga (a veces explícitamente, a veces implícitamente) con el extenso trabajo que ha desarrollado en nuestro país la historiadora argentina María Laura Rosa (cf. Bibliografía Rosa).

adelante *contrahistorias* (Pollock, 2010), es decir, rastrear, reponer, reconstruir o hacer audible, distintas intervenciones que pretenden agitar las estructuras, los protocolos y las normalizaciones de los propios cimientos de conocimiento en Argentina, prestando especial atención a las teorías feministas y lésbico feministas en sus usos y reconstrucciones locales.

Así, a lo largo de la investigación indagamos diferentes intervenciones visuales desde dos aspectos fundamentales e interrelacionados: por un lado, los modos en que artistas, colectivos de activismo visual feminista y activistas lésbico-feministas llevaron adelante estrategias de visibilidad, disputas, confrontaciones y posibilidades de invención visual contra las regulaciones de género, deseo y (hetero)sexualidad. Aquí aportamos a esta construcción, –fundamentalmente aunque no exclusivamente– desde las interferencias que han suscitado en estos debates las acciones lésbicas feministas.

Por otro lado, indagamos los modos en que estas estrategias resquebrajan las fronteras del campo artístico local al hacer visible los cruces entre arte y política feminista, disputando tanto aquello que se entiende por arte, como por las discusiones que enmarcan “lo político” en el arte.

Si bien nos centramos en acciones que se desarrollaron en la ciudad de Buenos Aires, también rastreamos otras acciones que interfieren los modos de enunciación de la centralidad porteña, como un llamado a expandir y hacer visibles otras experiencias que no siempre pueden ser leídas en las coordenadas de los procesos ocurridos en la capital del país. Así, trabajamos con una selección de prácticas de los siguientes grupos: Mujeres Públicas (2003 y continúan), Gambas al Ajillo (1986-1994), Fugitivas del Desierto (2004-2008), Potencia Tortillera (2011 y continúa), Cuadernos de Existencia Lesbiana (1987-1996), Lesbianas en la resistencia (1995-1997) y la artista Liliana Maresca.

Proponemos esta genealogía discontinua a partir de cuatro zonas de análisis (Genealogías, Humor, Cuerpos y Espacio Público) que dan cuenta de los cruces desviados entre arte y feminismo en Argentina. A través del humor y la sexualización del espacio público indagamos desde zonas que han sido deslegitimadas por el campo del arte; a través de las genealogías y los cuerpos, atravesamos zonas problemáticas para los propios feminismos. En tal sentido, esta genealogía discontinua, más que articularse con el reclamo de la incorporación de aquellos contenidos “marginalizados o invisibilizados” por los relatos canónicos para “completarlos o corregirlos” de sus olvidos, busca intervenir en las propias lógicas de pensamiento y acción que hacen que esos entramados sean o no pensables. Así, re-escribir estas experiencias supone

construir una *tecnología de visualización* -más que de *representación* (Gutiérrez, flores, 2015) como una argucia para (re)armar una genealogía, entre muchas posibles.

En este recorrido nos empujan tres desafíos que pueden ser entendidos como los objetivos que nos planteamos: 1) Contribuir al análisis de la historia del arte local desde una mirada feminista, lo cual implica poner en tensión el propio concepto de historia del arte y sus metodologías de análisis. Para ello nos guiamos por los análisis teóricos que intersectan las teorías de género y feministas con los análisis de la historia del arte, la cultura y los estudios visuales y, a la par, hacemos audibles la producción de conocimiento local en estos cruces. 2) Proponer esa lectura desde intervenciones feministas en el arte y la cultura local que han sido poco analizadas 3) Trazar –a partir de esas estrategias particulares– discusiones específicas que han sido una constante al interior del movimiento feminista local (artístico y activista).

Sostenemos –como primera premisa fundamental de la investigación– que la articulación entre feminismo y arte produjo una apertura de sentidos en el propio campo del arte “no necesariamente en términos de estilo o como una cuestión de auto-expresión u obsesión personal, sino como un *efecto político*.” (Pollock, 2010: 19). Por ello, a lo largo de todo el trabajo, insistimos en el lugar del feminismo en la crítica de arte y cultural no como mero apéndice o suplemento de una historia más general de la historia del arte sino como una metodología y un cambio epistemológico que produce una transformación de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística y su incidencia en lo social.

A través de las siguientes preguntas guías –que atraviesan de manera general toda nuestra investigación– fuimos construyendo nuestra caminar errante: ¿Qué estrategias establecieron las artistas y grupos de activismo analizados en torno a las imágenes como modos de intervención política feminista? ¿De qué modo expanden, habitan, recodifican las construcciones hegemónicas sexo-genéricas y heterosexistas? ¿Qué silencios deshabilitan estas prácticas al interior de la narrativa de la historia del arte canónica de los últimos 30 años en Argentina? En este entramado buscamos analizar la complejidad del debate que nos acecha.

Sin dudas, los estudios de género al interior de las Ciencias Sociales han construido –a base de un sostenimiento insistente de nuestras predecesoras contra el prejuicio y el desconocimiento– un terreno indiscutido y creciente en las últimas décadas en nuestro país. Sin embargo el cruce que aquí proponemos ha quedado relegado a menciones que quedan al interior de los estudios

sobre movimientos sociales feministas⁴ y LGBTTTIQ o bien, al interior de “la” historia del arte como un apéndice más de su lógica de construcción y legitimación. En este último campo, además, muchas veces se lo reduce como el capítulo de “arte de mujeres” o “arte gay”, o “arte de la diversidad” lo cual no sólo subsume a las lesbianas en una historia que no les pertenece exactamente sino que reduce a un “reflejo” de expresión identitaria la politicidad específica de las transformaciones y críticas que surgen en y desde las posiciones y producciones feministas y lesbica feministas en el arte y la cultura visual.

A diferencia, por ejemplo, del campo local de la literatura o el cine donde los estudios, tesis y artículos feministas son más extensos, la producción local entre arte (visual/imágenes) y feminismo sigue constituyendo un margen específico atravesado por más silencios que voces audibles. Aunque la teoría sobre el *arte feminista*⁵ lleva más de 40 años y se ha transformado en un fenómeno cultural, museográfico significativo⁶ –conformando en las últimas décadas uno de los principales nichos del mercado del arte actual contemporáneo internacional–, sigue sin tener demasiada atención por parte de los estudios de las Ciencias Sociales argentinas.

Las respuestas a esta falta de desarrollo son complejas y múltiples y, sin dudas, se deben a infinidad de factores que atraviesan la propia constitución del campo del arte, del movimiento social feminista y de los cruces entre ambos, diálogo que no ha sido ni es lineal en nuestro país y que articulamos a lo largo de la investigación. Sin embargo, cabe señalar que si bien esta ausencia ha constituido para las investigadoras y teóricas feministas un desafío central, a su vez, ha permitido la invención de nuevas líneas de análisis, nuevos objetos de estudio, y nuevos vínculos teórico-epistemológicos ya que “ofrece a las mujeres la posibilidad de crear nuevos significados, porque es más abierta y carece de una historia abrumadora, de materiales prescritos y de contenidos obligados” (Pollock, 2013).

Ahora bien, antes de continuar con el trazado de los capítulos de esta investigación quisiéramos detenerme brevemente en la pregunta de cómo (y por qué) llegamos aquí. Un breve itinerario biográfico-investigativo que ayude a la comprensión de nuestra posición encarnada como *cuerpo* en la investigación, las preguntas, pasiones y deseos que condujeron, con más dudas que

⁴ Como específica Longoni (2010) al referirse a otros colectivos artísticos de arte y política donde muchas veces la imagen queda como ilustración de la letra de la política.

⁵ El concepto *Arte feminista* es la categoría más utilizada en la bibliografía anglosajona que atraviesa muchos de los debates que analizamos a lo largo del desarrollo de la tesis. Si bien nos sirve para ubicar rápidamente aquella zona de problemas donde nos centramos también será motivo de discusión a lo largo del capítulo uno y de la tesis en general.

⁶ Pareciera que la premisa planteada por la historiadora Griselda Pollock en la década del 80 que proponía que “la tarea inicial de la historia feminista en el arte es una crítica a la historia del arte en sí” se ha modificado sustancialmente. Hoy en el arte feminista conviven tanto la crítica radical a la historia del arte, como su contrario: ser uno de sus artefactos de circulación y mercado específico.

certezas, a un acercamiento sensible, a un ver entre las sombras y a una escritura posible entre prácticas artísticas, intervenciones feministas y visibilidades políticas a lo largo de estos años. Un itinerario que hace visible nuestra *posición-sujeto*, al decir de Spivak ([1985] 2003). O, mejor dicho, aquellos recorridos que le dan *historicidad* a nuestra *experiencia* de escritura (Scott, 2001) y dan cuenta de por qué y para qué escribir e investigar sobre arte y feminismo en nuestro contexto.

2. Hacer cuerpo la escritura

*El camino del pensamiento, como el de la vida,
no es nunca lineal sino que está hecho de vueltas,
anticipaciones, desviaciones y proyecciones.*
Teresa de Lauretis

A esta altura, pareciera ser un latiguillo común escuchar que uno de los aportes principales del feminismo⁷ a la arquitectura de la construcción de conocimiento occidental moderno es haber generado un campo teórico-epistemológico capaz de ofrecer estrategias posibles en la deconstrucción de las pretendidas nociones de *universalidad* y *objetividad* de los conocimientos. Sin embargo, la exigencia de objetividad aún atraviesa los procesos de escritura académica, legitimando quién y de qué modo enuncia, cómo se da cuenta de los conocimientos sobre las experiencias de otras/os, de qué modo se habla sobre cuerpos históricamente hablados por otras/os, cuerpos históricamente silenciados.

Esta premisa feminista sostiene y hace imposible la neutralización académica e identitaria de mi devenir como investigadora lesbiana, blanca, feminista, que habitó y se formó en la ciudad de Paraná –es decir, por fuera de los circuitos de la centralidad de Buenos Aires– y por dentro de las demarcaciones que hacen de un cuerpo lésbico la imposibilidad de la huida o la búsqueda constante de referencias vitales, visuales y colectivas donde construirse. Marcas que no son un dato identitario más sino que constituyen un *posicionamiento-conocimiento situado*⁸ (Haraway, 1991) que hace que el propio recorrido de investigación se haya modificado *ante lo que vemos y ante lo que nos mira*, parafraseando a Didi-Huberman. Si coincidimos con el historiador francés en

⁷ Y también de las teorías poscoloniales, negras, *queers*, y de las desobediencias sexuales, entre tantas otras.

⁸ Dice Haraway: “Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica). La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales (...) La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podemos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos” (1991: 326).

que el efecto de lo visible, (de hacer visible y de ver), es inseparable del sujeto que mira, atravesadas por el feminismo no podemos dejar de preguntar, también, cómo ese sujeto ve luces y sombras sexo-genéricas en aquello que le es posible ver (o quizá, justamente, en aquello que no puede ser visto).

Entonces, ¿qué cuerpo sostiene nuestras preguntas y sus enunciados? ¿Cómo y qué logran hacer ver? ¿Cómo escribir lo que pulsa en las imágenes? ¿Cómo hacer vibrar las imágenes en la escritura? son algunos de los interrogantes que atravesaron nuestra experiencia académica, haciendo cuerpo de investigación la máxima que aprendimos del feminismo hace ya muchos años: lo personal es político.

Antes esto, no nos enunciamos como una investigadora abstracta pretendidamente cargada de objetividad sino como un cuerpo (de)construido histórica, cultural y socialmente que intenta hacer audibles preguntas sobre las estrategias de intervención artístico-políticas feministas y las imágenes que éstas hacen (o no) pensables.

Así, desde hace más de diez años analizamos y pensamos estos cruces y nos (de)construimos en su búsqueda. La ausencia de mujeres en la historia del arte primero, la ausencia de las voces y visibilidades lésbicas en esos trazados, después, las imágenes como preguntas donde indagar nuestro recorrido fueron, insistentemente, el rumor de esta investigación. Por lo tanto, no estamos ajenas a las implicaciones que tenemos en este proceso de investigación y que construimos como modo de hacer audibles y visibles pequeñas huellas de la historia individual y colectiva local.

Este trabajo es entonces una interferencia al pedido de objetividad y sujeto desencarnado que exige, tantas veces, el discurso académico y que desde hace más de 40 años el pensamiento feminista viene poniendo en cuestión, desnaturalizando los condicionamientos jerárquicos de la construcción de conocimiento y organizando una visión crítica de análisis e interpretación situada.

Hay en esta apuesta escritural una “inscripción de la escritura en el silencio y la inscripción del silencio en las palabras y en la escritura de una mujer” (De Lauretis, 2000) y de una *mujer lesbiana*, aún a costa de Wittig⁹. Entonces, ¿de qué manera mi biografía interpeló la investigación que estaba

⁹ Nos detendremos a lo largo de la investigación en este debate que planteó tempranamente la teórica lesbiana Monique Wittig quien en 1978 escribió su clásico *El pensamiento heterosexual*, que fue parte fundante de la crítica feminista y lésbica hacia los presupuestos teóricos que, según la autora, comparten tanto el psicoanálisis como el estructuralismo de la época: la presunción de heterosexualidad como “ley” psíquica y colectiva. Allí, además, desafiaba al feminismo al decir que “las lesbianas no somos mujeres”. A contracorriente de ese postulado, quien escribe, aun se

llevando adelante?, ¿qué particularidades producía el cuerpo de conocimiento en las preguntas que me permitía articular, que ausencias interpelaba en esa búsqueda? Hay aquí entonces, *modos de hacer* de las imágenes que nos desafiaron a hacer preguntas sobre esos cuerpos, esos deseos que constantemente veíamos y sentíamos ajenos. Los modos en que fueron las propias imágenes aquellas que nos hablaron del silencio donde verse, del abismo de su irrepresentación. El deseo lésbico que implicó la búsqueda de imágenes donde experimentar la propia experiencia en la construcción colectiva fue, y sigue siendo, el modo de conectarnos con las imágenes.

Pero, lesbiana no es aquí sólo una identidad del deseo o una práctica sexual de quien escribe e investiga sino –como tempranamente advirtieron las lesbianas feministas–, una posición política individual y colectiva, una falla en los propios criterios de legibilidad que capitaliza el eco del silencio en los procesos investigativos. En palabras de De Lauretis:

lesbiana no alude a una mujer individual, con una preferencia sexual particular o un sujeto social con una prioridad simplemente política sino un sujeto excéntrico, constituido en un proceso de lucha y de interpretación, de reescritura del propio yo, en relación a una nueva comprensión de la comunidad de la historia y la cultura... Es decir, un concepto teórico y al mismo tiempo, una postura eminentemente política, un posicionamiento frente al patriarcado, la heterosexualidad obligatoria, el racismo, el clasismo y el neoliberalismo (1993: 112).

Hacemos énfasis en esta posición porque consideramos que ella descalza aquello que enunciábamos al inicio: la neutralidad de quien investiga, aun a sabiendas de que quizá se acusará de *parcial* su investigación (¿acaso alguna no lo es¹⁰?). Asumimos así una posición política lésbica como una estrategia de enunciación capaz de construir un territorio crítico, reflexivo, teórico y epistemológico particular, difícilmente visible por las lecturas y construcciones androcéntricas cargadas de “universalidad”¹¹. Pero esto implica también estar atentas a los modos de evitar la esencialización de esa identidad lésbica.

Es esta posición la que nos hizo insistir en traer las intervenciones y cuerpos lésbicos al cuerpo del feminismo. Aunque siempre estuvieron (estuvimos) ahí, decidimos hacerlas dialogar específicamente en esta tesis, ampliando las coordenadas de lo visible, modificando(nos) las formas del ver. La pregunta persistente sobre el lugar y las acciones lésbicas al interior del feminismo local (tanto artístico como activista), sus acciones, sus modos de trazar historias, de

enuncia como mujer lesbiana feminista, ya que fue socializada como mujer y se deconstruye desde esa posición subjetiva, de allí esta aclaración.

¹⁰ La exigencia de dar cuenta de estos posicionamientos suelen recaer, justamente, sobre cuerpos marcados genérica o racialmente (mujeres, lesbianas, gays, trans, travestis, negras/os). Un pedido de neutralidad que legitima y camufla de objetividad aquella construcción históricamente producida por sujetos varones, blancos, heterosexuales.

¹¹ Como decía Aurora Morales: “Si nosotras somos las que podemos imaginar, si nosotras somos las que lo soñamos, si nosotras somos las que más la necesitamos, entonces no hay nadie más que la pueda hacer. Nos toca a nosotras.” (1988: 65). Agradezco a val flores el envío de este texto.

disputar la memoria y las visibilidades heterosexuales feministas fueron resultado de esta insistencia encarnada.

Como puede intuirse, esta fue la pregunta central que reformuló nuestro trabajo. Una pregunta basada sobre el rumor (conocido y reiterado) de que las experiencias y debates lésbicos feministas quedaban reducidos o narrados al interior del concepto mujer, o bien como experiencias “separadas” del movimiento feminista y enmarcadas unívocamente en el concepto de identidad lésbica. Entonces, si los análisis específicos sobre las críticas, experiencias y visibilidades lésbicas pocas veces se hacían presentes, empezamos a trabajar desde ese murmullo insistente e invisibilizado que constituyen las existencias lesbianas¹².

En síntesis, no hay aquí un cuerpo que hace investigación “objetiva, neutral y universal”, sino una localización limitada y específica que no pretende trascendencia ni desdoblamiento sujeto/objeto, sino, como dijimos, un cuerpo y un *conocimiento situado* (Haraway, 1995). Nuestra investigación es, por tanto, “interesada” e interpela desde este lugar a la construcción de conocimiento. Una búsqueda intensa y crítica de aquello que se dice, que se investiga, que se hace visible y audible en nuestros procesos de investigación y, también, de aquello que se calla¹³.

Por último, debemos señalar el complejo proceso de escribir una tesis pensando en los trazados, discusiones y problemas que el pensamiento y la teoría feminista hacen visibles sobre los vínculos de poder tejidos entre lenguaje, pensamiento y escritura. Para los feminismos, el uso y la invención de/desde los lenguajes ha sido una forma específica, insistente e irreverente de intervenir en la memoria política de las palabras, en disputar sus usos sociales enquistados y jerárquicos, así como en la reinención y apropiación de la injuria para construir lazos de comunidad y resistencia. En este sentido, el uso final de palabras en femenino, la utilización de distintos signos lingüísticos como la x, el *, o el @, –criticados en su uso, muchas veces, por las reglas de la legibilidad–, se han convertido en un recurso que hace evidente, sobre todo en castellano, las marcas de poder en los usos de la lengua. Por ello, nos hacemos cargo de los signos que se han utilizado como marca para señalar interrupciones en el lenguaje y utilizamos, en general, el doble uso de as/os para señalar las fisuras del universal masculino. También, en el caso de los grupos que así lo han hecho, respetamos mantener el uso de la x, aun cuando produzcan “molestias” a la lectura (quizá se trate, justamente, de producirlas).

¹² Sabemos que con este recorte echamos sombras sobre otros cuerpos y experiencias que también han sido históricamente silenciados al interior del feminismo como los cuerpos trans, travestis, transexuales e intersexuales que han realizado parte de las críticas más interesantes de los últimos años al propio movimiento, a sus sujetos de acción político y epistemológico y los cuerpos del feminismo. Apostamos a futuros trabajos poder abordar estos cruces.

¹³ Hacemos esta salvedad ya que las interpelaciones feministas en el arte también son y fueron disputadas por los movimientos trans, travestis, transexuales, intersex, gays que no son desarrollados en este trabajo por cuestiones de extensión y posibilidad, aunque en diferentes pasajes hacemos referencias a sus críticas y postulados.

Por último, la misma tensión nos produce la elección de escribir en primera persona del plural a lo largo de la investigación, que también se mezcla muchas veces con la –tan deslegitimada en la academia– primera persona del singular. Construimos en esa primera persona del plural un nosotras del que somos parte, un hacer y un pensamiento colectivo que nos construye y también nos excede.

3. Fragmento sobre fragmento. La construcción de esta investigación

El trabajo que presentamos está conformado por dos partes que contienen seis capítulos. La primera parte contiene dos capítulos. El primero da cuenta de nuestras decisiones teóricas y de construcción del corpus, así como señala las líneas y conceptos centrales de nuestra investigación. El segundo capítulo es un breve desarrollo de antecedentes históricos y experiencias específicas que conforman una constelación de sentidos con lo que nuestra tesis dialoga. La segunda parte, contiene cuatro capítulos que abordan los problemas y análisis a través de las prácticas, imágenes, grupos y artistas del corpus.

La estructura general de cada capítulo se lleva adelante –en líneas generales–, de la misma manera: en primer lugar ubicamos el debate teórico feminista que atraviesa el capítulo (genealogías, humor, cuerpo erótico y espacio público). Luego desarrollamos la presentación del grupo o artista analizada y su contexto histórico y cultural. En algunos casos, además, de las intervenciones específicas sobre el tema, ofrecemos una constelación de otras prácticas artísticas producidas para contextualizar el tipo de trabajo de las artistas y grupos. Luego nos dedicamos a las imágenes elegidas como modo de intervenir en el debate específico que nos interesa.

Cada capítulo funciona de manera independiente pero se articulan en base a lo que denominamos *intervenciones feministas* (Pollock, 2013) y la necesidad de hacerlos dialogar como parte de una genealogía local de los cruces entre arte y feminismo con los problemas que hicieron presentes. Así, se construyen a partir de articular distintos debates que se han desarrollado al interior del feminismo y de la crítica local artística sobre el tema que lo convoca. En algunos casos quizá expresan de manera sucinta algunos debates que podrían ser en sí mismo otra tesis doctoral. Aun así, asumimos el riesgo de su escritura ya que hemos preferido hacer visibles estas estrategias soterradas como modo de habilitar nuevas preguntas e imaginarios posibles para futuras investigaciones antes que detenernos sólo en una de ellas.

La ausencia de estudios sobre algunos de los casos que analizamos –en particular los análisis sobre Fugitivas del desierto y el archivo Potencia Tortillera así como el abordaje que ofrecemos de Maresca y Gambas al ajillo– no tienen demasiados antecedentes con los que confrontarse, dialogar o ponerlos a discutir. La ausencia de esta posibilidad de debate – que siempre enriquece el propio análisis– da cuenta, por un lado, de cierta originalidad del tema propuesto pero, por otro, de la contingencia de sus aseveraciones. Esta tesis constituirá entonces un análisis de carácter exploratorio, iniciático y parcial que seguramente será puesto a discusión en próximos análisis, propios y de otras/os.

En el capítulo uno, *Interrupciones del silencio. Un recorrido sobre nuestras decisiones*, desarrollamos los conceptos clave que guían la presente investigación así como las decisiones teóricas que seguimos al momento de llevar adelante nuestro trabajo de corpus y análisis de las imágenes. Nos detenemos, por un lado en las consideraciones de la teoría feminista de la historia del arte y la cultura, por otro, en los análisis de los estudios visuales y también en las metodologías feministas de abordaje. Además damos cuenta de las decisiones tomadas al momento del armado de la presente investigación.

En el capítulo dos, *¿Cuestión de mujeres? (Des)encuentros entre arte/mujer/género/femenino/feminismo*, reponemos los antecedentes clave en torno a los debates teóricos del concepto de *arte feminista* surgido en Estados Unidos que nuestra tesis bordea, retoma y también discute a lo largo del trabajo. La diferencia contextual, histórica y social entre esas teorías y su desarrollo en Argentina plantean dificultades particulares en nuestro intento de analizar estos cruces en nuestro país. Lo cual nos lleva a detenernos, en primer lugar, en los debates locales sobre el uso de los conceptos “género o feministas”. Este debate nos ayuda a comprender los modos en que estos conceptos circulan tempranamente en nuestro país y enmarcan los usos indistintos de este tipo de prácticas como “arte feminista”, “arte de género”, “arte de mujeres” o “arte femenino”. Como señala Rosa, “a partir de los años 90 comienza a construirse la confusión entre los términos arte de mujeres, arte femenino, feminismo y género, empleados de forma absurda por los críticos del período” (Rosa, 2011: 33).

Estas aproximaciones nos permiten detenernos en una pregunta clave de nuestra tesis: las reducciones que se producen alrededor de arte feminista como contraparte (y sinónimo) entre arte de género y arte de mujeres. Luego indagamos, sobre las narrativas existentes en torno a los cruces de arte y feminismo en clave local partir de preguntas como: ¿de qué modo específico se ha construido la narrativa en torno a los cruces de arte y feminismo en la historiografía local? Nos detenemos en los antecedentes específicos con los cuales esta tesis dialoga y de los que es

deudora: en particular los análisis de María Laura Rosa sobre Mitominas, (2011, 2014), y en menor medida en los análisis de Pineau (2013) sobre la muestra Juego de Damas.

Por último, recorreremos brevemente algunos de los problemas y tensiones que se desarrollaron en la historiografía del arte feminista anglosajón al interior de la historia del arte ya que construyen sentidos que seguirán vigentes al día de hoy sobre este tipo de abordajes.

La segunda parte *Habitar las imágenes en la intemperie de la historia. Recorridos, estrategias y visualidades lésbicas/feministas* conforma el desarrollo del corpus elegido. Como dijimos reiteradamente, cada capítulo recibe un análisis focalizado, desde los estudios de género y feminista, en función de los problemas teóricos puntuales que se analizan, los grupos y artistas con los que se trabaja y las imágenes y obras con los que se ponen en discusión.

La pregunta central que guía el capítulo tres *Interferir las imágenes. Inventar genealogías propias* indaga la construcción e invención genealógica de algunas artistas y activistas feministas locales. La construcción de genealogías y memorias propias han sido, y siguen siendo, una tema y una práctica central de los movimientos feministas y LGBTTTIQ. La reescritura de la historia ha constituido uno de los pilares en los que se sustenta la teoría y práctica feminista y de las disidencias sexuales. Intervenir las genealogías es interrumpir las linealidades de las voces legitimadas para dar cuenta de la propia historia. Corromper los relatos totalizantes, discutir sus sentidos excluyentes –históricamente masculinos y/o binarios–, sus apropiaciones, sus homogeneidades y disputar también los ordenamientos de sentido al interior de los feminismos locales y la hegemonía de la voz heterosexual es el objetivo del capítulo. La pregunta central que lo recorre es ¿cómo han construido genealogías propias los grupos artísticos y activistas feministas en Argentina a pesar del silencio sostenido sobre esas historias por la historiografía canónica? A partir de allí nos fuimos preguntando ¿a través de qué imágenes pueden ser audibles? ¿Quiénes integraban esas constelaciones de referencias donde ellas mismas se reconocen? ¿Qué disputas al interior del feminismo local y sus prácticas artísticas y visuales podemos analizar? ¿Qué imágenes, memorias y experiencias reverberan en esas construcciones que ofrece cada intervención?

Nos centramos en la recuperación de memorias colectivas a partir de los trabajos de Mujeres Públicas y el archivo de las memorias lésbicas Potencia Tortillera. Las primeras, pertenecen sin dudas al “campo del arte argentino contemporáneo”, en su versión de arte político o arte feminista. La segunda, disputa desde las sombras su ingreso a este análisis y desde allí pulsaron para hacer ingresar, también, la experiencia de los Cuadernos de Existencia Lesbiana con los que

finalizamos el capítulo ¿De qué modos podemos imaginar lecturas posibles sobre algunas experiencias que no parecieran “pertenecer” a la genealogía de los feminismos ni al campo de la “historia del arte”? ¿Qué tienen para decirnos? ¿De qué maneras nos hablan/nos miran?

“Hacer genealogía”, “construir historia”, “construirnos en el relato de historias que nos nombren”, son repeticiones insistentes que emergen de las experiencias analizadas con las que abordamos el capítulo.

El capítulo cuatro, *Reinvenciones críticas desde el humor*, inicia recuperando y parafraseando una pregunta histórica de la investigación feminista en el arte: ¿Por qué hay pocas humoristas mujeres? A lo largo del capítulo trabajamos con algunos análisis específicos de las relaciones entre humor e intervenciones feministas como una estrategia particular que ha sido deslegitimada históricamente en los análisis académicos por “poco seria”. Este cruce nos resulta productivo debido a que si bien existen históricas utilizaciones desde el humor como crítica social desde las diferentes expresiones artísticas, han sido poco analizadas y estudiadas –no sólo en Argentina sino en América Latina– desde una mirada feminista, aun cuando el humor y la ironía han estado extensamente relacionados con “el humor femenino”. Cada uno de los grupos que analizamos tiene un abordaje específico y particular de y desde los usos del humor. Gambas al Ajillo, Mujeres Públicas y Fugitivas del Desierto, fueron elegidas por sus diferencias en las estrategias y usos de las políticas del humor más que por sus continuidades y similitudes.

Cada uno de los grupos hace visible a través del humor diferentes experiencias como crítica hacia las construcciones sexo-genéricas. El caso de Gambas al Ajillo, en torno a la feminización del cuerpo y la violencia de género, ofrece un particular acceso de este grupo desde una mirada de análisis feminista. Si bien el grupo ha sido un referente de la cultura underground porteña de los años 80, ha sido poco analizado desde una perspectiva feminista, de allí nuestra apuesta por incluirlo en nuestra investigación. Mujeres Públicas, con sus frases breves e irónicas, ha sido uno de los grupos más analizados en este tipo de abordaje local entre humor y feminismo pero elegimos en particular algunas de sus intervenciones menos analizadas: aquellas que hacen audibles las interferencias lésbicas que este grupo realiza a la matriz heterosexual del propio discurso feminista. Lo mismo pulsa en Fugitivas del Desierto, un grupo escasamente analizado en la historiografía local tanto artística como activista. Seguramente su localización en la ciudad de Neuquén –a pesar de haber interferido constantemente en la ciudad de Buenos Aires, Córdoba y Rosario; y de haber creado redes a nivel nacional– sea una de las posibles respuestas. Los interrogantes que abre este grupo sobre la experiencia situada en otro territorio del país, así como

su discurso pendencieramente lésbico, resultan insoslayables en una tesis que indague sobre los cruces entre arte y feminismo.

El quinto capítulo *Cuerpos en fuga y aptos todo destino. Relecturas e intervenciones desde la sexualidad y el erotismo*, se detiene en un tópico central del feminismo: el cuerpo y la sexualidad, pero tratando de hacer audible un abordaje local de un tema complejo en relación a las prácticas artísticas en torno al erotismo y la sexualidad explícita (cruzada sobre el debate de la pornografía). A pesar de lo que podría presuponerse, son escasos los análisis locales que hacen énfasis en lecturas placenteras sobre el cuerpo en relación al erotismo y la sexualidad femenina, y aún menos aquellos que indagan en las figuraciones visuales del deseo lésbico.

Luego de enmarcar nuestro debate en torno al histórico partaguas del feminismo de las “feministas pro sexo y pro censura” –que creemos constituyen la clave de las lecturas necesarias para el tema que nos convoca– ofrecemos una relectura de una artista que, si bien analizada, ha sido poco trabajada desde el eje que nos interpela en este capítulo, como es el caso de Liliana Maresca. En ella hacemos especial énfasis en la relectura de sus obras en clave erótica-sexualizada, articulada también como una estrategia que hace visible en los inicios de los años 90 una redefinición erótica ante la vulnerabilidad de un cuerpo de mujer infectado con el virus de VIH+.

El análisis de las acciones de *Fugitivas del desierto*, nuevamente, nos devuelve una lectura que hace énfasis en la crítica lésbica hacia los cuerpos feminizados y sus modos de experimentar placer. Trazando claves de lectura, en particular sobre la eroticidad de la masculinidad lésbica, y en general del deseo lésbico por fuera de las figuraciones hegemónicas que lo atraviesan. La apuesta central de *Fugitivas del desierto* de erotizar y sexualizar la fantasía como una invención específica para amplificar las propias figuraciones del feminismo es lo que atraviesa su desarrollo.

Por último, en el capítulo seis, *Topofobia interrumpida. Lesbianizar el espacio público* analizamos las ocupaciones diferenciales del espacio público, que constituye otro de los aportes fundamentales de las intervenciones feministas en el escenario local. Para ello retomamos los debates que sostienen las mutuas interpelaciones entre arte y política (Longoni, 2009; Cuello, 2013) para pensarlas en clave sexo-genéricas a través del análisis sobre los colectivos *Mujeres Públicas* y *Fugitivas del desierto*. Esto nos permite desarrollar, por un lado, la incidencia en los dispositivos que ordenan y regulan los cuerpos sexo-genéricamente en los trazados urbanos y sus lógicas de distribución (Preciado, 2008b) que los colectivos ponen en marcha en sus acciones. Por otro lado, pensar sus modos de acción en el espacio público a partir de la realización de acciones múltiples, anónimas y de apropiación colectiva en los escenarios de conflicto de la Argentina

contemporánea. Posteriormente nos detenemos en el caso de Lesbianas en la Resistencia (1995-1997) quienes disputaron los sentidos en las históricas marchas de la resistencia en la plaza de mayo de la ciudad de Buenos Aires (símbolo de las luchas y resistencias locales).

Culminamos nuestro trabajo con una serie de reflexiones finales en las que exponemos los principales resultados de la investigación, señalando los aportes que nuestro trabajo puede realizar al área temática en la que se inscribe, un recorrido que no es más que la huella, el rastro de un deseo de reconstrucción efímero, una y otra vez, evasivo.

Para ello sistematizamos algunos puntos clave del material analizado y dejamos abiertos horizontes de lectura, problematizaciones y desafíos futuros, de escrituras posibles. Nos mueve el deseo de que “las memorias se multipliquen antes que se unifiquen, que broten y no se calcinen, que humeen antes que se hagan cenizas” (flores, 2014: 29). En síntesis, nos movilizan las nuevas apuestas de investigación, los interrogantes posibles y las líneas futuras y precarias de indagación. Proponer genealogías posibles donde el plural habilite las diferentes relaciones entre arte y feminismo, entre pasado, presente y futuro. Esta investigación pretende ser un paso en ese camino que aporte a la producción local de nuestras historias y prácticas.

En definitiva, hay en esta escritura un trabajo de investigación que es individual pero sobre todo colectivo, una puesta en cuerpo de una escritura que se pretende palabra contra el silencio, que vibra con y junto a la historia de esos murmullos que brotan y seguirán brotando, haciendo fuego la memoria colectiva, y encendiendo las posibilidades de invención de aquellas imágenes donde buscarnos, encontrarnos y volvernos a incendiar. Un asir temporal de aquello posible de ser visto, pensado y sentido.

PORTADAAAAAAAA

Maresca

CAPÍTULO 1

Interrupciones del silencio.

Un recorrido sobre nuestras decisiones

El propósito de este capítulo es desarrollar los enfoques teóricos y metodológicos que guían el abordaje de las imágenes y las experiencias de intervenciones feministas en el arte y la cultura. En primer lugar, señalamos una breve historia de nuestro problema, para detenemos en la elección de uno de los conceptos centrales de la investigación: el de intervenciones feministas. Luego, desplegamos las estrategias que llevamos adelante en la construcción de nuestro corpus de análisis y nuestro modo de pensar con imágenes. Sostenidas en las críticas feminista del arte y los estudios visuales, desarrollamos algunas ideas sobre los modos de pensar en zonas de problemas, las sospechas cronológicas y nuestras concepciones temporales.

1.1. Historias de nuestro problema

*El impulso de crear empieza
–con frecuencia de manera terrible y pavorosa–
en un túnel de silencio
Adrienne Rich*

Un túnel de silencio, decía la poeta y teórica lesbiana feminista Adrienne Rich al pensar sobre el proceso de creación de la escritura, en particular, de la poesía. El presente trabajo es parte de un campo cuyas reglas se presuponen radicalmente distintas a las del poema: una tesis doctoral dentro de un doctorado en Ciencias Sociales. Sin embargo, la pregunta y el impulso de la necesidad de escritura surgieron, en este caso, exactamente ante el mismo sentimiento: atravesar un túnel de silencio e invisibilidad sobre ciertos problemas teóricos –el arte y su cruce con el feminismo– y ciertos sujetos específicos que los encarnaban –mujeres y lesbianas–.

Recuperando a De Lauretis, si la pregunta inicial estaba marcada por el silencio, es ese mismo signo de interrogación el que construye esta investigación. Al igual que la teórica italiana, también creemos que “la pasión de las investigadoras feministas por el lenguaje y la teoría es la contrapartida directa del silencio que ha marcado por mucho tiempo, y continúa marcando, la existencia material e intelectual de las mujeres” (De Lauretis, 2000: 28). Es aquí, en el abrazo a las zonas de silencio, donde surgen las primeras pasiones que condujeron a este proceso de investigación que excede esta tesis doctoral y se retrotrae a varios años e investigaciones previas.

Dar cuenta precariamente de las motivaciones, deseos, impulsos y dudas que construyeron este recorrido académico y su estrategia en la encarnadura de (un)saber, nos remonta hacia aquel inicio formal y académico de investigación que se produjo hace más de 10 años en la carrera de Comunicación Social –con mención en procesos culturales–, donde emergieron inicialmente estas

preguntas en la tesis *Crítica de la estética Androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea* (2008).

En ese primer proyecto de investigación nos preguntábamos por los cruces artísticos entre arte y feminismo a partir del interrogante básico que guió las primeras teorías del arte feminista “¿por qué no han existido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971). Ese fue el puntapié inicial que nos condujo por un primer recorrido que, si bien fundante y transformador, no pudimos escuchar como hegemónico al interior del canon artístico internacional. Casi todas las artistas allí analizadas eran estadounidenses, Bárbara Kruger, Guerrilla Girls, Nan Goldín, Cindy Sherman, Judy Chicago, entre tantas otras abrieron ese camino. Lo que para nosotras era el descubrimiento de un mundo, para el arte internacional ya era un nicho de mercado.

La ausencia de bibliografía específica, la lejanía de la centralidad con Buenos Aires, así como la escasa repercusión de estos debates en Argentina, nos impidieron profundizar más en los cruces locales de estos análisis durante esos años del 2006-2008, pero dejaron latente la pregunta sobre qué sucedió en nuestro país, ¿por qué no había “artistas feministas” en Argentina? Cruces que tratamos de realizar, incipientemente, durante la tesis de Maestría *Rupturas de la mirada. Arte, feminismo y política en América Latina* (2011), donde nos deteníamos en los inicios de los años 70 en la conformación del movimiento feminista local y enunciábamos algunos desarrollos de la muestra *Mitominas* (1986).

La crítica cultural y del arte feminista ha estado atravesada, sin dudas, por aquellas disputas teóricas, políticas y visuales propias de los movimientos feministas en sus geopolíticas particulares, entonces ¿cómo leer estas experiencias en nuestro contexto? ¿Qué particularidades atraviesan los cruces entre arte y feminismo en Argentina? La discusión sobre qué se entendía como político en el arte local y, nuevamente, la ausencia de las prácticas de artistas feministas en ese cruce fue lo que terminó de trazar este proyecto de investigación.

Así, los tres trabajos de investigación guardan relación entre sí y, a la par, se discuten constantemente, no sólo epistemológica o teóricamente sino encarnando de manera obstinada la curiosidad (Foucault, 2003) y la reinscripción subjetiva que habita en las preguntas que nos guían. Como establece Foucault, la curiosidad “no busca asimilar lo que conviene conocer; sino lo que permite desprenderse de uno mismo. ¿Qué valdría el empeño de saber, si sólo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos, y no, en cierto modo y en la medida de lo posible, el extravío del que conoce?” (Foucault, 2003: 8). La presente tesis doctoral nos enfrentó a ese extravío de nuestra propia experiencia vital, académica y feminista.

1.2. Del arte feminista a las intervenciones feministas

Iniciamos este proyecto en el año 2012 a partir de la pregunta que veníamos desarrollando en otros trabajos, ¿cuáles habían sido los cruces entre arte y feminismo en el arte argentino? ¿Por qué no han existido artistas feministas en Argentina? Siguiendo la estela de investigación abierta por la historiadora María Laura Rosa (2012, 2014, etc.), pretendíamos profundizar y aportar en esa línea de pensamiento: ¿qué artistas locales trazaron el paisaje del arte feminista en Argentina? En aquel inicio, nos interesábamos por aquellos grupos que particularmente se habían enunciado como artistas o grupos artísticos feministas y trazábamos un arco temporal que iba desde el retorno de la democracia (1983) hacia el año 2010 en que se había declarado la ley de matrimonio igualitario porque considerábamos que esa coyuntura establecía un nuevo tiempo y debate al interior de los movimientos feministas y en la expansión de distintas prácticas artísticas posteriores donde el registro documental ya era más accesible.

Sin embargo, esta formulación nos enfrentó con varios inconvenientes en el proceso de investigación que, posteriormente, la transformaron. Por un lado, esta pregunta, *el arte feminista en Argentina*, nos conducía a un primer escollo: la ausencia de casos de artistas que a sí mismas se denominaran feministas, y la ausencia del uso de la propia categoría en la crítica de arte y los estudios locales. Si bien esto es, justamente, el dato que da sustento a la investigación, continuar por esa línea nos enfrentaba a tres problemas específicos: en primer lugar, la imposibilidad de escapar de los modos en que las artistas se declaran a sí mismas que, como veremos a lo largo de la tesis, ha sido realmente una enunciación escasa en nuestro país y, además, ya han sido exhaustivamente analizadas por Rosa (2007, 2008, 2012, 2014, etc.).

En segundo lugar, la dificultad para poder expandir el análisis por fuera del campo específico del arte, de sus reglas e instancias de legitimación que construyen e instituyen aquello posible de ser arte. Recuperando entonces la insistencia feminista sobre la construcción de conocimiento me preguntaba: ¿es posible que sólo hubiera un grupo de artistas feministas (Mujeres Públicas) y una sola muestra de arte feminista (Mitominas) en toda la historia reciente de Argentina a las que se vuelven insistentemente como referencias ineludibles y únicas? ¿Si la crítica fundante a la institución arte desde el feminismo se basa en una transformación radical de la historia del arte, de sus modos y objetos, por qué insistía en buscar “el arte”? Así expandimos el concepto de *Arte Feminista* con el que habíamos iniciado la investigación. Concepto que, además, era/es utilizado

superponiendo varios significados (arte femenino, arte de mujeres o arte de género –en general entendidos como sinónimos del *arte hecho por mujeres*¹⁴).

Consideramos fundamental distinguir, por un lado, los análisis que entienden las relaciones entre arte y feminismo a partir de la premisa de que esas intervenciones están realizadas por mujeres. Este tipo de abordajes reduce esta experiencia a un dato biológico, natural y esencial que “representaría” una feminidad específica universal y su reparto de sentidos asociados (sensibilidad, corporalidad, domesticidad, etc.). Por otro, aquellos que las comprenden como una estrategia para tensionar las estructuras sexo-políticas de la construcción de la mirada y las imágenes en que esta tesis se inscribe. Así entendida, una intervención artística puede ser feminista “no cuando está realizada por una mujer sino cuando ésta problematiza y subvierte las formas en que un texto o sistema de significación específico opera dentro de un orden social dado produciendo hegemonía u opresión” (Pollock, 2010: 19). Pero esto nos enfrenta al problema de la autoconciencia de la práctica artística feminista, lo cual, restringe los desbordes que ambas categorías contienen entre sí, más allá de sujetos *autopercebidos* como feministas.

De allí nuestra insistencia en hablar de los cruces entre arte y feminismo. La y no es una mera distinción semántica, sino que nos permite establecer este cruce como un nexo y no como una identidad específica que, justamente, dé por sentado aquello a lo que nos referimos.

La elección de este cruce conceptual nos permite expandir nuestros casos de estudio por fuera de la especificidad del campo artístico y, a la par, discutir y poner en debate aquellas asociaciones que, en la actualidad, ligan unívocamente arte feminista como sinónimo de mujeres en el arte. Esto nos permite evitar aquellos sintagmas enunciados como arte de género, arte de mujeres o arte femenino que se entienden como campo de una política de identidad de “las mujeres”, un concepto que desde las críticas lésbico-feministas (y no sólo), ha sido una y otra vez puesto en tensión¹⁵. Todo esto nos ayuda a no reducir la fuerza histórica y política que moviliza estas intervenciones: el feminismo y sus tensiones.

Esto nos permite situarnos en torno al concepto de *intervenciones feministas en el arte* y sus *efectos políticos*, es decir, no ya “en términos de estilo o como una cuestión de auto-expresión u obsesión personal, sino como un efecto político” (Pollock, 2010: 19). Esta categoría nos permite pensar “lo feminista” en/desde el arte como *estrategias* de enunciación que disputan los sentidos

¹⁴ Nos detendremos en este debate más exhaustivamente en el capítulo 2.

¹⁵ Las disputas en torno a la universalidad del sujeto mujer fueron rápidamente blanco de críticas desde los feminismos lesbianos tanto como desde los feminismos negros y las desobediencias sexuales GBTTTIQ, poniendo en crisis la noción universal que sostenía la identidad y experiencia de las mujeres en torno a la heterosexualidad y la experiencia blanca.

de la diferencia genérico-sexual y no como contenidos predeterminados del sujeto mujer. Nos permitimos una extensa cita de Griselda Pollock¹⁶:

Una intervención feminista en el arte inicialmente confronta los discursos dominantes acerca del arte, es decir, las nociones aceptadas de arte y artista. Las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visible los mecanismos del poder masculino, la construcción social de esa diferencia y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción. [...]. Una intervención feminista excede la preocupación local por la cuestión femenina y pone al género en una posición central dentro de los términos de análisis histórico. Es una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas/culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades (Pollock, [1988] 2013: 33,37).

Las intervenciones feministas en el arte y la cultura no son entonces una entidad, no son un movimiento estable ni fijo, ni están definidas por características específicas; no son tampoco un estilo, ni una escuela, ni mucho menos un grupo homogéneo, sino que se definen por ser un tipo de práctica que aspira a tensionar los modos existentes y dominantes de las imágenes y la cultura androcéntrica. El estudio de las prácticas feministas en el arte liga así una serie de actividades tácticas y un desarrollo estratégico de las prácticas de la visualidad proponiendo “un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Una *poïesis* de futuro, no un simple programa de demandas correctoras” (Pollock, 2010: 53).

Hacemos nuestra la distinción que Pollock (entre otras autoras) establece al insistir y reclamar un lugar para los feminismos en las teorías del arte y la cultura no como un mero apéndice o suplemento a una historia más general de La Historia del Arte, sino como una metodología y una perspectiva que produce un cambio de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística. Es por ello que, aunque la recuperación histórica de la participación de las mujeres es una parte fundamental de las estrategias de intervención feminista, éstas no deberían enmarcarse (ni detenerse) únicamente en una esencialidad acerca del “arte de/sobre mujeres”, sino en indagar estrategias político culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones y efectos políticos en el sistema sexo-género en el campo expandido del arte y la cultura.

El término *intervención*, además, ha sido asociado a los análisis que hacen referencia a los estudios de arte en espacios públicos. Aquí adquiere centralidad teórica como una categoría que refiere a los modos en que se disputan los sentidos siempre en *situación*. Es decir, en los modos

¹⁶ Griselda Pollock (1988, 1996 y 2010) es una de las teóricas centrales de la historia del arte feminista. Esta autora indaga en las construcciones de la historia social del arte, los análisis materialistas de la práctica cultural y la construcción discursiva foucaultiana de las prácticas culturales para establecer las relaciones entre arte y feminismo.

en que en determinados contextos sociales, históricos y culturales particulares esas acciones hacen visible estrategias de enunciación y no como categoría intrínseca de algo que está ya definido de antemano.

Ahora bien, expandir esta categoría de arte feminista a los cruces entre arte y feminismo en el arte y la cultura, nos enfrentó al tercer problema de la tesis: qué entendemos por feminismo, una pregunta condenada al fracaso desde sus inicios. O al menos a la imposibilidad de asirla en una única manera de comprender esta categoría/movimiento/encarnación subjetiva que instituyen los feminismos. Si lo femenino no es un “dato” biológico del ser mujer sino más bien un conjunto de relaciones y construcciones sobre el cuerpo y el sexo, ¿cómo definir y abordar las diferentes prácticas culturales que nos permitan incidir en este cruce teórico y visual entre prácticas artísticas y feminismos?

1.3. Escribir los conflictos. Los sujetos del feminismo

*El feminismo fue, y ha seguido siendo, la mayor y más decisiva
revolución social de la modernidad.*
Ágnes Heller

En primer lugar, podemos decir que aquello que se entiende por feminista y feminismo en esta tesis es parte de los sentidos y discusiones que analizaremos a partir de los propios grupos y artistas y no está definido a priori justamente porque lo que nos interesa es indagar sobre esos sentidos que se juegan en quienes hacen las intervenciones e imágenes, en quienes intervienen en los debates y en quienes los leen en su contexto y en nuestro presente, sobre aquello que hacen visible, disputan y ponen en tensión en sus propias intervenciones visuales con/contra el feminismo. De esta manera, tanto la categoría de género, como la de feminista, así como la de lesbiana y mujer –que son cuatro categorías centrales de esta tesis– son siempre escenarios de disputas y las analizamos en cada uno de los capítulos específicos.

Podemos sostener que no hay en esta investigación comprensiones identitarias fijas, sino posicionamientos contingentes y estratégicos que han sido constitutivos y atraviesan la historia feminista local. Para ello fue necesario explicitar las distintas *geografías del feminismo* (Pollock, 1996) en cada uno de los capítulos y contextos en que las intervenciones se desarrollan, considerando las condiciones culturales, sociales y artísticas específicas de cada grupo en el que nos detenemos.

En segundo lugar, nos resulta fundamental una aclaración sobre los usos de los plurales en torno al concepto feminista/s. El uso extendido dentro de los estudios académicos de las expresiones *movimiento feminista* o *arte feminista*, vuelve complejo la utilización constante del plural en nuestra tesis. Sin embargo, es ese uso el que pensamos cada vez que escribimos esas expresiones. Por lo cual, no estamos pensando unívocamente al movimiento feminista, de hecho esta tesis parte de esa discusión histórica y sus posicionamientos discontinuos y antagónicos. Como plantea la historiadora Yasmine Ergas:

En contra de la pretensión del diccionario, que define unívocamente el feminismo desde el punto de vista discursivo, como la teoría de la igualdad política, económica y social de los sexos, y desde el punto de vista organizativo, como la correlativa movilización que tiende a eliminar las restricciones discriminatorias en detrimento de las mujeres, no parece haber una definición universal que oriente a través del laberinto de la política feminista contemporánea. En verdad, el término feminismo, no designa una realidad sustancial, cuyas propiedades puedan establecerse con exactitud; por el contrario, se podría decir que el término feminismo indica un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables. Desde este punto de vista, qué es o qué fue el feminismo, es mucho antes una cuestión histórica que un problema de definición (1993: 159).

Como podrá advertirse esta tesis se inscribe en un campo amplio de estudios culturales y teorías de género y feministas, sin perder de vista el propio dinamismo y las críticas internas sobre las teorías de género que los movimientos feministas, LGBTTTIQ¹⁷ y de las desobediencias sexuales han realizado a sus propios fundamentos teóricos, epistemológicos y políticos. Críticas que han hecho de este campo de estudio, dentro de las Ciencias Sociales en los últimos 40 años, uno de los más dinámicos y en constante transformación sobre los modos de incidir teórica y políticamente en las regulaciones culturales sexo-genéricas. En palabras de 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). También Stuart Hall ([1992] 2010) señala esta importancia del feminismo como lo que modificó radicalmente el terreno de los *Cultural Studies*. Según Hall, para los estudios culturales (y muchos otros proyectos teóricos), la intervención del feminismo fue específica y decisiva y reorganizó el campo en formas concretas, ya que no sólo proveyeron una serie de nuevos interrogantes y nuevos temas de investigación a campos ya existentes sino que, principalmente, generaron una nueva práctica intelectual.

¹⁷ Contra algunas investigaciones que sólo enuncian LGBT a lo largo de todo el trabajo, sostenemos las siglas LGBTTTIQ (lesbianas, gays, travestis, transexuales, trans, intersex y queers) para hacer referencia a los movimientos sociales de la disidencia/desobediencia sexual. Esta elección hace visible los entramados de poder, visibilidad y crítica que fueron sucediéndose de manera insistente entre los feminismos y las desobediencias sexuales y no como etapas históricas evolutivas que agregan una identidad “conquistada”.

Entonces, incluso con esta conflictividad inherente, sostenemos la categoría de feminismos para leerla en sus intervenciones en el arte y la cultura como una herramienta conceptual y política, siempre abierta a nuevos significados, sin atribuirle integridad ontológica a identidades de ningún tipo. Nuevamente, siguiendo a Griselda Pollock (2010), podemos decir que el feminismo es una provocación perpetua, de la cual se deriva su dificultad de ser asimilado. De ahí que lo entendamos como:

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

Por ello, el feminismo no puede ser una categoría específica que da por supuesto aquellos sujetos y/o prácticas a los que se refiere sino un campo en tensión y redefinición constante. En este sentido, compartimos con De Lauretis la comprensión del sujeto del feminismo en constante construcción:

Con la expresión 'el sujeto del feminismo' entiendo una concepción del sujeto (femenino) distinto no solo de la Mujer con mayúscula, la representación de una esencia intrínseca de todas las mujeres (que ha sido vista como Naturaleza, Madre, Misterio, Encarnación del Mal, Objeto de Deseo y de Conocimiento [masculino], Eterno Femenino, etc.), sino incluso distinto de las mujeres, esos seres históricos, reales, y sujetos sociales que son definidos por la tecnología del género y que se generan efectivamente en las relaciones sociales. El sujeto del feminismo en que yo estoy pensando es un sujeto que no ha sido definido todavía, un sujeto en proceso de definición o de concepción en este y en otros textos críticos feministas; y el sujeto del feminismo es una construcción teórica, un modo de conceptualizar, de entender, de dar cuenta de ciertos procesos (De Lauretis, [1989] 2000: 43).

Esta investigación pretende así, seguir construyendo esos sujetos del feminismo como un modo de dar cuenta de la complejidad que lo(nos) atraviesa. En este sentido, hacemos nuestras aquellas palabras de Judith Butler que sostienen que aquello que nos preocupa es una acción teórica política "que no legisle sobre el género, que no decida qué son las mujeres y cuáles son los valores de las mujeres, sino que permita una comprensión crítica de las normas de género en oposición a las normas de género que son restrictivas y excluyentes" (2011: 78). Contra cierta política de sectores feministas que insisten en definir qué son las mujeres y quiénes formarían (o no) parte del colectivo feminista, nos interesa sostener las posibilidades de pensamiento crítico que tales disensos teóricos, epistemológicos y políticos producen y hacer vibrar desde allí una política de las imágenes capaz de habilitar mundos posibles donde habitar(nos).

Nos preguntamos entonces, si no es una autoenunciación de las integrantes que llevan a delante dichas prácticas, ¿qué sería aquello que adjudicamos como feminista de/en/hacia las

prácticas artísticas, las imágenes y la cultura en este trabajo? ¿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 las experiencias de la identidad genérico-sexual? ¿De un modo de intervención político artístico? ¿De una identidad específica de quien analiza esos discursos? ¿Qué tienen para decirnos? ¿De qué maneras nos hablan/nos miran?

Dicho esto, ¿cómo analizar las diferentes acciones y manifestaciones artísticas desde una mirada feminista que aporte a los debates desde el contexto de Argentina sobre ciertas experiencias que parecieran no “pertenecer” a la genealogía de los feminismos ni al campo de la “historia del arte”?

Si la categoría “feminista” resuena a veces incómoda para las artistas que provienen más específicamente del campo del arte como Liliana Maresca y Gambas al ajillo¹⁸, la categoría de artistas resuena dificultosa para quienes provienen del activismo visual feminista y lésbico feminista como el caso de Mujeres Públicas, Fugitivas del Desierto, Potencia Tortillera, Cuadernos de existencia lesbiana o Lesbianas en la resistencia. Grupos y colectivos que utilizan estrategias artísticas pero reniegan de la condensación de las categorías históricamente centrales del arte, como la de obra, artista y autonomía. Es justamente este desborde, esta “dificultad” en sus trazados lo que nos moviliza a lo largo de nuestra investigación en torno a las diferencias de enunciación de arte feminista, arte y feminismo e intervenciones feministas en el arte y la cultura.

1.4. Usos y desvíos carroñeros. La metodología de nuestra investigación

*Los objetos no pueden ser cosas, sino eventos, eventos de visión,
Y por tanto, ejemplos de visibilidad
Mieke Bal*

Como dijimos, nuestra formación académica (y vital) ha sido en comunicación –en particular en el análisis de los estudios culturales– y en los estudios de género y feministas. Desde estos dos campos –que se han caracterizado desde su nacimiento en ser entidades sin un claro “objeto” de estudio–, es que situamos nuestra investigación. Como bien destaca Silvia Elizalde:

¹⁸ Es interesante pensar cómo Maresca y Gambas, en sus inicios, justamente estuvieron en el margen, en el under, de aquello considerado arte en nuestro país, a pesar de que hoy están legitimadas como artistas que modificaron el propio campo.

ambos territorios del saber [los de la comunicación y los estudios de género y las sexualidades] han cuestionado en sus propios campos las concepciones tradicionales de la investigación y el análisis cultural, en sus búsquedas y debates sobre la especificidad de sus universos de intervención, y en contra de la idea de la autonomización radical de los objetos de estudio como principio garante de la legitimidad académica o científica. En este marco, la defensa compartida de la transdisciplinariedad puede leerse como un intento de ambos ámbitos por zanjar –nunca del todo- las tensiones derivadas de la acusación frecuentemente recibida por el supuesto carácter disperso (comunicación) o extremadamente específico o “guettificado” (género) de sus objetos y materiales de estudio. Pero también, como una sugerente y temprana ruptura respecto de las disciplinas que siguen operando –más o menos solapadamente- a partir de la producción y estabilización de temas y de criterios de “propiedad” de los abordajes y las metodologías sobre el mundo social (2009: 131).

Desde este presupuesto general nuestra investigación se nutre de una multiplicidad de fuentes y métodos teóricos de abordajes, de los que detallaremos los principales.

Una de las discusiones teóricas más intensas al interior del arte feminista se da en los modos de entender la metodología de la investigación. Aquellas estrategias que sólo hacen énfasis en la estructura de la discriminación basada en el canon¹⁹, se consideran necesarias pero limitadas. Aunque en la actualidad conviven diferentes abordajes, la categoría de “mujer artista” como marco de análisis para la historia del arte feminista ha sido revisitada a partir de metodologías que dan cuenta de los modos en que analizar el lugar de las mujeres en el arte y la cultura exige una crítica radical del discurso de la historia del arte. Así, las intervenciones feministas de la historia del arte deben ser entendidas como un discurso que produce activamente sus significados a través de la exclusión y el silenciamiento y no sólo como la recuperación histórica de la participación de las mujeres para ser ingresada en sus marcos normativos.

Este tipo de análisis indaga en el sistema de jerarquías y dominación del orden social –y no sólo del sistema del arte- y los modos en que se construyen conocimientos y las formas de ver legítimas, cuerpos y existencias posibles de ser (re)presentados o imaginados. Esto redefine lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar.

Este modo de abordaje produjo desplazamientos que van de los propios márgenes de la historia del arte, hacia un historia del arte “expandida” y a los efectos políticos de las intervenciones feministas en el arte y la cultura, como señala Pollock (1988, 2008). Esta historiadora inglesa del arte feminista retoma algunos de los planteos de Adrienne Rich, como una re-visión de la disciplina. Esto es, indagar tanto aquello que se dice, como lo que no se dice.

¹⁹ Seguimos a Pollock (1999) en su modo de entender el canon como una estructura mítica, un mecanismo excluyente y exclusivo, generizado y “generizador”, construido a partir no solamente de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de sus propias pautas, sino también de los propios artistas.

O, en palabras de la propia Rich, llevar adelante un acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, una estrategia que “para las mujeres es más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia” (Rich, [1979] 2010: 48).

Ahora bien, elegido este recorrido la pregunta central de nuestra construcción del corpus debía enfrentarse a varias cuestiones que venimos enunciando pero que hacemos explícitas. Si como decía Pollock (2010) reclamar un lugar para los feminismos en las teorías del arte y la cultura es una metodología y un cambio de perspectiva de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística, ¿cómo hacer para llevarlo adelante?

Confluyen aquí tres estrategias que se relacionan: en primer lugar, la propia escritura y formato de la tesis debía dar cuenta de esa genealogía discontinua de los cruces entre arte y feminismo. En segundo lugar –y ligado al proceso de escritura–, el propio diseño visual de la investigación que presentamos debía ser entendido como una interferencia a la escritura, a los procesos de constitución lineal y conformación del campo de conocimiento en que nos situamos. Como planteamos en la introducción, procuramos evitar que la imagen sea solamente la ilustración de lo analizado por la palabra. Esta decisión se ve sustentada en nuestra tercera convicción: las imágenes no son *representaciones de* sino que, más bien, *constituyen visibilidades*. Las imágenes son una “interpretación desde el presente que hace que la obra se convierta en un interlocutor de nuestras preocupaciones, pero también que nos diga lo no sabido” (Bal, 2016: 12). Así, la diagramación y el diseño visual de esta tesis son parte fundamental y constitutiva de la misma y nos detendremos brevemente sobre las elecciones y el trabajo realizado.

1.4.a Pensar con imágenes los archivos. Apuestas de una práctica colectiva

*Como si inventar imágenes contribuyera
–unas veces modestamente, otras con fuerza–
a reinventar nuestras esperanzas políticas.
Georges Didi-Huberman*

Nuestro trabajo, como dijimos, se basó, en primer lugar en la búsqueda, indagación y recuperación de archivos, de prensa y pequeños catálogos, hojas precarias que fueron alguna vez “hojas de sala”, fanzines, fotos, relatos y, sobre todo, recuperación oral de la memoria. Este trabajo nunca fue (y no será) individual. En la mayoría de ellos su acceso se realizó con la

convicción de que su recuperación era parte de un acervo colectivo de nuestras historias y se realizó en conjunto con otras/os investigadoras/es con quienes he trabajado recurrentemente²⁰.

Todos estos materiales conformaron un acervo de más de 300 imágenes que nos ayudaron a activar los sentidos que aquí proponemos sobre las intervenciones y a reponer sus contextos sociales y culturales. Siguiendo a Ann Cvetkovich²¹, una teórica feminista queer de las memorias lésbicas, podríamos enunciar a estos archivos de materiales efímeros, de sentimiento y de acción con los que trabajamos, como *inusuales*, es decir, que “se resisten a la coherencia narrativa o que son fragmentados y ostensiblemente arbitrarios” (Cvetkovich, 2002: 110 [la traducción es nuestra]). Sus rastros han sido una constante obstinación de la presencia. Como bien dice Ana Longoni (2017), en Argentina trabajar con archivos es en sí mismo *hacer* archivo y esta investigación apuesta a esa colectivización.

Ahora bien, este trabajo de recuperación histórica también se transformó, luego, en una reflexión insistente sobre la precariedad de los mismos así como en una pregunta recurrente sobre su modo de aparecer en este proceso de escritura final. En este sentido, la crítica feminista hacia el sujeto colectivo humanista pretendidamente sin sexo y sin género ha impulsado, en gran medida, la crisis de la noción de representación que también es profundizada en muchas de las conceptualizaciones que abordan los y las teóricas de las que nos valemos en esta investigación. Es contra ese paradigma de la representación (Lazzaratto, 2006) que podemos decir que las imágenes no reflejan un mundo sino que *producen* mundos posibles. Siguiendo estas conceptualizaciones hemos intentado analizar y desplegar la potencia que las imágenes visibilizan en el contexto socio cultural en el que intervienen y no sólo comentar aquello que *significan* haciendo un recorrido por sus características formales.

Por eso intentamos evitar el sistema de transparencia en/de la representación donde las imágenes evocarían o estarían en el lugar de aquello a lo que hacen referencia. Pero ¿cómo desarmar la posibilidad que se construye en el formato escritural científico-doctoral donde las imágenes parecen quedar relegadas a un “anexo” o a ser ilustración de lo dicho? ¿Cómo hacerlas parte del pensamiento cuando apenas son audibles, tanto que ni siquiera cuentan como páginas del proceso de pensamiento y escritura? ¿Cómo desmontar esa preeminencia y jerarquía de la

²⁰ Cf. Bibliografía.

²¹ Esta autora proviene de los denominados estudios de los afectos, y en particular ha indagado los afectos y archivos lésbicos, por lo cual la materialidad a la que ella se refiere, –que son los sentimientos como la nostalgia, la memoria personal, las fantasías y el trauma– es diferente a la que en este tesis hacemos nuestra. Sin embargo, algunas de sus ideas centrales –como la de archivos inusuales– nos sirven para pensar nuestro trabajo.

palabra? ¿De qué manera las propias imágenes pueden ayudarnos a fisurar el pensamiento y la construcción arquitectónica de los saberes instituidos de la representación de las imágenes?²².

Incluir las imágenes como “anexo” al final de la tesis no fue una opción desde el inicio. En primer lugar porque, si hiciéramos eso, estaríamos yendo contra nuestra propia elección teórico-metodológica que piensa sobre y con imágenes. En segundo lugar, porque reducía la potencia misma del ver y mirar con otras/os que queríamos que acompañe el propio proceso de quien lee esta investigación.

Así, esta estrategia de intervención visual consiste en desarmar tanto la idea de representación como la de ilustración del texto escrito, un problema central de nuestros análisis. Como dice Keith Moxey (2015), todo intento de definición revela nuestra incapacidad de estabilizar el significado, por ello apostamos a ofrecer una arquitectura visual que permita “el forcejeo de la palabra con la obstinación de los gestos visuales hacia su opacidad, su resuelto rechazo a proporcionarnos lo que queremos o esperamos” (2015: 132).

Por ello, en primer lugar las imágenes originales aquí trabajadas así como la mayoría de imágenes de archivos de otras acciones y textos se encuentran en el DVD que adjuntamos al final del texto. En segundo lugar, trabajamos junto a Fernanda Guaglianone en producir imágenes nuevas. Conexiones y resonancias entre esas imágenes de archivo e intervención que se reconstruyen juntas en este escrito. Por lo cual, lo que aquí se presenta es, también, otra construcción de lo posible de esas imágenes. Una estrategia a lo largo de toda la tesis para interferir la ilustración/representación de lo dicho. Cada imagen creada ofrece texturas que acompañan/molestan la visualidad y la utilización del tipo de papel vegetal tampoco es azarosa, son papeles borradores, frágiles como nuestro archivo, que abrazan la invención de lo posible y que se actualizan en nuestro presente. Estas acciones sobre los “originales” también construyen un modo de señalar y recordar que nacieron como intervenciones para ser colectivizadas, fotocopiadas, (re)apropiadas, o como acciones efímeras de intervención pública para intervenir en diferentes espacios, ámbitos y contextos. En palabras de Fernanda:

²² Lo que sigue es parte de un pensar colectivo que no podría ser enunciado sin el diálogo y la crítica de y junto a Fernanda Guaglianone, quien creó cada una de las imágenes que están en el trabajo, además del diseño final de esta investigación. Fernanda es diseñadora visual torta feminista antiespecista. Ha llevado adelante diferentes y numerosos proyectos artísticos feministas. Entre ellos: Cuerpo Puerco junto a Guillermina Mongan durante los años 2008 a 2012, que se definía como producciones visuales acerca de los vínculos y límites entre la pornografía, el arte y el diseño en la vida contemporánea (de alguna manera, una experiencia pionera y un adelanto local de lo que posteriormente se reconfiguró como la escena del posporno feminista en nuestro país). Desde el 2014 ha realizado diferentes performances y producciones gráficas junto a Valeria Flores. Además acompaña y diseña el proyecto de la editorial feminista bocavulvaria junto a Fabi Tron, Gabriela Adelstein, Valeria Flores y Gaby Herczeg.

El diseño de las imágenes es una suerte de profanación del “original de archivo” mediante una superposición de recortes/capas/montaje/collage en modo punk. La textura de roseta de semitonos da cuenta, por un lado, de un método de impresión (offset) empleado para la reproducción compulsiva de imágenes, y por otro lado, el patrón de interferencias propuesto funciona alternando legibilidad/ilegibilidad de la imagen por la distancia visual de quien mira. El papel vegetal utilizado canónicamente como soporte para el estudio previo y como bocetos del proceso de producción de obra, interfiere el cuerpo teórico al provocar un juego de opacidades y transparencias, expandiendo la lectura en anverso/reverso (Guaglianone, 2017 [conversación personal]).

Esta tesis pretende ser uno de ellos, donde las imágenes sean una fuerza capaz de desplegar nuevos pensamientos sobre “cómo una imagen se ha abierto a una interpretación” (Moxey, 2015: 155). Imágenes/voces que se tornan presencias vivas de grupos, de momentos históricos de los feminismos, es decir, de la historia misma que pretendemos transitar. Como dijimos, son *interferencias* sobre lo dicho, muestran nuestra dependencia de otras historias y nuestra vulnerabilidad (y la de las imágenes mismas) al paso del tiempo. Son, en todo caso, modos de un hacer que dan cuenta del proceso de construcción colectiva que habita necesariamente esta investigación.

1.4.b Los desechos de la historia

Dicho todo lo anterior podemos decir que en nuestro modo de llevar adelante el análisis de las imágenes utilizamos algunos conceptos clave de las teorías feministas en el arte y la cultura y los estudios visuales. Entre ellos los de Griselda Pollock (2010) y los de Jack Halberstam. De Pollock retomamos, en particular, la idea que reformula de la historiadora holandesa Mieke Bal de *conceptos viajeros*, es decir:

conceptos que ya no pertenecen a un único campo del conocimiento sino que, contrariamente, circulan entre diferentes culturas estéticas e intelectuales configurando un campo complejo y ampliado de análisis cultural que permite producir nuevas lecturas de imágenes, objetos, arquitecturas, prácticas, gestos y acciones (Pollock, 2010: 32).

Nuestra investigación desarrolla así *una* serie, entre muchas posibles, de los cruces entre prácticas artísticas, imágenes y feminismos, que no se pretende exhaustiva de todos los trabajos realizados de cada grupo y artista, ni tampoco completa o final. Las imágenes se articulan en torno a algunos de los sentidos con que podemos pensarlas y analizarlas en cada uno de los capítulos. Como puede advertirse, nos interesa interrogar el fenómeno de las prácticas artísticas y culturales pero también los marcos teóricos desde los cuales es posible interpretarlo. Bal (2016) nos recuerda que la estrategia de la metodología está en los conceptos antes que en los métodos

en sí, es decir, que “no encontramos los métodos de análisis en un caja de herramientas a la espera de ser aplicados; ellos mismos son parte de la exploración. No aplicamos un solo método sino que reunimos varios” (Bal, 2016: 9).

Estos conceptos viajeros se unen a la propuesta de Jack Halberstam (2008) de llevar adelante metodologías carroñeras, precarias, errantes, que parecen contradictorias entre sí, para hacer reverberar en las historias esos instantes de luz y supervivencia. Este investigador trans queer, define esta propuesta metodológica como “una deslealtad a los métodos tradicionales académicos”. Para Halberstam, utilizar metodologías carroñeras implica, por un lado, entrelazar diferentes estrategias, disciplinas y métodos de abordaje: crítica de texto, estudios históricos, investigaciones de archivos, etnografía, producción de taxonomías, etc., que volverán borrosos aquellos límites que han intentado distinguir arte y ciencia, crítica y academia, conocimiento científico y ensayo, forma y contenido²³. Por otro lado, trabajar desde aquello “arrojado a la basura”, los restos de lo ya conocido, lo descartado por insignificante, en síntesis, los desechos del conocimiento.

Las experiencias analizadas en cada capítulo son inherentes al mismo y plantean discusiones teóricas y modos específicos de acercamiento a las imágenes a partir de una *lectura minuciosa* de las experiencias (Bal, 2016). Siguiendo estas líneas, puede advertirse que no hay una “coherencia” en términos cronológicos o identitarios en la elección de nuestro corpus, justamente ésta misma pretende ser puesta en discusión. Ponemos en serie elementos que, seguramente, no podrían ser puestos en diálogo de otra manera. El montaje de nuestro corpus se conforma a partir de pequeñas huellas de lo posible, de las interferencias a la clarividencia, de los destellos feministas que permiten ponerlos en discusión ya no desde lo “evidente o auto-evidente” de su formulación conjunta.

Siguiendo a Bal tampoco realizo un análisis exhaustivo de todas las obras o acciones de cada grupo o artista. Son elegidas específicamente aquellas que hacen visible en nuestra experiencia y que ponemos en análisis y diálogo con otras obras. No hay pretensión de completud por artistas sino apertura de zonas de diálogo y tensión. Aquello que los une es la insistente convicción feminista de constituir territorios de disputas, *contrahistorias* (Pollock, 2010), desde donde ensayar

²³ De alguna manera resuena aquí aquello que el pensador alemán Theodor Adorno planteó hace ya más de medio siglo en su apuesta por el *ensayo como método*, aquello que “no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería, [es decir], de un modo metódicamente a-metódico” ([1967]1998: 253). Modo que luego profundizarán muchas de las teorías y métodos posestructuralistas. En esta investigación nos seduce la idea del formato ensayístico, no sólo para matizar ese vínculo demasiado fijo entre teoría y análisis crítico cultural sino porque nos ofrece un modo de escritura que nos permite experimentar desde y con el lenguaje posible, a la vez que utilizar estrategias de escritura poco legitimadas ante la certeza de la objetividad académica.

y hacer vibrar esas imaginaciones históricamente marginalizadas, silenciadas o siquiera inteligibles.

En síntesis, entendemos las imágenes y las prácticas artísticas como un medio *activo* del *proceso de pensamiento* y no como derivado o ilustración del mismo (ya sea de las acciones activistas o del yo de la artista), como una *Tecnología de género* (De Lauretis, 1992) que no *representa a* sino que *construye* y a la vez constituye *procesos* de la representación de género.

Al seguir esta apuesta teórico-metodológica y al trabajar con material pocas veces considerado “obras de arte” fue necesario expandir el análisis de las intervenciones desde el campo del arte hacia una mirada global con y desde los estudios visuales y los estudios de la cultura visual²⁴.

Dice la historiadora y artista Mieke Bal que el desarrollo de los estudios visuales como disciplina surgió del fracaso de la historia del arte en dos aspectos: “debido a la posición dogmática de ‘la historia’, fracasó en hacer frente a la visualidad de sus objetos y, debido al significado establecido de ‘arte’, fracasó en hacer frente a la creciente diversidad de los objetos visuales” (2016: 26).

Así, entendemos estos análisis como aquella zona de estudio que se hace cargo de lo que otras disciplinas más establecidas han rechazado²⁵, entre ellas, la autora enuncia: las obras de arte no

²⁴ No nos detenemos aquí en las diferencias teóricas específicas entre los denominados estudios de la cultura visual y los estudios visuales, cuya diferencia radica fundamentalmente en aquello que entienden que *son* las imágenes (cf. Moxey, 2016). Aquí trazamos recorridos que unen más bien sus análisis sobre los modos de comprender las imágenes y la crítica que instituyen a la tradición de la institución arte. Siguiendo a Moxey, coincidimos en que “ambos enfoques, escenifican la contingencia de la interpretación y a la par coinciden en que los artefactos visuales tienen una vida, no son vehículos inertes para el transporte de ideas, sino más bien dotados de agencia que transforman nuestra concepción de la obra” (124-125). En los estudios visuales, Nicholas Mirzoeff, es quien está más interesado en las funciones culturales y políticas de las imágenes, siguiendo una línea de investigación generada por los estudios culturales ingleses. Expande el lugar específico de la crítica cultural, del ojo que mira e interpreta, es decir, la localización subjetiva y específica de quien lee las imágenes. Didi-Huberman y Bredekam, por ejemplo, se detienen más en la estructura misma de los objetos/imágenes analizados trazando nuevas maneras de comprender el propio objeto visual (cuya crítica, algunas veces, ha rozado la idea de cierto poder “animado” de las propias imágenes en sí mismas).

²⁵ No soy ingenua respecto a los modos en que en la actualidad, la institución arte y, en particular las curadurías museográficas, parecieran ser capaces de hacer ingresar a sus museos cualquier tipo de imágenes. Ello ha sucedido a inicios del siglo XXI con los cruces entre el arte y la política de América Latina (en especial, con los activismos artísticos gestados en la post crisis del 2001) y también está sucediendo con los cruces de arte y feminismo o con las instancias de recuperación de memoria oral y archivos de las comunidades LGTBTTTIQ y las desobediencias sexuales. De hecho, diferentes muestras sobre *arte feminista* (sobre todo de aquello olvidado del propio “feminismo”) han sido uno de los pilares más destacados de las últimas dos décadas con grandes retrospectivas, exposiciones, recuperaciones de archivos, etc. Sólo por mencionar algunas recientes: mientras escribimos estas páginas se están llevando adelante la *Radical women: latin american art, 1960-1985* en el Hammer Museum de Los Ángeles y la *We Wanted A Revolution. Black radical women (1965-85)*, realizada en el Elizabeth A. Sackler Feminist Art Center, del Brooklyn Museum. A principios de este mismo año se realizó la *HERstory - des archives à l'heure des postféminismes* (2017), en la Maison des Arts Malakoff, en Francia; y la *She: International Women Artists' Exhibition* (2016), en el Long Museum de Shanghai. El año pasado se llevó adelante *De la buhardilla del CCAN a la insumisión transfeminista*, (2016) realizada en el MUSAC, de León, España. *No Play: Feminist Training Camp* (2016) en la nGbK /neue Gesellschaft für bildende Kunst de Berlín; la *Black Sheep Feminism: The Art of Sexual Politics* (2016) en el Dallas Contemporary Museum. *Future Feminist Archive* (2015) en la SCA Galleries del Sydney College of the Arts.

canónicas, las escenas callejeras, las instantáneas privadas, los pequeños rituales que la antropología no consideraría digno de tal denominativo, los comportamientos “raros”, las configuraciones visuales en las calles de una ciudad que cualquiera daría por descontadas y también las extrañas yuxtaposiciones en las exposiciones de los museos que naturalizan las relaciones coloniales de subordinación, o las configuraciones homosociales desfasadas en el siglo XXI. No obstante, señala Bal:

no es sólo la elección de objetos, aunque pueda resultar útil como crítica a las exclusiones que durante tanto tiempo hemos dado por sentada. La cuestión es qué preguntas realizamos a esos objetos: preguntas sobre su uso, sus efectos, sobre el pirateo, interrogaciones sobre el poder, la materia, el contexto (...) como dar cuenta de las relaciones cargadas de afecto entre la cosa vista y el sujeto que lleva a cabo el visionado (2016: 54-55).

Este tipo de acercamiento a las imágenes constituyen un campo interdisciplinar que no tiene un objeto claro sino que más bien se guía sobre una *micropiratería* que atraviesa la reflexión sobre lo que hacemos y porqué lo hacemos, esto es, en el acto de mirar la cuestión no es qué lectura es la correcta sino los modos en que hacemos posible su interpretación. Por lo tanto, no puede ser delimitado por la vista, sino que indaga el porqué, con qué fines, es decir, que se apoya no sólo en la pregunta sobre ¿qué vemos? sino en el ¿por qué vemos lo que vemos?

La vista no es, entonces, un mero instrumento del conocimiento, más bien, es parte de la *relación* con el conocimiento y los modos en que está sujeta a interrogantes. Nos guiamos por una apuesta que instituye una *táctica del ver* que confabula la mirada contra los poderes establecidos en los trazados historiográficos.

Esto, en palabras de Bal (2016), hace emerger los modos en que el análisis visual guarda una compleja relación con lo que *no se ve*, los modos en que hace presente, audible, lo no visto, lo menos evidente, las suturas, las cicatrices, los lugares que están allí más allá de las interpretaciones canónicas, aquello que ha sido relegado a los márgenes de las imágenes, que se presentan como elementos de una situación cultural, cuyo paso del tiempo, también, las constituye en una cuestión política (o en el caso que nos interesa *sexo-política*). Como decíamos en un texto previo (flores-Gutiérrez: 2015), en este aprender a mirar de otra manera, no regida por

En este panorama global, sin embargo y a pesar de ello, todavía en nuestro contexto sigue siendo un arduo y olvidado trabajo. Aun así, coincidimos con Ana Longoni (2015) cuando apuesta a dejar de pensar monolíticamente la relación activismo artístico /institución arte y, en nuestro caso, podríamos decir feminismos y desobediencias sexuales/Institución arte. Según Longoni: “el museo, cada museo, puede entenderse como un campo de batalla: puede ser ocupado como espacio público, caja de resonancia de las conflictividades sociales e interpelación a nuevos públicos. Y ello no supone ignorar los riesgos concretos de estetización y fetichización de restos documentales o registros de prácticas efímeras que ocurrieron al margen del museo, e incluso la avidez que puede desatar en el mercado de arte” (Longoni, 2015: s/p.). Volvemos sobre este debate en el capítulo 6 de nuestra investigación.

las leyes de la visión (hetero) socialmente instituida, es que cobra relevancia el interés por lo pequeño, lo mínimo, lo imperceptible, lo invisible, pero también por lo sobrante, lo incompleto, lo escondido y lo velado. Volviendo a Bal podemos decir que

el analista visual se interesa por el reciclaje interpretativo de objetos visuales y se pregunta de qué manera cada acto de utilización de un objeto supone una interpretación del mismo. Tales interpretaciones, las motivaciones de los (grupos de) sujetos que han de hacerlas, que se emocionan con ellas y las defienden a veces a un alto precio, son de interés para el analista visual, que es también un filósofo de la cultura (visual) (ob.cit.: 22).

Pensar las discontinuidades de la genealogía feminista también nos hace pensar los modos en que los tiempos trastornados, las reverberaciones del pasado, se hacen presentes en esta tesis. Un relampagueo en el instante del peligro, parafraseando a Walter Benjamin, donde remontar y montar los fragmentos rescatados del pasado de modo “que este irrumpa en el presente como un ‘tiempo ahora’, como aquella iluminación profana que cuestione la inscripción normalizada de lo pretérito dentro de los relatos continuos y causales de la historia” (Vindel, 2014: 14). En síntesis, estas líneas teóricas son pilares fundamentales para nuestro trabajo y nos permiten organizar nuestro corpus de análisis a partir de zonas problemáticas antes que de relatos cronológicos. Análisis en los que nos detendremos a continuación.

1.5. Ante el tiempo. El corpus y las deserciones cronológicas

A diferencia de nuestros trabajos anteriores, no hay en esta investigación un abordaje cronológico de los sucesos que investigamos. La crítica feminista de la historia del arte combinada con los análisis de los estudios visuales nos ofrece un modo específico y particular de mirar y analizar las imágenes en su relación con el tiempo. Estos trazados teóricos son pilares fundamentales para nuestro trabajo ya que nos permiten organizar nuestro corpus de análisis, como señalamos, a partir de zonas problemáticas antes que de relatos cronológicos.

Los modos de acercarse a las imágenes que proponen estas/os autoras/es –a pesar de sus diferencias específicas– son la base sustantiva de nuestros modos de mirar, acercarnos, afectarnos y trabajar con las imágenes. Nos basamos en los desarrollos de Mieke Bal (2016), Georges Didi-Huberman (2009, 2011), Miguel Ángel Hernández-Navarro (2007, 2010, 2016), Keith Moxey (2016), Nicholas Mirzoeff (1999) y la propia Griselda Pollock (2010, 2013), entre otros.

Consideramos que tanto en términos políticos, históricos como artísticos, la cronología corre el riesgo de “suponer una idea de filiación en la que parezca que unas generaciones influyen en las

siguientes (...) y proyectar una imagen engañosa de continuidad histórica allí donde no encontramos sino frecuentes discontinuidades y rupturas” (Mayayo, 2013: 38). Sospechamos de los relatos históricos y sus visibilidades lineales que han borrado sistemáticamente ciertas experiencias y ciertos cuerpos en detrimentos de otros y hemos aprendido a lo largo de este trabajo a *mirar de otra manera*.

Estos modos de comprender el tiempo se sustentan en la idea de la historicidad del presente *trastornado* (Bal, 2016). Asumir que no podemos asir el pasado “tal cual fue” sino instaurando un sentido perturbado en su lógica lineal y en los dos sentidos que contiene la acepción: un tiempo trastocado o invertido, es decir, que se pone último lo que debería ir primero, b) un tiempo contrario al orden de la naturaleza, al sentido común; es decir, irracional, absurdo. Un tiempo como algo abierto, no clausurado, que permite saltos, discontinuidades y anacronismos (Hernández Navarro, 2010, Didi-Huberman, 2008), donde las intensidades que marcan el propio ritmo de las acciones, muchas veces están desfasadas de su propio tiempo, superpuesto, intercalado o entrelazado en otras experiencias previas o simultáneas que se hacen visibles en nuestra apuesta por investigarlos.

Esto nos permitió pensar los modos específicos en que las imágenes se hacen presentes e interfieren los debates feministas en los que están localizados. No se trata entonces, sólo de recuperar el pasado de las “mujeres o las lesbianas” en la historia (del arte o del movimiento feminista) –aunque esto sigue siendo necesario– para saldar las cuentas del olvido y el silencio sino, sobre todo, intervenir en la *tecnología de visualización* que indaga sobre las propias condiciones que hacen posible, pensable y visible ciertos cuerpos, ciertas experiencias por sobre otras, en su tiempo, o en el de quien las investiga.

Por eso, nuestro análisis no se circunscribe a una concepción del tiempo “por etapas” y/o cronológica, un modo característico de los análisis de la historia del arte y curatoriales que, en muchos casos, presupone una etapa como superadora de la otra. Además, debemos señalar que la cronología (europea), como dice Bal es “una estrategia de la colonización, junto con el uso del mapa, el censo y el museo (...) que contribuye a la naturalización de la visualidad basándose en el poder” (ob. cit: 39). Por lo tanto, interferir sus trazados de sentido es también una apuesta por el pensamiento y los procesos locales en los que insistimos.

El corrimiento de esta linealidad hace que podamos preguntarnos desde otros espacios y tiempos por las heterocronías, es decir, aquellas historias múltiples, locales que se hacen audibles contra la hegemonía de la historia occidental, constituyéndose en un propio marcador de

posibilidad, de la propia falibilidad de la disciplina y sus etapas de lectura (Moxey, 2015), que nos ofrecen nuevas aperturas de sentido. Este señalamiento, junto con el de Bal (y las resonancias insistentes de la teoría poscolonial), es el que nos hace detenernos –cuando es posible– en la producción de conocimiento local, de las propias artistas, activistas, crónicas, investigadoras/es de nuestro país para hacer un corpus de citas y resonancias que muchas veces quedan fuera de los usos y citas académicas que legitima voces ya autorizadas.

En síntesis, si hay algo que caracteriza esta investigación son las resonancias de lo que denominamos un *tiempo feminista*, es decir, una superposición de capas, problemas, debates, cuerpos, imágenes que perduran e insisten en su supervivencia.

1.6. El corpus y las zonas de problemas

*¿Cómo lograr ver? ¿Cómo ampliar las coordenadas de lo visible?
¿Serán estas preguntas, acaso, centrales para una política de las imágenes?
Georges Didi-Huberman*

Luego de todo este desarrollo nos queda detenernos en nuestra selección de las zonas de problemas que elegimos para llevar adelante nuestra investigación.

En primer lugar, señalamos que a diferencia de lo ocurrido en el contexto norteamericano²⁶ en los cruces de arte, cultura visual y feminismo, la experiencia sobre el cuerpo en América Latina ha estado particularmente atravesada por las condiciones de la violencia. Así, la crítica a la reproducción de la violencia simbólica y el sexismo, y el debate sobre el aborto legal, seguro y gratuito en América Latina y en Argentina en particular, establecen algunos de los marcos de legibilidad de los temas considerados urgentes y necesarios que han sido abordados por diferentes artistas y colectivos visuales feministas del continente. Algunas de ellas, en nuestro país, ya han sido analizadas exhaustivamente por María Laura Rosa (cf. Rosa, 2004, 2007, 2014).

Así, ante la insistencia de la violencia sobre nuestros cuerpos en la actualidad, y sobre todo en las representaciones contemporáneas donde el cuerpo-víctima de las mujeres pareciera ser el tópico posible del presente²⁷, nos interesa detenernos en experiencias que hicieron imaginables otras vidas posibles, y no sólo menos insoportable el dolor sobre el cuerpo y las experiencias de las mujeres, como dice la antropóloga Carol Vance (1989). Además de la estrategia urgente de la denuncia y la supervivencia ¿cuáles fueron –y son– nuestros modos colectivos como mujeres,

²⁶ Ver capítulo 2.

²⁷ Volveremos a esta idea en nuestras conclusiones finales.

feministas, lesbianas feministas, de generar encuentros, nuevas visualidades, que permiten estrategias de nombrarse en invenciones utópicas para hacer del mundo un espacio más habitable?

A partir de las primeras entrevistas que realizamos y alrededor de la recuperación/reconstrucción de archivos nos dimos cuenta que debíamos expandir no sólo la categoría de arte sino también la de la autoenunciación feminista –aunque no la abandonáramos–. Sin embargo, la pregunta necesaria fue ¿cómo encontrar un hilo conductor en la diversidad de las propuestas y estrategias que atraviesan el cruce entre arte y feminismo si no nos guiamos por la auto-enunciación de quien/es las realizan? ¿Con qué criterio de clasificación haríamos posible el traspaso de una a otra? Entonces, expandimos el análisis más allá de quienes se decían artistas feministas y tratamos de evitar aquellos temas de abordaje que ya habíamos indagado o que habían sido explorados por otras investigadoras.

Alejadas de esas dos premisas básicas y ya atravesadas por las insistencias de la invisibilidad lésbica visualizamos cuatro *zonas*²⁸ de problemas que habían quedado más relegadas en los análisis previos de los cruces de arte y feminismo pero que reverberaban insistentemente y a partir de la cuales fuimos construyendo nuestro corpus final, a saber: 1) las intervenciones en torno a las genealogías feministas; 2) las intervenciones atravesadas por el humor y la ironía; 3) la sexualización erótica de los cuerpos; y 4) las estrategias de intervención y sexualización de los feminismos en el espacio público.

A partir de esta elección pusimos en diálogo en cada una de las zonas elegidas intervenciones de grupos o artistas divergentes entre sí y que habían quedado en los márgenes de los propios análisis locales, ya sea por el grupo analizado (Fugitivas del desierto, Cuadernos de existencia lesbiana y Potencia Tortillera) o por el tema abordado (como el caso de Mujeres Públicas, Liliana Maresca y Gambas al Ajillo). Además, para su inclusión en esta genealogía discontinua consideramos la relevancia en el contexto socio-histórico de los grupos y artistas seleccionadas y los debates que pusieron en tensión con sus intervenciones artísticas, así como la importancia de su recepción (tanto en su momento de realización como posterior).

No hacemos, como dijimos, un análisis exhaustivo de cada uno de los temas abordados, o de todo lo que se ha dicho en la historia del arte o la teoría feminista sobre cada uno de los conceptos clave que se abordan en las zonas. Funcionan, más bien, como líneas de fuerza que abren la imagen

²⁸“Hacer zona es el acto de delinear un espacio que no funcione como frontera sino que se aproxime a una orilla: sin límites fijos ni un comenzar o terminar previamente definidos. No hay pues una zona que preceda a la acción sobre el espacio, esto es, a una delimitación en recomposición continua” (Cabrera, 2013: 13).

a una interpretación y hacia alguno de los sentidos con el que podemos pensarlas en su relación con hitos y debates clave del feminismo local.

Ahora bien, podríamos decir que las zonas de trabajo mencionadas (genealogías, humor, cuerpo erótico y espacios públicos) no son “temas menores” al interior de los cruces entre arte y feminismo, más bien, son sus bases fundantes de análisis. En particular, las genealogías y el espacio público han sido ejes centrales tanto de las teorías de género y feminista en general, como del arte feminista en particular. Entonces, ¿a qué nos referimos con los márgenes? Justamente al ojo con el que las miramos.

Si los análisis específicos sobre las críticas, experiencias y visualidades lésbicas pocas veces se hacían presentes, empezamos a trabajar desde ese murmullo insistente e invisibilizado que constituyen las existencias lesbianas. Lo que se inició como una intuición a gritos sobre la invisibilidad lésbica, se materializó en la dificultad de encontrar materiales teóricos específicos con los que dialogar. En particular, en los casos de *Fugitivas del desierto* o el *Archivo Potencia Tortillera*, la ausencia de otros análisis (que excedan la crítica periodística) ha sido una constante, en menor medida la experiencia de los Cuadernos de existencia lesbiana que sí han sido más analizados en la historiografía local.

Hay entonces, por un lado, una insistencia donde pulsa la interferencia lésbica, sus existencias, sus preguntas, sus discusiones con/contra el propio feminismo, contra el sistemático borramiento y el silenciamiento teórico, epistemológico y artístico de las lesbianas en esas genealogías²⁹. Por otro lado, un volver a mirar con otros ojos diferentes experiencias artísticas que no han sido pensadas en clave feminista porque sus integrantes no se han denominado como tales. Así, la opacidad de estas intervenciones es clave en nuestros desarrollos.

De esta manera arribamos a la forma central del corpus de este trabajo que cruza intervenciones feministas en el arte y la cultura, que discute insistentemente con la cristalización de definir unívocamente como “*mujeres artistas*” este campo de estudio sobre los cruces entre arte y feminismo. Contra ello, habilitamos otros horizontes de sentidos que nos compromete a involucrarnos con las intensidades de nuestro tiempo, atentas a los lenguajes que encontramos y

²⁹ Invisibilizadas históricamente bajo el concepto de mujer y su consecuente deseo erótico/sexual heterosexual, las lesbianas feministas fueron uno de los primeros colectivos –junto con las feministas negras– en criticar los sesgos de la categoría mujer. Este cruce se da también en sus estrategias visuales. No obstante, al menos en nuestro contexto, siguen quedando relegadas en comparación con la voz de la narrativa heterosexual feminista local pero también de las voces queer que, en general, privilegian el signifiante marica en muchos de sus estudios. Estamos pensando aquí en las discusiones específicas al interior de estos debates, no en la narrativa hegemónica de los estudios visuales, culturales y la historia del arte local, donde ambas siguen siendo históricamente silenciadas.

a los que inventamos. Imágenes que recuperen la invención de lo posible, que haga audible la crítica visual y política que estas intervenciones contienen.

CAPÍTULO 2

¿Cuestión de mujeres?

**(Des)encuentros entre arte/mujer/género/
femenino/feminismo**

2.1. Género, mujer, feminista. Superposiciones y debates

En este capítulo realizamos una síntesis significativa de los problemas y tensiones más importantes que la teoría del arte feminista ha desarrollado al interior de la historia del arte, tanto en aquellos países donde este campo lleva más de 45 años, como en sus desarrollos locales. La intención es organizar un marco de referencia y antecedentes del cual nuestro trabajo es deudor y a la par desmarcarse de ciertos modos de abordaje, tarea que llevamos adelante en la segunda etapa de la investigación.

En primer lugar desarrollamos un debate clave en nuestro país: las recepciones del concepto género y sus ingresos a la academia, fundamentalmente de Buenos Aires, durante los años 80 y principios del 90. Esto nos permite ver los primeros sentidos, prejuicios y debates que se conformaron en nuestro país sobre el término *feminista*, un concepto central de nuestra tesis y que hasta hace poco tiempo todavía era resistido al interior de los marcos universitarios³⁰. Además, nos ofrece un marco interpretativo de los sentidos que se condensaron en las interpretaciones fantasmagóricas sobre los cruces entre arte y feminismo en la (escasa) crítica de arte de esos primeros años de la década del 90. Un desarrollo que, si bien exiguo, entendió este tipo de prácticas como sinónimo de arte de mujeres o arte de género, estableciendo una condensación de sentido que sigue vigente en nuestro país hasta el día de hoy, aunque en menor medida, a excepción de algunos trabajos que también se desmarcan y discuten esa asimilación, sobre los que también nos detendremos.

En la última parte del capítulo retomamos una breve bitácora de las primeras concepciones históricas que plantearon los análisis feministas en la historia del arte desde los años 70 en Estados Unidos e Inglaterra. El análisis parte desde la recuperación histórica de las mujeres artistas, pasando por sus estrategias de intervención, hasta llegar a la diferenciación del canon. Esta suerte de mapeo no se pretende exhaustivo de toda la teoría del arte feminista sino como un marco de resonancia que habilite pensar de qué modo algunos de estos sentidos pueden, o no, ser pensados en nuestro contexto. Nos moviliza hacer presentes como necesarios esos legados de la teoría anglosajona sobre los cruces de arte y feminismo pero también hacer perceptibles las voces locales en estos debates, voces que desordenan la linealidad de la historiografía anglosajona para pensar las particularidades que constituyen nuestro escenario, sus preguntas y desarrollos, nuestras huellas e historias posibles.

³⁰ Creemos que aún persiste, aunque en nuestro país durante los últimos años se instaló un debate interesante sobre la recuperación del concepto feminista en torno a los denominados estudios de género y sexualidad.

Los trabajos de María Laura Rosa (2012, 2014, etc.), Gluzmán (2016) y Antivilo (2011, 2013) han hecho largos recorridos por sentar precedentes en América Latina, en especial en Argentina y México respectivamente, sobre diferentes marcos teóricos y metodológicos del análisis del arte feminista en nuestra región. Rosa ha indagado en las primeras prácticas artísticas feministas en Argentina durante los años 70 y 80. Gluzmán se ha detenido en las prácticas de artistas mujeres en los albores del siglo XX y su posterior invisibilización en la historia canónica del arte argentino. Y Antivilo ha analizado el lugar de las intervenciones callejeras de las artistas que se consideran a sí mismas feministas, fundamentalmente en México que ha sido el país con mayor presencia en la configuración del campo intelectual de los cruces de arte y feminismo.

Las primeras lecturas de la crítica artística y cultural en Argentina se hicieron de manera confusa y distorsionada a partir de las categorías de “arte de mujeres o género”. Es por eso que consideramos relevante articular estas primeras lecturas de las teorías feministas en el arte junto a la recepción local de la categoría género en los círculos académicos de Argentina, particularmente de Buenos Aires. Una recuperación histórica fundamental para analizar algunas claves de la práctica artística feminista en nuestro país.

Si durante los tempranos 70 y 80 existieron cruces entre prácticas artísticas y feminismos, como bien señala Rosa a lo largo de todas sus investigaciones, ¿qué sucedió para que estas relaciones sean apenas perceptibles? Proponemos, siguiendo a Rosa, que la recepción académica estadounidense de la categoría género en las lecturas de la crítica de la cultura y del arte, es una de las claves para indagar en los desplazamientos que se producen de feminista hacia género y/o mujer. Nombres y categorías que resultan menos conflictivas políticamente para ingresar en los trazados de legibilidad de este tipo de intervenciones en nuestro país.

2. 1.a. Género: las recepciones locales de un concepto. Entre la visibilidad y la pacificación

Durante los años 80 se generaron en nuestro país diferentes discusiones teórico-políticas en torno a la categoría género a partir de la recepción temprana y la utilización extendida de los textos de la historiadora estadounidense Joan Scott. Claudia Laudano (2006)³¹ plantea que es durante fines de los 80 e inicios de la década de los 90 cuando las demandas de las mujeres y el

³¹ Laudano es una de las investigadoras, e integrante del movimiento feminista desde hace casi treinta años, que más se ha detenido en el análisis de la recepción de la categoría género en la academia y en diferentes organizaciones sociales de nuestro país (cf. Laudano, 2006).

concepto inglés de *gender* se consolidaron³² como conceptos en los círculos de la academia. También, “la perspectiva de género” comenzó a ocupar un lugar creciente en el uso del lenguaje de diferentes movimientos sociales que, hasta ese momento, se identificaban con los “estudios de la mujer”.

Partimos del uso extendido que tiene en nuestro país la acepción utilizada por Scott que, según Laudano, ha servido como un “a priori teórico” que construyó parte del sentido común y los usos de diferentes presupuestos del concepto género, empleados y extendidos tanto en la academia como en los movimientos sociales.

Escrito originalmente en 1985 para la *American Historical Association*, el texto de Scott “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, entró tempranamente a nuestro país a través de las traducciones ofrecidas tanto por la revista mexicana *Debate Feminista* como por *Feminaria*³³. A lo largo de este texto, Scott busca desarrollar un análisis del concepto que pudiera indagar más allá de la concepción hegemónica vigente en la academia de Estados Unidos durante esos años. Ya en ese tiempo el diagnóstico de la historiadora señalaba las reducciones simplistas que hacían un uso neutralizado y binario del género como sinónimo de “femenino-masculino” y que se habían extendido en el uso de diferentes estudios y análisis sociológicos e historiográficos de la época, lo que no ha dejado de estar vigente, ni en la academia norteamericana ni en la argentina.

La premisa de Scott es preguntarse “cómo ocurrieron las cosas para encontrar por qué ocurrieron, no perseguir una explicación causal o universal sino una explicación significativa” ([1999] 2008: 65). Parte de la premisa de que el cuerpo está socialmente constituido y culturalmente mediado, por lo tanto, la categoría de género debe ser entendida como una categoría analítica capaz de echar luz sobre diferentes problemas de análisis y no una definición explicativa a priori. Así, la autora propone una definición de doble núcleo, donde destaca que: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos; y es una forma primaria de significar las relaciones de poder” (ob. cit.: 66). Desagrega diferentes elementos interrelacionados del análisis histórico que

³² Cuando señalamos que se “consolidaron” no estamos diciendo, en absoluto, que es una consolidación legitimada al interior de la hegemonía androcéntrica académica, la que miró con recelo durante largo tiempo este tipo de abordajes. Más bien, la consolidación refiere al carácter dual de una disputa: por un lado, ingresa el término “género” y no “feminista”, por otro, sigue siendo infravalorado y se construye desde los márgenes de los temas considerados “relevantes” dentro de los círculos académicos.

³³ *Debate feminista* es una publicación mexicana fundada en 1990 por la antropóloga feminista Marta Lamas. Fue y sigue siendo una revista central de pensamiento, producción y traducción de teorías feministas desde distintas perspectivas y disciplinas. En 25 años de actividades ha publicado un total de 50 números que abordan la mayoría de las disciplinas de ciencias sociales y humanidades.

Feminaria fue –junto con *Brujas*– una de las revistas pioneras de producción y circulación de teoría feminista del país. Dirigida por Lea Fletcher, se publicó desde 1988 hasta 2007 en Buenos Aires. Sus secciones incluían ensayos, biografías, notas, entrevistas y diversas secciones.

contribuye a materializar esta categoría: el nivel de las representaciones simbólicas; los conceptos normativos que enmarcan las significaciones de manera oposicional binaria y fija, y los modos de limitarlas y contenerlas. Así, dirá la autora, el género se presenta como parte de un consenso social antes que como resultado de un conflicto social entre las instituciones y organizaciones político-sociales y el nivel de la identidad subjetiva.

En nuestro país, este abordaje de la categoría género resultó útil como distinción operativa ya que ofrecía una distinción específica entre lo inmutable del sexo –vinculado específicamente con la biología– y lo mutable del género como construcción histórico-social. Para Laudano, esta distinción le permitió un “uso estratégico” al movimiento feminista para proponer una categoría de fácil explicación y rápida diseminación en espacios, instituciones y acciones colectivas que pudiera generar sentidos de pertenencia y posibilitara sumar activistas y militantes a la causa feminista. Así, mientras se producía un proceso de revisión teórica de la categoría de género –por sus dificultades de uso y análisis, tanto como por sus exclusiones sobre ciertos cuerpos y sexualidades–, ésta se construía como sustento de las denominaciones colectivas y de las instituciones con perspectiva de género y feminista. Laudano señala los modos en que la polisemia de la categoría género derivó en:

una constelación de usos, sin especificar con qué nociones de sujeto, sociedad y poder entraba en juego, en singular y plural, en enfoques subjetivistas y objetivistas, en la pérdida del componente de la desigualdad ante el reconocimiento de la mera diferencia y pulularon versiones tales como “género mujer” y “género varón”; “lo masculino” y “lo femenino”, el mero reemplazo de “sexo” por “género” (por ejemplo, en tablas de datos desagregados); mientras que dedicarse a cuestiones de género, en ciertos casos, era sinónimo exclusivo de “mujeres” (2006: 150).

Si bien esta autora analiza con mayor detenimiento los movimientos sociales y organizaciones sindicales, señala que este proceso afectó a las academias de Buenos Aires, produciéndose un movimiento que va desde los análisis de las mujeres a la consolidación de los estudios de género en diferentes facultades, aun de manera precaria pero incipiente como fue la creación del Área Interdisciplinaria de Género de la Facultad de Filosofía y Letras en 1992, convertida luego en Instituto. No podemos desconocer que este proceso ha sido arduo y complejo y que continúa en el presente estableciendo lógicas y sentidos de lucha política y académica al interior de las instituciones universitarias. En un trabajo reciente, Alejandra Ciriza (2017) analiza los recorridos de los debates de la institucionalización de los estudios de género en las universidades públicas, tanto en Buenos Aires como en la región de Cuyo –particularmente en la ciudad de Mendoza–. El panorama, si bien desde una perspectiva diferente, es bastante similar al relatado por Laudano. Al especificar el ingreso del concepto género en la academia también relata el reemplazo del

concepto de mujer por género en la denominación del feminismo académico, siendo para la autora “una palabra más austera, capaz de interpelar a una audiencia más amplia que los estudios de mujeres o feministas, cuya filiación política es mucho más evidente” (Ciriza, 2017: 7).

No podemos desconocer que la creación de institutos, centros, áreas o grupos de investigación específicos sobre género, no sólo crea diferentes universos críticos al interior de la universidad y su posibilidad de desarrollo sino que implica discutir las constituciones de poder androcéntrico dentro de la institución académica. Estas posibilidades de creación colectiva al interior de las universidades e instituciones académicas son, sin dudas, un logro histórico de los movimientos de mujeres, feministas y de los colectivos LGBTTTIQ. Ahora bien, los modos en que estas instancias se construyen, aquello que privilegian en sus análisis y lo que dejan fueran, son parte de los cuestionamientos que se instituyeron tempranamente. ¿Es preferible asumir “la estrategia del concepto género” ante la “resistencia” a los planteos “feministas”? ¿Qué complejidades se atraviesa ante este proceso de ingreso a la academia? Fueron y son algunas de las preguntas – quizá irresolubles– que rodean este debate. Como bien resume Alejandra Gorza, “el hecho de que las problemáticas de género hayan adquirido visibilidad en el discurso público, y ello sin duda se debe a las luchas denodadas del feminismo y del movimiento de mujeres³⁴, no ha implicado una aceptación social del feminismo y de sus reivindicaciones históricas” (Gorza, 2017: 2).

En un debate realizado en 2010 entre diferentes académicas y militantes activistas “históricas/pioneras” de Buenos Aires, entre las que participaron Diana Maffía, Sara Torres, Susana Gamba, Nina Brugo, Martha Rosenberg e Irene Meler, se puso en debate justamente este traspaso de las teorías de género a la academia y sus relaciones con el movimiento social. Según Maffía, el ingreso de los estudios de género en la academia de Buenos Aires durante los años 90 constituyó “una raíz de subversión intelectual importante que invitaba a generar espacios de reconocimiento académico e intelectual de estos estudios en las universidades” (citado en Espinosa Miñoso, 2010: 289). Ante la falta previa de reconocimiento institucional de estos abordajes, esos primeros años abrieron un espacio de encuentro y reconocimiento intelectual y político fundante en nuestro país. Sin embargo, continúa Maffía:

muchas veces nuestra práctica está divorciada de esos saberes y hemos hecho vidas paralelas, legitimándonos académicamente con ciertos recursos y con ciertas modalidades que son las aceptadas en el sistema, tratando de cambiarlo, pero con una práctica muchas veces divorciada de ese modo de legitimar que es un modo meritocrático, muy tradicional y bastante perverso (ob. cit: 290).

³⁴ Aquí agregaríamos también del colectivo LGBTTTIQ que trazó tempranamente alianzas y estrategias con/contra ese feminismo al interior de la academia. El caso de los estudios y trayectorias travestis en nuestro país, ha sido uno de los más álgidos e interesantes en esta construcción (cf. Bevacqua, 2017).

En este contexto no es menor señalar que estos debates se dieron, fundamentalmente, al interior de las carreras de ciencias sociales y humanidades pero no en el ámbito específico de la historia del arte, poco interesada en disputar los sentidos feministas o de género en sus currículas institucionales. De hecho, la diferencia sustancial con el campo de las letras ha sido notoria, donde tempranamente se propusieron programas y seminarios.

Esto no puede ser pasado por alto en los análisis de la crítica de la cultura y del arte que vieron emerger durante los años 80 y principios de los 90 diferentes muestras, acciones y debates que intersectaban las prácticas artísticas con los movimientos feministas y LGTBTTIQ –el caso paradigmático es el del C.C.C.R–. Así, analizar los tempranos 90 en relación a la crítica de arte en Argentina ofrece una clave de lectura para el análisis posterior sobre los cruces entre arte y feminismo en Buenos Aires. La construcción de un “sentido común” sobre género y arte durante esos años permeará muchas de las lecturas posteriores y presentes.

2.1.b. La consolidación errática de “arte de género” en la crítica artística argentina

María Laura Rosa y Natalia Pineau, historiadoras del arte argentinas, trabajaron tempranamente los años 90 en el campo del arte y su relación con las mujeres artistas y feministas. Estas dos investigadoras difieren en varios puntos de análisis³⁵, pero coinciden en que durante los tempranos 90 la recepción de la crítica de arte en relación con el análisis cultural y visual del feminismo fue escasa, por no decir inexistente. Esta poca atención, sumada a la falta de claridad en torno a las diferencias teóricas y políticas entre las categoría mujer, género y feminismo, dio inicio a una serie de malentendidos que continúan, en menor medida, hasta la actualidad. Lo que nos interesa al ofrecer este recorrido es hacer visible los modos en que se constituye la crítica cultural que superpone *femenino*, *mujer* y *feminista*.

En el campo específico de la historia del arte es Rosa (2006, 2007, 2012) quien se ha encargado de analizar teóricamente la recepción del concepto género en la crítica especializada. Esta investigadora despliega varias hipótesis de lectura con las que coincidimos: plantea la apropiación *ex nihilo* del concepto género en el campo de la crítica de arte, lo cual omite y silencia lo producido a través de varias acciones y muestras que habían tenido repercusión y visibilidad a través de los medios de comunicación como las muestras *Mitominas I* y *II*, realizadas en 1986 y 1988 en el CCCBA (hoy Centro Cultural Recoleta). También plantea el trabajo en solitario de artistas, galeristas y activistas, sin recepción en el campo de la historia del arte y la crítica cultural,

³⁵ Ver 2.2

donde el estudio de trabajos críticos con perspectiva feministas (o de género) fue hasta hace muy poco tiempo escasa. Para la historiadora:

Es complejo hablar de la relación arte-feminismo en Argentina ya que tanto su presencia como su ausencia en la producción teórica del campo artístico local ponen en evidencia los mecanismos de construcción, validación y legitimación tanto de la disciplina como de las prácticas artísticas. Es incómodo hablar de prácticas artísticas que desbordan los límites de la disciplina, que demandan pensar otras formas de escribir historia, que demandan pensar otros conceptos teóricos para analizarlas o tratar de nombrar experiencias que han existido y siguen existiendo pero que son escurridizas a los conceptos con los que trabajamos frecuentemente los historiadores del arte (2009a: 1).

En otro texto, Rosa (2006) también señala un artículo del crítico de arte Jorge López Anaya publicado en el número 126 de la revista española *Lápiz*, titulado “Arte argentino de los 90. Fragmentos”³⁶. Allí, bajo el subtítulo de *artistas mujeres*, el crítico señala que “en los años 90 emergió, con pluralidad de visiones, un gran número de artistas mujeres. En su mayor parte, diferenciándose de las feministas de décadas anteriores, disminuyeron la tensión entre los dos sexos” (López Anaya, [1996] 2003: 213). A lo largo del texto, el autor hará énfasis en las asociaciones de las mujeres con el espacio doméstico, el amor, la familia, el sexo, el deseo y hasta “la incoherencia en las acciones cotidianas de una mujer” (*sic*). No se trata de negar esos universos de sentido que se juegan en muchas obras, sino de señalar los marcos de lectura con que fueron reducidos en su puesta en visibilidad.

Rosa desanda los modos en que el autor lee estos debates no sólo bajo la reducción a un “arte de mujeres” disociado de las acciones previas de artistas locales sino que, según López Anaya, esto se hace “con retraso respecto al panorama de los países desarrollados” y “diferente” de las feministas anteriores. Sumado a ello, si bien se reconoce la existencia de problemas e intervenciones particulares de “las mujeres”, en un mismo movimiento se las excluye de un campo compartido en la disciplina (emerger no es lo mismo que ser parte) y se las distancia de las feministas de décadas anteriores, que, según el autor, tendrían una visión reducida de estos debates. Tampoco queda claro a qué se refiere con “las feministas anteriores”, si a artistas locales o bien a artistas de los países centrales, ya que López Anaya omite señalarlo durante todo su ensayo.

El crítico culmina el texto afirmando que “es característico de estos primeros años de la década del 90 el intimismo de género” (ob. cit: 2016), con lo cual el sentido vuelve a su lugar común: lo íntimo, lo personal como “a-político” borrando justamente todo el sentido de la

³⁶ Este texto fue republicado por el autor dieciséis años después en *Ritos de fin de siglo, arte argentino y vanguardia internacional*, sin ninguna transformación en sus contenidos.

politicidad con la que se creó el concepto mismo de género y, sobre todo, omitiendo la resonancia central del feminismo sobre lo personal como político.

Una década después, el mismo autor vuelve en otro texto sobre los contextos del arte y especifica que cabe hablar de dos tipos básicos de feminismo: “el esencialista de los años setenta, que tenía una excluyente perspectiva heterosexual, y que proclamaban la diferencia radical de las mujeres frente a los hombres y la superioridad moral de la feminidad como forma de vida (...) y el de la diferencia de la década de los ochenta” (López Anaya, 2007: 218). En primer lugar, podemos decir que este texto recupera de manera errónea un debate central de los feminismos como aquél que distingue el denominado feminismo de la igualdad y de la diferencia que todavía circulaba en nuestro país a principios de los 90. El autor iguala aquí dos conceptos asociados con el feminismo de corte más esencialista y lo distingue “del feminismo de la diferencia”. No se sabe -y no queda claro- a qué se refiere el autor con ese segundo término ya que es el propio feminismo de la diferencia aquél que fue acusado en distintos términos como “esencialista”³⁷.

Rosa (2006, 2014) destaca y diferencia de estos análisis, las columnas de arte que Julio Sánchez publicó en la revista mensual *La Maga* donde los términos feminismo y feminista aparecieron reiteradamente para pensar y debatir sobre diferentes aspectos del arte contemporáneo, aunque generalmente referidos al panorama internacional, como por ejemplo en “Arte y feminismo en los Estados Unidos” (1994), “El feminismo en el arte contemporáneo”, “No existe un arte de mujeres” o “La mujer en la historia del arte” (1996).

Algunas superposiciones similares suceden en un texto temprano de Andrea Giunta, quien analiza el trabajo de la artista Alicia Herrero en su texto “La mirada femenina y el discurso de la diferencia” escrito en 1993. Giunta reconoce la existencia de un campo conflictivo en el debate

³⁷ El debate feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia fue durante largos años una disputa importante al interior del movimiento académico y feminista que, además, en nuestro país se trazó a partir de las discusiones y recepciones de las diferentes posturas teóricas norteamericanas y europeas en el Estado Español. En líneas generales podríamos decir que el feminismo de la igualdad es aquél que refería al uso constante de la categoría género como su constructo central para evitar cualquier idea de biología asociada a los sexos. Su máxima central era enfatizar la construcción social que media entre el sexo biológico y el género cultural. El feminismo de la diferencia, por el contrario, plantea la diferencia sexual como determinante en la construcción socio-simbólica de la experiencia de los sujetos, es decir que media entre sexo y género una correlación simbólica basada en esa diferencia sexual. Esta dicotomía ha servido durante largos años en su eficacia simbólica como acreditación o desacreditación, sobre todo, de aquellas teorías relacionadas a la diferencia sexual, italiana o francesa que, en realidad, han sido escasamente leídas –por fuera del círculo literario fundamentalmente–, analizadas y discutidas en nuestro país, más allá de las recepciones españolas de sus lecturas. Nos interesa señalar que, a pesar de sus diferencias, ambas teorías están impregnadas de la matriz de la dicotomía naturaleza/cultura que la crítica posestructuralista, travesti, trans y *queer* comenzará a cuestionar radicalmente, aun cuando muchos de sus resabios de sentido siguen operando, fundamentalmente, en las acusaciones y deslegitimaciones del movimiento feminista.

estético de esos años acerca de la especificidad de un arte de mujeres que permitiera analizar diferencias en sus expresiones artísticas en relación con un supuesto arte de varones:

¿Existe un arte “de mujeres”? ¿Puede hablarse de características específicas de un arte de mujeres y de un arte de varones que nos permitan establecer corpus diferentes? Estas preguntas activan un campo conflictivo en el debate estético actual y generan diversas y enfrentadas respuestas. (...) No parecería suficiente establecer diferencias a partir de una autoría sexuada. Que sea una mujer quien realiza la obra no supone características determinantes (Giunta, 1993 [en línea]).

Si bien sabemos que la autoría sexuada no opera necesariamente diferencias, como bien dice la autora, no explicitarlo omite parte central del debate sobre la diferencia sexual como diferencia fundante que ordena, jerarquiza y valora las estructuras que conforman el campo del arte y la historia del arte. La autora continúa el análisis y desarrolla algunos puntos clave en torno a la superposición de género-feminista-mujer. Dice Giunta que:

El discurso feminista expande sus posibilidades cuando se convierte en un instrumento de análisis no necesariamente utilizado por mujeres y no exclusivamente centrado en el análisis de la problemática feminista (...). El género como categoría analítica permite preguntarse acerca de la relación de la experiencia femenina y masculina, acerca de cómo funciona el género en las relaciones sociales humanas, acerca de cómo el género da significado a la organización y percepción del saber histórico. La sustitución del término “mujer” por el de “género” en los estudios feministas de la década del ochenta, sugiere que la información sobre la mujer es también información sobre el hombre, que el estudio de uno involucra el estudio del otro (ibídem).

Lo que se desliza en este planteo es, por un lado, un solapamiento entre mujer y feminista en contraposición a la categoría género que permitiría pensar un “universal/humano”, aun cuando construye una visión binaria sobre los géneros (femenina-masculina). Por otro lado, también realiza una lectura singular sobre el feminismo, equiparándolo unívocamente a “la” problemática de las mujeres. Si bien Giunta³⁸ intentaba desmarcarse de una lectura esencialista de la mujer, lo hace reincorporando una preocupación sobre “el universo masculino” como *complemento* necesario de “los” géneros.

La palabra género está aquí asociada a una articulación entre sexos y humanidad. El discurso feminista pasa entonces a ser un discurso centrado sólo en “las mujeres”, aunque nunca quede claro de cuáles mujeres se trata ni a qué problemática exclusiva se referiría. Hay más bien un deslizamiento de sentidos que, como venimos enunciando, transforma la categoría de género en una categoría “más equitativa y neutral”, obviando que proviene de la propia teoría feminista y

³⁸ Andrea Giunta escribió sobre arte y feminismo varios años después desde otra perspectiva. Sin embargo, señalamos este texto ya que fue uno de los que conformó el universo de sentido de esos años 90 (cf. Giunta, 2011, 2014).

cristalizando asociaciones reduccionistas sobre los análisis feministas en general y en la historia del arte en particular.

Queda claro entonces que ya en los tempranos 90 hay un conocimiento de un “arte de mujeres” o “feminista” que contiene cierta especificidad particular pero, en primer lugar se lo ubica en una historia ajena (“países desarrollados”) y, en segundo lugar, se lo diferencia de “un feminismo” previo que se articula como una fantasmagoría extraña de la que no se da cuenta. Como señala Rosa, esta confusión entre arte femenino o de mujeres ya es notoria en esa época en catálogos y críticas de arte que “no parecen poder establecer claras diferencias entre sexo y género [donde] los casos más frecuentes son muestras de artistas mujeres quienes nada tienen en común más que el sexo” (Rosa, 2006: 2).

Este tipo de lecturas de la crítica de arte del momento, si bien reconocieron debates y sentidos específicos que se daban en algunas de las intervenciones de las artistas, no pudieron desarticular la idea de un arte específico de “mujer”. A diferencia de lo sucedido con el concepto género que licuaba en el ámbito académico las demandas políticas de las mujeres, en las representaciones artísticas, el género quedaba asociado a un espacio reducido de “mujeres” en el arte, incapaz de tensionar las construcciones específicas del canon artístico constituido sobre cimientos androcéntricos. Son algunos de estos recorridos los que inician una lectura confusa entre arte de mujeres, arte de género y arte feminista que, de alguna manera, continúa construyendo imaginario y sentido en la actualidad, asociando exposiciones de mujeres con arte de género (donde el género siempre refiere a la mujer a partir de su sexo biológico) como si fuera ya una crítica feminista en el arte y la cultura.

2.2. ¿Mujeres y/o feministas? Dos experiencias de muestras tempranas

Durante los primeros años de la década del 90 se realizaron diferentes muestras en la ciudad de Buenos Aires que vincularon mujer, femenino y género en el debate artístico. Se destacan *Identidad y Diferencia I y II, a: e, i u o, Cuerpos invadidos* y algunas muestras individuales de la artista Ana Gallardo. Nos detendremos en *Mitominas I* (1986)³⁹ y *Juego de Damas* (1996)⁴⁰. El punto

³⁹ Participaron Raquel Ackerman, Monique Altschul, Nadia Altschul, Beatriz Altschul, Laura Benusiglio, Nora Bologna, Beba Braunstein, Rosa Brill Nora Correas, Adriana da Cunha, Judith Fabre, Marta Fernández Longo, Daniela Gutiérrez, Angélica Gorodischer, Narcisa Hirsch, Miriam Jerusalami, Pilar Larghi, Mónica Magrane, Anna Lisa Marjak, Liliana Mizrahi, Hebe Molinuevo, Lucía Mourelle, Carol Ordoñez, Micaela Patania, Diana Raznovich, Susana Rodríguez, Marcela

de detención en estas muestras en particular se debe a su conocimiento y referencia en las investigaciones del campo del arte feminista local y en la crítica del arte y la cultura, aun con diez años de diferencia entre una y otra. Ambas se cruzan en la historiografía en torno a la discusión sobre la primera muestra de arte feminista en Argentina.

2.2.a. La circulación feminista por el under. La experiencia de *Mitominas*

Mitominas I (·1-2·) se realizó en 1986 en el Centro Cultural Recoleta curada por Monique Altschul. La muestra se organizó como una experiencia interdisciplinar que contenía performances, instalaciones, pintura, escultura, video y realización de seminarios y mesas redondas donde debatir el lugar y las producciones de mujeres artistas y los modos en que se reproducen las imágenes femeninas en el arte. Se ponía el eje en llevar adelante una revisión de los mitos históricos y las mistificaciones a través de las cuales se construye y se educa a las mujeres, su socialización y sus expectativas. El texto curatorial afirmaba lo siguiente:

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

En torno al término feminista, Altschul lo relatava del siguiente modo “¿feminismo puro? No, un espacio abierto con participantes feministas y otras que no los son, y con posiciones políticas diferentes. El terreno común es de preguntar y preguntarse, sin dogmatismos” (en Rosa, 2007: 15). Sin embargo, a pesar de su propio nombre, muchas de las artistas que participaron de la muestra no se reivindicaban específicamente feministas, –o, peor aún, trataban de evitar ser identificadas cómo feminista debido a los prejuicios que el campo del arte tenía con el término. A modo de ejemplo, Rosa recupera una nota de Sibila Camps en el diario Clarín, quien dice:

Independientemente de sus valores artísticos, *Mitominas* no cae en desbordes que son frecuentes en este tipo de eventos. Parte de la condición femenina y no de un feminismo muchas veces usado eufemísticamente; descarta el revanchismo hacia el sexo opuesto al preferir enfoques históricos

Sola, Ana Luisa Stok, Melisa Tirabasso, Helga Thomson, María Celia Ulloa, Viviana Zargón. Remitimos para un análisis necesario y exhaustivo de esta experiencia a los trabajos de María Laura Rosa (2014) y su tesis doctoral (2011).

⁴⁰ *Juegos de Damas* tuvo tres puestas en ciudades diferentes: dos en 1995, en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y la otra en el Espacio Nave, Teatro Auditórium de la ciudad de Mar del Plata. La tercera tuvo lugar entre Octubre y Noviembre de 1996 en el Centro Cultural Recoleta y participaron Magdalena Jitrik, Graciela Hasper, Diana Aisenberg, Ana López, Adriana Miranda, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Silvana Costantino –conocida hoy día como Nicola–, Patricia Landen, [obras de] Liliana Maresca, Margarita Paksa, Elisabet Sánchez y Claudia Zemborain, Margarita Paksa. Liliana Porter y Sandra Vallejos participaron sólo de la puesta del CCR. Fue curada por Adriana Lauria y su catálogo estaba escrito por Lauria y la escritora Belén Gache.

y sociológicos; elude el caos de ciertos “happenings” e incorpora alegría y autocrítica no exenta de ironía (2009a: 7).

Lo interesante de esta muestra son los modos en que los debates en torno al feminismo quedaron obliterados -quizá tanto por sus propias participantes como por la crítica posterior-, si bien tuvo una buena recepción en su momento de realización por parte de los medios locales y la crítica de arte.

Gran parte del grupo creador de Mitominas lleva adelante un año más tarde la muestra *Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, donde se enfocaban en la deconstrucción del mito del hogar. También se realiza en 1988 *Mitominas II*, esta vez en el CCCB, y enfocado a los mitos de la sangre, con especial atención, por un lado, a las muertes que se estaban produciendo por el vih-sida, y por otro, hacia la violencia contra las mujeres. En esta muestra formaron parte distintos personajes del under porteño como Batato Barea, Fernando Noy, Omar Chabán, La Pochocha, Lizzie Yohai, Emeterio Cerro y Klaudia con K, entre otras, que atravesaron flujos y cruces entre las diferentes disciplinas. Aquí, destacamos la participación de Alejandra Flechner –una de las Gambas al Ajillo, grupo que analizaremos en el capítulo cuatro–. En estas muestras Rosa señala que:

El arte feminista del período planteó temáticas inéditas en el campo artístico local. Es así como lo referido al mundo de lo privado –lo que debe quedar oculto, lo íntimo- es llevado a la esfera pública y expuesto como un elemento político más. La construcción de la sexualidad, los roles asignados a los sexos, el cuestionamiento a los mitos como elemento de cimentación de estereotipos, el desenmascaramiento de la opresión femenina, el cuestionamiento a la heteronormatividad y la vindicación de la libertad sexual, así como el debate de enfermedades recientes para la época como el HIV, son algunas de las temáticas que puso en evidencia que lo personal es político (2014: 26).

En julio de 2016 se llevó a cabo, en el mismo Centro Cultural Recoleta *Mitominas 30 años después*, curada por María Laura Rosa. Una muestra colectiva que reactivó la experiencia de las Mitominas pero en el contexto porteño de la segunda mitad del siglo XXI, con especial énfasis en reactivar temáticas vigentes y construir diálogos posibles entre artistas de distintas generaciones preocupadas por los debates dentro del feminismo local. Las participantes de esta reactivación fueron 14 artistas: Narcisa Hirsch, Pilar Largui, Liliana Mizrahi, Susana Rodríguez, Anna- Lisa Marjak, Silvia Berkoff, Nora Correas, Marcelo Pombo, Carolina Antoniadis, Alicia D’Amico, Liliana Wicnudel, Viviana Zargón, Diana Raznovich, Micaela Patania, Ana Gallardo, Paola Vega, Carola Rousso y el colectivo Mujeres Públicas.

El proyecto estuvo pensado en un ir más allá de replicar la muestra realizada treinta años antes. En palabras de Rosa fue, más bien, “una reactivación curatorial” que pretendía hacer vibrar

en el presente la continuidad y las diferencias alrededor de las experiencias sociales y culturales que continúan recayendo sobre los cuerpos de las mujeres⁴¹.

2.2.b. La búsqueda del reconocimiento. Las artistas en *Juego de damas*

A diferencia de Rosa, Natalia Pineau (2011, 2013) plantea que es *Juego de Damas* (·3-4-5·) la primera muestra donde las artes visuales, exclusivamente, se vinculan con los planteos particulares del feminismo, aunque no sea “programáticamente feminista”. Si bien la autora reconoce la existencia y relevancia de Mitominas, lo sitúa como una muestra “multidisciplinaria”, por lo tanto no específica de las artes visuales. Sin embargo, coincidimos con Rosa en que es Mitominas la que plantea ese contacto colectivo con las ideas del feminismo y sus cruces y desbordes con el campo del arte local y que es justamente esa interdisciplinarietà la que otorga aún más fuerza a su desarrollo. Pero, además, sostenemos que aquí se ve, justamente, la diferencia entre un movimiento colectivo signado por el quiebre y la búsqueda de otras experiencias artísticas⁴², a mitad de los años 80, donde la propia idea de arte/campo artístico es puesta en debate. En Mitominas hay una búsqueda de otras maneras de hacer, de invención de prácticas colectivas y de circulación de cuerpos que hacen que esa muestra, de hecho, sea más difícil de asimilar para “el campo específico” del arte. Un campo de legitimación y circulación de “obra” y prestigio de las artistas donde *Juego de damas* sí decide interferir.

Pineau analiza los cruces y relaciones que se establecen en la escritura del catálogo entre las críticas Adriana Lauría y Belén Gache a partir de los modos en que pueden leerse las intervenciones de las artistas en clave de los feminismos de la igualdad o de la diferencia. Allí analiza las interconexiones y relaciones entre ambos en las producciones y técnicas que las artistas utilizaron en esa muestra, como en los subtextos del universo femenino que construyen las lecturas y temáticas de las obras o en los reclamos de reconocimiento dentro del sistema del arte que, según la autora, las artistas demandaban. En su conjunto, las artistas querían evitar asociaciones particularistas entre su “ser mujer” y un “arte de mujeres”. Dice la investigadora que:

Una de las tensiones que recorrió la exhibición desde su concepción hasta su resultado final fue dar cuenta de que las artistas cumplían con las condiciones exigidas por el canon artístico –que cumplían con sus temas, procedimientos, materiales– y esta disyuntiva también incluyó a Lauria y Gache, quienes diseñaron estrategias divergentes para presentar la exhibición. La primera,

⁴¹ No lo hacemos en este trabajo ya que excede nuestro propio desarrollo pero es interesante ver las relaciones que se suceden entre una muestra y otra y los debates que, ya en pleno 2016, suscitó la propia reactivación de la muestra (cf. Rosso, 2016).

⁴² Ver el capítulo 4 y 5 sobre el under porteño y la experiencia de Gambas al Ajillo y Liliana Maresca.

relativizó o esquivó aquellas características que las ciñeran dentro de un *particularismo*; que la alejaran del *universal*. La segunda, por el contrario, se detuvo en lo que de *particular* podían crear las mujeres (2013: 175).

Retomando a Hasper, Pineau dice que parte de las artistas que participaron de la muestra buscaban que su trabajo fuera considerado y valorado como Arte, igualmente significativo que el de los [varones] artistas. Es decir, que sus producciones se inscribieran “dentro del canon artístico contemporáneo. Que no se trataba de un arte-Otro, de un *particularismo*, sino que participaba de los asuntos y procedimientos *universales*”. (Pineau, 2013: 170). Las acciones de estas artistas buscaban, por un lado, el reconocimiento al interior del campo del arte; por otro, tomaban distancia sobre el movimiento feminista y los sentidos en torno al feminismo que se articulaban a ese imaginario “sospechoso” y particularista que vimos constituirse en las críticas de arte de la época. En este sentido, este tipo de prácticas se ubica en la insistencia del reconocimiento por un lugar en el campo del arte, lo que funcionaría como un sentido desarticulador de las jerarquías sexo-genéricas al interior del campo mismo pero no como una apuesta por la disolución de sus modos de legitimación.

Años después, Pineau también analiza el catálogo de la muestra *Tajos Bajos* de 1997 que, al igual que el texto de Giunta, inicia de la siguiente manera: “¿Existe un género femenino? ¿Encontramos hoy temáticas exclusivamente femeninas? ¿Cuáles son, en definitiva, los principales rasgos de identidad femenina en el arte?” (Pineau, 2011: 112). Aquí podemos observar claramente cómo, tres años después de *Juego de Damas*, la cristalización del corrimiento de “arte de mujeres” a “género femenino” e “identidad femenina” era ya un hecho. El problema clave con este corrimiento es que identidad femenina se entiende como propia del género femenino que, a su vez, cristaliza un sentido de “ser mujer”.

En síntesis, durante esos primeros años se establecieron estrategias comunes entre las artistas mujeres en el campo artístico que no pueden delinearse tan rápidamente en una u otra corriente del feminismo teórico (de la igualdad y de la diferencia), como si hubieran existido al interior del campo debates arduos sobre los cuales las artistas tomaron partido. Antes bien, lo que dejan estas muestras es la insistencia en cuestionar las legitimaciones genéricas existentes –tanto en las experimentaciones formales de las artistas como en los modos de contar experiencias desde lo femenino–, aun cuando esto fuera constantemente velado o puesto en suspenso por las propias artistas.

Lo que sí puede observarse es un distanciamiento de “lo feminista”, fundamentalmente porque queda asociado a dos constelaciones de sentidos: o únicamente como “particulares”, es decir como preocupadas “por su sexo”, o por esa categoría espectral de las feministas “anteriores/previas” que nunca aparecen pero que constituyen un horizonte de sentido del que,

parecería, habría que alejarse. Así, diez años después de la experiencia de Mitominas y ya consolidado el concepto género en la academia (y en el movimiento social feminista), en el mundo institucional del arte el género se entendía casi unívocamente como si ese debate nunca hubiese existido.

Como vimos, en el análisis de Pineau existe cierto énfasis sobre el lugar de la disciplina y su campo específico de las artes visuales y la historia del arte, lo que vuelve borrosa la posibilidad de analizar los cruces y tráficos que existen entre las distintas disciplinas del arte, de las cuales las intervenciones feministas se han apropiado a lo largo de sus prácticas y que son las que sustentan nuestro trabajo. Esto instala cierta dificultad para analizar esos cruces más acá o más allá del campo específico de las artes visuales, y más allá de las disputas de reconocimiento del propio campo.

Lo que queremos hacer notar es que –tal como indica Laudano en un nivel epistemológico y Rosa en la crítica específica de arte–, seguir hablando de teoría de la diferencia o la igualdad en la crítica de arte, o sólo referir a los artículos pioneros estadounidenses sin sus intercambios o tradiciones históricas de pensamiento en nuestros recorridos locales es, cuanto menos, insuficiente.

Como dijimos, el devenir de la crítica artística y cultural parece anclar las relaciones entre arte y feminismo en una cristalización de “arte hecho por mujeres” que no da cuenta de los cruces que vienen produciéndose en la teoría local desde hace más de diez años y, sobre todo, en la propia práctica artística desde aquellos iniciales años 80. Por esta razón, evitar la confusión entre arte de mujeres, arte de género y arte feminista e interferir estos trazados desde la categoría de intervenciones feministas es que se hizo necesario en esta investigación.

Por último, por estas mismas razones que cristalizan estos sentidos, nos resta volver sobre la crítica específica de la teoría del arte feminista que se dio de manera temprana en los países centrales como Estados Unidos e Inglaterra, siendo en la actualidad algunos de los textos más citados que sirven como marco para terminar de comprender los desplazamientos y apropiaciones que siguen resonando en la actualidad.

2.3. Exclusiones, silencios y cambios de perspectiva. Bitácora de las críticas feministas en la historia del arte (anglosajón)

En el complejo entramado de crítica social y cultural llevado adelante en los tempranos 60 y 70 por los movimientos feministas en Estados Unidos, el mundo del arte también fue fuertemente cuestionando. Haciendo una rápida mirada histórica, es durante los inicios de los años 70 cuando el campo de la historia del arte comenzó a ser fuertemente cuestionado desde las teorías de género, los movimientos de artistas mujeres e historiadoras del arte feminista.

Principalmente en los Estados Unidos, pero también en Inglaterra (con marcados cruces con la teoría marxista), Francia e Italia (con lineamientos de la denominada teoría feminista de la diferencia sexual), se emprendieron diversas actividades públicas para debatir y cuestionar el campo específico del arte⁴³: investigaciones históricas sobre mujeres artistas, críticas a los modos de distribución y circulación de las obras en las instituciones artísticas, la exploración de nuevas formas estéticas de producción y la búsqueda de otra sensibilidad en la recepción de las manifestaciones artísticas. Podemos decir que, en este contexto, las prácticas que vincularon arte y feminismo nacieron al calor de las críticas –tanto teóricas como prácticas- que se gestaron durante la denominada segunda⁴⁴ ola feminista al interior de la Institución Arte⁴⁵.

A partir de la búsqueda de reconocimiento y visibilización del trabajo de artistas mujeres en la disciplina, se generó un movimiento específico que criticó las estructuras institucionales y los propios parámetros de organización, legitimación y construcción del análisis y escritura de la historia del arte y la práctica artística. Las discusiones se entablaron muy temprano acerca de si “el contenido” o “el estilo” eran las estrategias para cambiar los parámetros del arte (patriarcal).

⁴³ Cuando nos referimos al *campo* del arte, hacemos alusión a los usos que permite el concepto de Pierre Bourdieu ([1992] 2002), para pensar esos primeros debates al interior del campo artístico de los Estados Unidos en los años 70 que giraron en torno a la idea de obra, el artista y las estrategias de producción artísticas legitimados en la academia y los museos. Pero nos permitimos un uso expandido de la categoría de campo, sin sus reducciones estructurales, por lo cual hacemos referencia a las disputas por la legitimidad de los criterios sobre lo artístico que aún estaban en juego en ese contexto social específico y que, como veremos a lo largo de este trabajo, serán diferente en los casos de estudio que analizamos en nuestra investigación.

⁴⁴ Durante la década del 60 comienza a gestarse en diferentes ciudades norteamericanas y europeas lo que se ha dado a conocer como la segunda ola del movimiento feminista. No obstante, esta periodización de primera, segunda y tercera ola de los movimientos feministas ha sido discutida por su ubicación geopolítica como una narrativa con fuertes componentes eurocéntricos por los movimientos de los países de América Latina, Asia y África. La tomamos como punto de referencia aquí simplemente porque permite desandar los debates teóricos que, aún con sus limitaciones y críticas, continúan siendo el parámetro de referencia utilizado también al interior de la academia argentina. Para un análisis detallado de estas críticas específicas remitimos a Chandra Mohanty, 1985; María Lugones, 2008; Gloria Anzaldúa (et.al), 2004, Yuderkys Espinoza Miñoso, 2010, 2014 y Breny Mendoza, 2014, entre muchas otras.

⁴⁵ Seguimos aquí a Peter Bürger (1997), quien especifica que la institución Arte son los modos de producción, circulación y distribución de las prácticas y discursos artísticos que determinan la recepción de la obra de arte en una época histórica dada.

Si bien, rápidamente, los análisis y reflexiones se dispersaron en distintas líneas de investigación, nos interesa sintetizar algunos de los debates que han atravesado la historia del arte feminista en los países centrales y que se han constituido en las líneas de referencias teóricas actuales en estas articulaciones. Esto permite conformar un marco de sentido para acercarnos, alejarnos, contaminar o desbordar las conexiones y análisis que llevaremos adelante en nuestro trabajo en el contexto argentino, divergente a estos marcos enunciativos.

2.3.a. La recuperación histórica de artistas mujeres⁴⁶

Las primeras indagaciones de la crítica feminista en la historia del arte se caracterizan por recuperar y reescribir el propio modelo historiográfico de las mujeres artistas: quiénes eran, qué habían hecho, cuándo habían realizado sus trabajos, qué habían aportado a los movimientos donde habían participado o cómo se habían relacionado con sus contemporáneos, fueron los principales ejes de recuperación histórica que marcaron estos abordajes. A partir de esa práctica historiográfica se buscaba explicar por un lado, el marco ideológico, contextual y sociocultural en que se constituyó y consolidó la esfera del campo del arte occidental moderno y, por otro, llevar adelante muestras y acciones públicas que pusieron de manifiesto la discriminación en términos de invisibilización y falta real de exposiciones de obras de las artistas mujeres.

En contraposición a la palabra en inglés *History*, durante la segunda mitad de los años 70 se consolidó una tradición de investigación feminista en la academia estadounidense denominada *Herstory*. Si la historia había sido escrita por varones y sobre varones, la *Herstory* como disciplina particular de la historia, se proponía realizar investigaciones que debían ser hechas sobre, por y para mujeres. En *Herstory* (1976), un artículo pionero en esta línea, 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” (citado en Tubert, 2003: 163).

Si bien esta universalidad biologicista⁴⁷ sobre el concepto mujer (y por tanto el de género unívocamente asociado a la diferencia sexual) fue rápidamente puesta en cuestión por el propio movimiento feminista y la teoría crítica de lesbianas, negras, chicanas y, posteriormente, el

⁴⁶ 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”. Nos detendremos a lo largo de este trabajo en estas disputas teóricas y artísticas en nuestro contexto que cruzan este problema central.

⁴⁷ Como señala Judith Butler: “La urgencia del feminismo por determinar el carácter universal del patriarcado – con el objetivo de reforzar la idea de que las propias reivindicaciones del feminismo son representativas- ha provocado, en algunas ocasiones, que se busque un atajo hacia una universalidad categórica o ficticia de la estructura de dominación, que por lo visto origina la experiencia de subyugación habitual de las mujeres” ([1990]2007:50).

activismo *queer*, nos interesa señalarlo ya que fue ese primer intento de recuperación de datos históricos de la participación de artistas mujeres en el mundo del arte, uno de los esfuerzos historiográficos que rompió con el argumento tautológico en que se basaba la historia del arte ante la supuesta ausencia de mujeres. Según estos análisis, arte y mujer fueron categorizadas y ubicadas en terrenos generizados diferenciales, en el lugar del objeto de la representación o en las denominadas artes menores (como la realización de bordados, las artesanías, el arte decorativo o las lecturas de folletines, entre otros). Como bien 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 término de referencia (1984: 17).

Existen diversas investigaciones que pusieron en tensión la narrativa de la historia del arte que, entre otras cosas, asociaba lo masculino a la razón y la creatividad y contraponía lo femenino como naturaleza sensible. Estas investigaciones analizaron las tramas sociales, históricas y culturales a través de las cuales el arte se había construido como una prerrogativa masculina.

En la conjugación de hipervisibilidad de las mujeres como objeto de la representación e invisibilidad como creadoras, se producen diversas estrategias para deconstruir ese entramado que ubicaba históricamente a las mujeres como objeto de la representación e inspiración del genio masculino. A partir de la crítica a la propia categoría de genio⁴⁸ -categoría que en la modernidad sustenta las divisiones jerárquicas de la propia disciplina-, artistas y críticas de arte desarrollan una deconstrucción histórica, simbólica y epistemológica del discurso de la historia del arte. Pollock y Parker señalan que “el mito del genio artista sirve para disociar la producción del arte, para disfrazar los privilegios y las convenciones que regulan su acceso donde la idea del artista es un velo sobre las desigualdades que sustentan a las élites” (Pollock y Parker; ob. cit: 85).

Otro eje clave de esas primeras críticas fue la reafirmación de “lo femenino” como una categoría posible de construir representaciones diferenciales contra las históricamente asignadas sobre el cuerpo de las mujeres. Como afirmaban Griselda Pollock y Rozsiska Parker en su pionero texto *Old Mistresses* (1983), “el arte se ha sostenido a partir de su oposición con lo femenino, su privilegio y su desconocimiento, la mujer no está fuera sino ocupando el lugar de la diferencia negativa para que lo masculino domine” (Parker y Pollock, 1981: 80).

⁴⁸ Para un análisis exhaustivo de estos temas remitimos a Pollock y Parker (1981), Battersby (1989), Chadwick (1990) y Duchin (2004).

La supuesta no existencia de mujeres en lugares como academias, universidades, talleres o escuelas daba cuenta, para la narrativa oficial de la historia del arte, de la falta de capacidad de las mujeres para las prácticas artísticas⁴⁹. En este marco si apenas habían sido mencionadas, como es el caso de Vassari o Bocaccio, se mencionaban como mito de excepcionalidad a la “regla de su género”.

Contra esto surge el planteo de la teórica e historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin, quien es quizá la teórica más difundida en las academias locales en relación a la crítica feminista en el arte. En su ya clásico *Por qué no han existido grandes mujeres artistas*, texto escrito en 1971, indaga en torno a las condiciones de legitimación sociales e históricas del arte, como así también en las posibilidades de acceso a las prácticas artísticas que limitaron el desarrollo y la producción de artistas mujeres, por su educación histórica y social y no por su supuesta “esencia femenina”. En el texto sostiene la necesidad de una crítica feminista en la historia del arte que pueda forzar los límites ideológicos-culturales y revelar los prejuicios y las insuficiencias, sin reducirlo a la única cuestión de las mujeres sino tratando de formular las cuestiones cruciales que interesan a la disciplina en su conjunto.

Para ello analiza el acceso de las mujeres a las instituciones y al estudio en las carreras de arte en Francia, Italia, España y Estados Unidos⁵⁰, como así también a la posibilidad real de producción y circulación de obras de artistas mujeres desde el Renacimiento a la actualidad. La autora evita una explicación esencialista que atribuyera a la supuesta naturaleza femenina el resultado de esas prácticas y se enfoca en un análisis estructuralista de las instituciones y la sociedad. Nochlin inició así una línea de abordaje teórica que fue el sustento de desarrollos posteriores que articularon la invisibilización de las mujeres en sus contextos sociales de educación, socialización y acceso a las academias y mercados del arte.

Sumado a esto, Nochlin llevó adelante un trabajo como curadora junto a Ann Sutherland. En 1976 organizaron una de las primeras exposiciones en un museo estadounidense abocada exclusivamente a artistas mujeres en el circuito tradicional de circulación del arte: *Women Artist. 1550-1950*, en Los Ángeles County Museum of Art. Las curadoras reunieron las producciones de artistas mujeres olvidadas en el canon tradicional del arte desde el Renacimiento a 1950, conformando una muestra que alcanzaba las 150 obras que fueron expuestas siguiendo un criterio cronológico e histórico, a partir del cual se organizaron diferentes etapas que ofrecían un

⁴⁹ Para un análisis riguroso y pionero de esa construcción decimonónica en el ámbito argentino, remitimos al trabajo de Georgina Gluzmán, *Trazos invisibles* (2016).

⁵⁰ Destacamos este dato no menor ya que es una de las críticas centrales hacia su planteo, donde los supuestos del “arte universal” así como del “gran arte” no sólo no están puestos a debate sino que actualmente se sigue reiterando este análisis sin su especificidad histórica.

panorama colectivo y general de las producciones de artistas mujeres a lo largo de diferentes períodos históricos, sus técnicas de realización y sus recepciones en los momentos artísticos en que se produjeron. Así, por ejemplo, indagaron sobre la educación de las mujeres en el renacimiento italiano, las mujeres de los países bajos durante el siglo XVII y XVIII, las mujeres de principios del siglo XX, entre otras. El recorrido iniciaba con la artista flamenca Levina Teerlinc (1520-1576) y concluía con la mexicana Frida Kahlo (1910-1954).

Analizado en su contexto específico de escritura hay que remarcar la importancia que el escrito y esta muestra de Nochlin tuvo para desarticular las jerarquías de desigualdad sexogenéricas en el interior de la historiografía de la historia del arte en Estados Unidos. De hecho, sostenemos que la emergencia en los últimos veinte años de diversas muestras de artistas mujeres de épocas pasadas es gracias a la discusión crítica que se originó durante estos años y que, posteriormente, ayudó a recuperar el trabajo de las artistas que habían sido invisibilizadas en la narrativa hegemónica. Sin embargo, como venimos señalando, esto tampoco está exento de discusiones específicas sobre los modos en que este “hacer visible” se lleva adelante. Es por ello que, a pesar de la creciente influencia del texto de Nochlin en la academia actual, no deja de resultar llamativo el borramiento a las críticas que no demoraron en aparecer sobre ese texto, no de manera anacrónica en nuestro presente, sino en su propio contexto de debate.

Entendido como un voluntarismo liberal que pretendía desarrollar un argumento histórico de igualdad de oportunidades o de incorporación al mundo oficial del arte de otro mito como el de las “heroínas” olvidadas, para muchas otras teóricas el énfasis en sumar mujeres al canon en los mismos términos que ya está instituida esa narrativa, no modificaba las metodologías ni los análisis de la norma masculinizada del mundo del arte, ni tampoco la hegemonía de los países centrales de occidente en esa narrativa. En síntesis, recuperar la omisión de las mujeres en la historia del arte en los mismos términos de la propia disciplina, no confronta los términos que crearon ese rechazo. En palabras de 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).

Entonces, ¿qué es el canon, quién y cómo es representado? ¿Cómo establecer otras narrativas, otras prácticas, otras identidades y otros modelos para modificar e intervenir en aquello que está aceptado en la historia del arte? ¿Cómo establecer, en todo caso, esa diferencia en y desde lo

femenino entendido como un conjunto inestable de marcas disímiles a modelar? Fueron algunas de las preguntas que atravesaron la crítica central a los planteos de Nochlin.

2.3.b. La búsqueda de modos expresivos diferenciales en la experiencia de “las mujeres”. Aportes y límites de la representación “femenina”

Si las mujeres fueron separadas de las definiciones dominantes de la práctica y la historia del arte, esto produjo su reducción a ser “representantes excepcionales de su sexo” o su inclusión homogénea e inespecífica de “una” como representante de “todas”, sin rigurosidad en sus diferencias de estilo, biografía o recorridos personales. Así, al cuestionar la narrativa de ese canon también lo hicieron con las estrategias para llevar adelante sus prácticas artísticas.

Atravesadas por una premisa básica que fue la exploración de nuevos modos de representación de la “subjetividad femenina”, las mujeres artistas de Estados Unidos comenzaron a pensar los modos de expresión de la feminidad y la construcción de espacios colectivos de realización artística como una de sus bases necesarias⁵¹. Como afirma Whitney Chadwick, “las obras de la década del 70 revelan una extraordinaria diversidad de prácticas sociales y artísticas donde las mujeres establecieron modelos alternativos de creatividad femenina y lugares de exposición” (1990: 341). Olvidadas e invisibilizadas de la historia del arte, el espacio propio aspiraba a construir lugares de reconocimiento y trabajo entre ellas.

Siguiendo los clásicos encuentros que los movimientos feministas denominaron “autoconciencia”⁵² –y que fueron clave en la construcción de una práctica colectiva–, las mujeres artistas buscaron indagar sobre experiencias que creían comunes bajo su socialización como mujeres. El cuerpo de las mujeres, los imaginarios del sexo femenino, las actividades y la socialización de “lo privado” o la relación del cuerpo con la naturaleza, fueron algunos de esos primeros acercamientos. No buscaban reafirmar acríticamente los sentidos de opresión en el mismo orden que el androcentrismo impone, sino que indagaban en la búsqueda de una experiencia femenina que genere nuevos sentidos de comunidad y resistencia frente a las significaciones hegemónicas. Buscaban modos de establecer y visibilizar autorrepresentaciones propias, nuevos debates en torno al lugar de la mujer en el arte y de las significaciones culturales

⁵¹ Pensando en abordajes locales, Rosa (2014) lleva adelante un análisis detallado de la construcción de prácticas y espacios propios de las mujeres artistas en la ciudad de Buenos Aires durante los años 70 y 80.

⁵² La autoconciencia fue y es un modo de encuentro que los grupos feministas utilizan como práctica política de construcción colectiva. “Partiendo de sí”, ponen en común diferentes experiencias comunes para analizarlas en sus construcciones sociales y estructurales (cf. Sarachild, 1975).

del cuerpo femenino. No es menor que algunos sentidos de esas búsquedas se hayan producido también en la muestra *Mitominas* (cf. Rosa, 2014) durante los tempranos años 80 en Argentina, aún sin haber tenido contacto directo con aquellas experiencias norteamericanas.

Entre estas acciones encontramos también diferentes intervenciones en el espacio público e institucional, como protestas contra los museos, actos callejeros, organizaciones de mujeres para crear espacios como galerías o programas autogestivos de estudio, conferencias públicas con paneles de investigadoras y artistas, creación de programas de arte y feminismo en las universidades y publicaciones específicas sobre arte y mujeres, que constituyeron el escenario de debate público.

En torno a estas acciones se pueden destacar en esta primera etapa varias revistas que se constituyeron como corpus de intervención y debate intelectual, desarrollando líneas de investigación teórico-políticas, como: *Woman in Art*, creada en 1971 en New York, que relacionó los estudios culturales y el marxismo feminista; *The Feminist Art Journal* (1972, New York), donde se escribía en formato de diálogo y se analizaban las relaciones de la imaginería corporal con el arte de mujeres; la *Women Artists News* (1975, New York), que unió el trabajo de las artistas con la realización de seminarios, exposiciones, propuestas, paneles y protestas de incidencia pública. Más tarde se editaron *Heresies*⁵³ (1975, New York), que articuló el debate entre feminismo, arte y política; *Chrysalis* (1977, Los Ángeles), que abordaba problemas interdisciplinarios entre psicología, literatura y arte y, por último, el *Woman's Art Journal* (1980, New York), donde se investigaba sobre los desarrollos realizados por las mujeres en la historia del arte.

Cada una de estas revistas estaba constituida por artistas y militantes feministas que formaban parte de colectivos artísticos, grupos académicos u organizaciones diferentes, lo cual produjo una amplia difusión de estos temas y dio cuenta de la diferencia de pensamientos, posturas y acciones sobre los modos de representar lo femenino, lo que entendían por mujeres artistas y los modos de articulación con el propio movimiento feminista. Estos debates pusieron en tensión aquellos relatos que presuponían un movimiento homogéneo gestado en torno a la categoría mujer, mujer artista y/o arte de mujeres, supuestamente congregado bajo una inscripción unívoca en torno a todas esas experiencias.

En especial, en el contexto de los Estados Unidos se produjo un movimiento de intervenciones que rescataba particularidades del quehacer artístico como algo propio de las mujeres, constituyéndose la conocida obra *The Dinner Party* en una de sus piezas clave⁵⁴ para los análisis

⁵³ La revista *Heresis* es quizá aún hoy la de mayor impacto en el campo de los estudios visuales y el feminismo. Se realizaron 27 números desde 1977 hasta 1993. El interesante acervo documental de la revista puede descargarse de <http://heresiesfilmproject.org/archive/>

⁵⁴ Nos hemos dedicado pormenorizadamente a esta obra y sus críticas en Gutiérrez, 2012, 2008.

feministas del arte posterior. Esta obra se basaba en lo que se denominó *Central-core Imaginery*, o *Iconografías Vaginales*, que ponía como modo de expresión la reivindicación del vínculo de las mujeres con su sexo y su cuerpo. Además se puso especial énfasis en los íconos que rescataban una tradición del cuerpo asociada a la naturaleza y cuyo significado reivindicaba para las artistas el poder de vida y de libertad de las mujeres. Según Judy Chicago (2007), si para las mujeres su sexo había sido históricamente objeto de desprecio, la mujer artista debía tomar esa marca de otredad y afirmarla como iconografía. Esta manera de comprender el cuerpo fue el común denominador a través del cual experimentaron una gran cantidad de artistas. Entre ellas encontramos algunas tan diversas como Georgia O’Keffe, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Carole Schneeman o Lucy Lippard⁵⁵.

Destacaban como lugar de investigación y autoconocimiento de sí mismas la necesidad de crear un vocabulario representacional propio, basado en un sistema que ellas consideraban pre-patriarcal de signos y símbolos. Esta iconografía se relacionaba fundamentalmente con la madre como símbolo de la tierra, la sexualidad y la fertilidad, y como matriz y mito simbólico para trascender las diferencias, la diversidad, las divisiones y armonizar las imágenes de las mujeres, destacando el poder, la creatividad y la importancia cultural de éstas en la antigüedad. Como dice Kate Deepwell, “el cuerpo es el terreno sobre el cual se erige el patriarcado y esto tuvo una resonancia específica en la educación artística y en el arte; muchas mujeres contemporáneas han mostrado imaginación e ingenio al utilizar sus cuerpos en su arte como lugares de resistencia” (1995: 107). El énfasis estaba puesto en transformar el lugar históricamente asignado a las mujeres como objeto de la representación de la mirada masculina. La (auto)apropiación y representación del cuerpo propio fue su campo de batalla.

⁵⁵ Judy Chicago (1939) es una de las artistas más influyentes de esa primera década de arte feminista en Estados Unidos y reconocida por su insistente estrategia de ingreso de teorías feministas en las universidades estadounidense. En 1970 organizó el primer curso de arte feminista en el CalArts, (California State College) y en 1971 organizó con Miriam Schapiro el primer programa de arte feminista en la California School of Art de Los Ángeles. En 1972 creó junto a sus estudiantes un programa pionero y significativo al día de hoy como la *Womanhouse* que se reapropió de un edificio abandonado en Los Ángeles para transformarla en un taller colectivo y, posteriormente, en una muestra feminista colectiva que indagaba la opresión en el mundo doméstico de las mujeres. Entre 1974-79 llevó adelante la instalación más conocida de su trayectoria que fue *The Dinner Party*, un proyecto de trabajo y reconocimiento de mujeres desde la antigüedad hasta su actualidad.

Georgia O’Keffe (1887) fue una pintora reivindicada por las artistas feministas como pionera en el abordaje de las iconografías “femeninas”, fundamentalmente por sus cuadros y trazos de flores y el uso de colores pasteles que, según Chicago, remitían a las vulvas femeninas.

Miriam Schapiro (1923) fue una artista que trabajó tempranamente con collages de tapices, telas y bordados como un modo de recuperación de la historia de las mujeres “olvidadas” o relegadas por su “labor” como “artesanas”. Collages, trabajo anónimo y ensamblaje serán su estrategia de bordado a las que llamará *femmagages* como una técnica cuyo sentido es recuperar el trabajo anónimo de las mujeres artesanas y bordadoras.

Carole Schneeman (1939) es considerada hoy una de las pioneras norteamericanas de lo que ahora llamamos performances. Desde 1960 trabajó desbordando los límites de las fronteras artísticas con el cuerpo como soporte a partir del cual abordar el género y la sexualidad.

Lucy Lippard (1937) es una artista y teórica central del movimiento feminista desde 1970. Ha publicado extensos libros de arte y crítica feminista, aunque –quizá no extrañamente– apenas se han traducido al español, con excepción de los que refieren al arte conceptual. La mayoría de sus textos feministas siguen aun sin ser traducidos al español.

Esta recuperación del cuerpo como modo de experimentación propia marcó los discursos de las artistas e impulsó nuevas maneras de auto representación en torno a la diferencia sexual y la importancia vital del cuerpo en la experiencia de la mujer y su “especificidad” femenina. Así, la búsqueda de nuevas formas de representar lo femenino, o de discutir la apropiación que históricamente se había hecho de las mujeres como objeto de la representación de la mirada masculina y objeto de su deseo, fue un eje clave de esas primeras experiencias.

Ahora bien, estos modos de representación y auto representación tuvieron su fuerza política en el contexto en el que emergieron ya que cuestionaron los sentidos patriarcales sobre los cuerpos de las mujeres. Sin embargo, fueron rápidamente discutidos por otras artistas e investigadoras que criticaron la esencialización que este tipo de interpretaciones producía sobre las mujeres al ubicar los cuerpos femeninos como una extensión de la naturaleza, haciendo una ecuación entre mujeres = cuerpo = naturaleza⁵⁶.

De este modo, se proponía una práctica artística feminista que pudiera modificar los modos de construcción y lectura del arte y su sistema de valores, entendido como universal y masculino, a la vez que las prácticas que reducían a las mujeres a su representación corporal en relación a la relación con la naturaleza o la vulva fueron rápidamente puestas bajo sospecha. El problema central no era la búsqueda de auto representaciones de las mujeres por fuera de las apropiaciones del orden patriarcal sino, sobre todo, la representación unívoca de sexo femenino=mujer. La reafirmación de algo “esencialmente femenino” no dejaba de inscribirse en una oposición binaria donde las características propias de las mujeres se conformarían en torno a las significaciones de cierta esencia natural y propia, que definiría a toda mujer y que ubicaría a lo femenino como un atributo formal bueno por sí mismo.

Para teóricas y artistas como Griselda Pollock, Mary Kelly o Rosziska Parker⁵⁷, la crítica debía socavar los propios modos de representación y las construcciones y legitimaciones estructurales de la disciplina. Para estas autoras había que llevar adelante la deconstrucción del proceso a través del cual se imponía la idea de genio creador e indagar en las jerarquías de la disciplina que legitimaba aquello que era o no era “arte”, ubicando fuera todo aquello asociado con la práctica

⁵⁶ Esta es una crítica central de gran parte del movimiento feminista y de la teoría feminista ya desde la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1949. Las máximas beauvoireanas de “no se nace mujer, se llega a serlo” y “biología no es destino”, marca el horizonte de crítica hacia estos trabajos como reproductores de un sentido biológico del cuerpo de las mujeres.

⁵⁷ Mary Kelly con su *Pos Partum Document* (1973-79) otorgó una importancia vital al análisis de la cultura, el lenguaje y la representación de la mirada (desde el cine y la fotografía) como motores fundamentales de la desnaturalización de los conceptos y las identidades aceptadas como normas. La artista indagaba en los modos de hacer distantes los significados históricamente asumidos sobre la maternidad y la feminidad.

femenina. Para ellas, el lenguaje y la posición sexual y sexuada del proceso subjetivo era clave en la estrategia a ser utilizada.

Es preciso señalar el vínculo que hubo entre las prácticas que hoy denominamos *performances* en su relación casi exclusiva con el cuerpo y la actividad de las mujeres artistas durante esos primeros años 60 y 70 en Estados Unidos. Ya sea por su carácter efímero, por su relación fundamental con el cuerpo, por su relación necesaria con el público que participa o porque, en sus inicios, fue una práctica en los márgenes de la institución, este tipo de intervenciones tuvo un lugar preponderante entre las artistas. A modo de ejemplo, y sólo por citar algunas, podemos mencionar a Marina Abramovic, Ana Mendieta, Martha Rosler, Carole Schneemann, Ivone Rainer, Laurie Anderson o Valie Export que trabajaron en esta práctica desde fines de los años 60. Según la artista Cheri Gaulke en una entrevista de 1975, este tipo de prácticas era relevante para las mujeres porque las identificaba con su propia vida, con el *acting*, lo artificioso, la mascarada de la vida cotidiana de “ser una mujer”. Para ella,

la performance no es un concepto dificultoso para las mujeres sino un momento continuo en sus vidas diarias al ‘hacer de mujeres’. Performances es una declaración de quién es el yo a través de la cual podemos tener nuevas visiones, recuerdos y conocimientos de nosotras mismas. Las performances son un modo de arte joven, sin el peso de la tradición de la pintura o la escultura. Sin que esas tradiciones nos gobiernen (Withers, 1994: 160 [traducción propia]).

En síntesis, a pesar de sus diferencias en los modos de imaginar las representaciones femeninas, existió una práctica común en las artistas, al menos en una primera etapa de creación: el trabajo y la construcción de las obras desde las prácticas históricamente deslegitimadas en el propio campo artístico. Durante los años 70 la experimentación con diferentes manifestaciones fue fundamental para su práctica artística.

La elección por estas técnicas fue una apuesta de realización específica y, a la par, una táctica de reivindicación: si el lugar de la mujer era devaluado en la historiografía canónica del arte – junto con aquellas prácticas asociadas a la artesanía y la cultura de masas como “lo otro del arte”⁵⁸–, cierto orden de resistencia consistiría en rearticular aquellos polos silenciados históricamente: la cultura de masas, el arte menor y la mujer. Así se reapropiaron de aquello históricamente considerado como prácticas femeninas o feminizadas como el trabajo artesanal y

⁵⁸ Andreas Huyssen en *Después de la gran división* (2002), ofrece un pormenorizado análisis de los sentidos ideológicos que asocian lo femenino con la cultura de masas y lo degradado a principios del siglo XX. Según el autor, a lo largo del siglo XIX se gesta un discurso excluyente en relación a la participación de la mujer como consumidora de la cultura de masas -depravada o mal arte-, y se coloca al varón en relación con una supuesta y auténtica cultura. Según este autor la cultura de masas es a la cultura lo que la mujer es al varón: lo otro, la mala copia, la mala realización, lo inferior y degradado.

doméstico relacionado al bordado, la costura o la cerámica. Pero también el consumo y los elementos de la cultura de masas como la fotografía y el video –campos históricamente apropiados por “varones” en el campo artístico y “consumido” por mujeres.

El trabajo y desarrollo con las artesanías y los elementos de la cultura de masas como estrategias utilizadas por las mujeres para reivindicar lo deslegitimado en la propia disciplina, fue clave. Según Ecker, “la preferencia por las técnicas anti clásicas convierte esta tradición negada en un contra-programa artístico” (1986: 214). En palabras de Miriam Schapiro, “hay que validar las actividades tradicionales de las mujeres, conectarse con la mujer artista desconocida que realizaba las colchas y los bordados, que históricamente han sido invisibilizadas. Quiero reconocerlas y homenajearlas” (citado en Broude, 1994: 208)³⁹. En síntesis, si históricamente estas prácticas habían sido uno de los modos para educar, docilizar y oprimir a las mujeres, también fueron estrategias de creatividad y resistencia.

2.3.c. La diferenciación del canon

En este breve recorrido podemos observar que los debates en torno a los análisis feministas en la historia del arte y las prácticas artísticas tuvieron momentos de intensas polémicas teóricas y metodológicas ya desde sus inicios. Otro de los ejes centrales, y que en esta investigación hacemos propio, es la denominada (des)diferenciación del canon (Pollock, 2009).

La apuesta por no utilizar los mismos elementos evaluativos que plantea la disciplina –el argumento central del texto de Nochlin– fue uno de los primeros flancos de ataque. Si bien el

³⁹ Este tipo de experiencias tendrá una importancia y una simbología diferente en América Latina, en particular en torno a su articulación con las prácticas de mujeres de pueblos originarios. Por un lado, confluyen ya en los años 90 algunas críticas hacia su instrumentalización por parte de los grandes circuitos institucionales de arte que hacen del “arte latinoamericano” una muestra y construcción de otredad, justamente ubicando la “artesanía” como una práctica “autóctona” y/o “folclórica”, fundamentalmente realizada por mujeres. Según Nelly Richard, “refuerza la codificación de una otredad de lo femenino y lo latinoamericano peligrosamente asociada a los mitos, los sentimientos y la ideologías de lo natural como consciencia espontánea y como narración primaria de un territorio y un cuerpo de origen” (Richard, 2008: 30). Por otro, y simultáneamente, existe una larga tradición del uso reivindicativo de estas prácticas en los propios pueblos originarios como una crítica de clase y raza del arte burgués. Para un análisis exhaustivo de estos debates remitimos a Bartra (comp.), 2004, Richard, 2008 y Gutiérrez, 2011.

Debemos señalar también que estos debates sobre las artesanías como prácticas feminizadas en el discurso del arte están siendo revisitados para analizar el contexto argentino de los años 90. En particular, a partir de las reapropiaciones maricas del bordado y el uso de las artesanías en los círculos del C.C.R.Rojas. Aquí encontramos los trabajos de Marcelo Pombo, Feliciano Centurión u Omar Schiliro, donde la artesanía y las prácticas artísticas “menores” y “femeninas” tienen una reivindicación dentro de la constitución subjetiva marica, desbordando no sólo las asignaciones de lo femenino –como sinónimo de mujer– sino también haciendo explícitas las exclusiones de la narrativas heterocentras (y biologizadas) de la historia del arte. Como señala Fernando Davis en torno a la apropiación de este tipo de materiales por Feliciano Centurión, hay allí “una interpelación política de los trazados de sentido por los cuales el dominio del arte supone, en su conformación institucional heteromasculina, la exclusión descalificante de una serie de prácticas identificadas con las destrezas menores y las estéticas de segunda, la manualidad decorativa, la artesanía popular y las ‘labores femeninas’” (Davis, 2014: 37). Para estos abordajes remitimos a Fernando Davis, 2013, 2014 y Francisco Lemus, 2015.

esfuerzo de esta autora estaba puesto en argumentar a partir de las condiciones sociales y culturales que habían excluido a las mujeres del campo del arte, su análisis no deja de insistir en reconocer la “genialidad” de ciertas artistas en los mismo términos de evaluación que sus compañeros varones de época. La posibilidad de reconocimiento, entonces, estaba fundada en un cierto voluntarismo liberal individual que reconociera la capacidad “real” de las artistas.

Este tipo de argumentaciones lleva a producir narrativas no sólo individualistas sino además construcciones ahistóricas que comprenden las causas histórico-sociales de la discriminación en términos aislados y como su única explicación. Deja sin cuestionar los modos en que esos mismos criterios de legitimación se construyen como “una única norma universal, ahistórica, y sin sexo, clase o raza, aunque es de hecho claramente masculina, de clase alta y blanca” (Vogel, 1974: 3).

Siguiendo la categoría de política sexual de Kate Millet (1975), algunas teóricas feministas del arte y los estudios visuales han denominado *Política sexual de la mirada* a los modos en que se constituyen jerárquicamente los sistemas simbólicos y de lectura en las imágenes, así como los modos en que se organiza el acto mismo de mirar, las diferencias y jerarquías que establece. Como dijimos, desde este abordaje de diferenciación, la historia del arte es entendida como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa configuraciones sobre la diferencia sexual y las identidades. En este sentido, la tarea inicial, decían las historiadoras, era una crítica de la historia del arte en sí, entendida como “una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y de la relaciones de poder” (Pollock, 2013: 38). Como una estrategia capaz de proveer diferentes lecturas y análisis que sirvan no sólo para el análisis de la historia del arte o la crítica cultural sino de las relaciones sexo-genéricas en sus fundamentos desiguales y excluyentes en la sociedad en general.

2.4. Persistencias feministas, a pesar de todo

*Reconocer la genealogía, insertarse en ella,
es desafiar uno de los códigos culturales básicos:
la tendencia patriarcal a percibir cada obra,
cada reivindicación de las mujeres
como si saliera de la nada.
Teresa Alario y Ana de Miguel*

Por último, una vez recuperados estos antecedentes, tantos locales como estadounidenses, y sus entramados de sentidos, junto con un breve recorrido por los primeros desarrollos conceptuales de la crítica feminista en la historia del arte anglosajona, nos permitiremos un salto histórico para volver a nuestro presente.

En los últimos años hemos visto el crecimiento de artículos y muestras en nuestro país que hacen énfasis en el reclamo del lugar de las mujeres en la historia del arte, soslayando la complejidad de estos debates que, como vimos, llevan cuarenta años en la historia y práctica artística, aun en sus tráficos y torsiones particulares en nuestro país desde los años 80. Así, observamos análisis relacionados al 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.

A modo de ejemplo, podemos mencionar la entrada del glosario de feminismos de Verboamérica, la nueva catalogación⁶⁰ del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MALBA) realizada en 2016. Esta revisión de la muestra permanente del museo se propone como una reescritura posible de la historia moderna y contemporánea del arte de América Latina. El núcleo de referencia en el que nos detenemos es el que se enmarca en “Cuerpos, afectos y emancipación” que busca mostrar las estrategias que diferentes artista en América Latina utilizaron para dar cuerpo a otros esquemas sexo-genéricos, desajustando las normas patriarcales y heterosexuales. Está definido de la siguiente manera y nos permitimos citarlo casi *in extenso*:

Los Estados desde los que se organizaron las repúblicas latinoamericanas replicaron, en muchos sentidos, los parámetros de los Estados euronorteamericanos. Pautaron las ciudadanías legítimas y expulsaron o negaron aquellas que no cuadraban con sus principios. Del otro lado queda la experiencia de los cuerpos insubordinados. Aquellos que no se ajustan a los esquemas establecidos por la sociedad o al mandato sexual heteronormativo. Cuerpos que viven otras experiencias y buscan su reconocimiento. Cuerpos que escapan a los modelos patriarcales. Sensibilidades que exploran formas que permitan alternativas para vivir los cuerpos, otras maneras de felicidad. Fueron las mujeres, en las sucesivas olas del feminismo, quienes pugnaron por otras representaciones sociales. Sin ser ellas mismas necesariamente feministas, las artistas fueron sensibles a las agendas por las que aquéllas combatían (...) [en línea].

Ahora bien, en el glosario que acompaña el catálogo, se destaca lo siguiente sobre la entrada “feminismos”:

La tercera ola inició alrededor de la década de 1970 (aunque América Latina se sumó a partir de 1990) y se propuso ampliar las reivindicaciones

⁶⁰ Verboamérica se presenta como un proyecto integral del museo que apuesta a modificar y redefinir los modos en que se cataloga y se vinculan las obras del museo, pensando otros tiempos y no en linealidades cronológicas. Esta apuesta de la institución nos resulta fundamental y necesaria. Señalamos diferencias con la particularidad que refiere a nuestro abordaje. En palabra de sus curadorxs, A. Pérez Rubio y A. Giunta, “la exposición rompe el clásico recorrido cronológico e incluye 170 obras divididas en ocho núcleos temáticos, en los que conviven obras de diferentes períodos históricos y de una multiplicidad de formatos: pinturas, dibujos, fotografías, videos, libros, documentos históricos e instalaciones” [en línea].

desarrolladas por el movimiento hacia otras mujeres que por su etnicidad, nacionalidad o religión no habían sido enfocadas por las olas anteriores, protagonizadas por mujeres blancas y occidentales [en línea].

Por su parte, la categoría “género”, si bien está definida y destacada en sus disputas históricas como categoría socialmente construida, concluye expresando que: “Los reclamos de diversos colectivos alrededor de la autodeterminación como derecho individual han permitido la instauración de leyes de identidad de género (sancionadas en 2009 y 2012 en Uruguay y Argentina) y de matrimonio igualitario”. Su núcleo en la catalogación también es el de “Cuerpos, afectos y emancipación”.

Lo que nos llama la atención es que no haya referencias mutuas entre ambas categorías (género-feminismo) y que feminismo quede asociado a una lucha de mujeres en su definición cuando, justamente de lo que da cuenta “Cuerpos afectos y emancipación” y el propio trazado de la muestra, no ha sido así históricamente. Por su parte, “género” queda remitido a los colectivos de la “diversidad”. En ningún caso, tampoco se relacionan con ninguno de los otros ejes de la muestra, a saber “Trabajo, multitud y resistencia, Mapas, geopolítica y poder, América indígena, América negra, Campo y periferia, Ciudad letrada, Ciudad violenta, Ciudad imaginada, Ciudad, modernidad y abstracción o En el principio” donde, como sabemos y hemos visto, las discusiones feministas y LGTBTTIQ han estado extensamente implicados, expandiendo los análisis y condiciones de interseccionalidad de sus categorías de análisis.

Entonces, no desconocemos que la modificación misma propuesta por el museo es una transformación específica de algunas coordenadas históricas que apuesta a alterar los marcos de lectura tradicionales de la disciplina. Pero, es necesario señalar que esta visibilización produce ciertas superposiciones y, a la vez, genera nuevamente compartimentos entre género, mujeres, femenino y feminista. Además, sigue asociando feminista únicamente a mujer, aunque entre en contradicción con el planteo del núcleo de Cuerpos. Este núcleo problemático en nuestro presente oblitera las propias discusiones que son parte y han estado vigentes desde su mismo nacimiento como movimiento y categorías de análisis específicas. Tal como vimos, ha existido toda una rama de los estudios y prácticas feministas que organizaron sus experiencias en torno al supuesto potencial de una esencia “femenina”. Pero estas pretendían ser entendidas como una línea disruptiva de las prácticas androcéntricas, no como un mero dato biológico de sus existencias, que pareciera ser su derrotero histórico.

Es por ello que la pregunta que nos guía tiene que ver con seguir aportando a los modos en que se suceden estos tráficó, entre las prácticas artísticas, los feminismos y las imágenes en nuestro contexto argentino. El “matiz” entre femenino, género y feminista resulta clave en los

procesos que indagamos. ¿Qué sentido es el que se cristalizó en este corrimiento? ¿Qué sentido es el que se juega en esa diferencia? Nos interesa profundizar estos abordajes recuperando la politicidad que, como sistema crítico, aportaron las prácticas artísticas en relación con las nociones feministas a lo largo de su desarrollo histórico, haciendo posible otras invenciones y profundizando el corrimiento de aquello que se entiende por campo artístico. En síntesis, este ha sido un problema del devenir histórico de los procesos y prácticas artísticas de los cruces entre prácticas artísticas y feminismo que no puede negarse. El que sea el lugar desde el cual enunciarnos sí puede ser puesto en discusión. De eso tratan las prácticas que analizaremos en nuestra segunda parte de la investigación.

Separador marescaaa

CAPÍTULO 3

**Interferir las imágenes.
Inventar genealogías propias**

La construcción de genealogías, la reescritura de la (nuestra) historia como mujeres, feministas, lesbianas, artistas es una pregunta que vuelve insistentemente sobre la búsqueda de imágenes, historias y/o narraciones propias. Corromper los relatos totalizantes, discutir sentidos, apropiaciones, homogeneidades identitarias, complejizar los modos en que se construyen narrativas y disputar sus ordenamientos en torno a las construcciones sexo-genéricas, constituye una de las intervenciones teóricas, políticas y estéticas fundamentales dentro del movimiento feminista y LGBTTTIQ. Interrumpir las linealidades, quitar el monopolio del volumen de las voces legitimadas para dar cuenta de la historia.

En este capítulo nos interesa desandar dos ejes centrales que sólo a los fines de la escritura podemos enunciar como separados. Por un lado, a partir del trazado ofrecido por el colectivo de activismo visual Mujeres Públicas en su Ensayo para una cartografía feminista (2013) indagamos en esa experiencia artística que se preguntan por las genealogías feministas locales. Por otro, nos detenemos en las interferencias lésbicas que hacen visibles estrategias de recuperación histórica y visual en/contra esa genealogía feminista, disputando aquello que se construye como narrativa válida tanto en las voces y construcciones patriarcales como al interior de la propia narrativa feminista.

Como dijimos en el capítulo uno, estas genealogías no se reponen desde un criterio cronológico o evolutivo, que iría de las primeras indagaciones sobre genealogías feministas hasta llegar a las actuales. Por el contrario, partimos de la acción de Mujeres Públicas –realizada en 2013– para llegar a las imágenes compartidas por los *Cuadernos de Existencia Lesbiana* (1987-1996). Desandar este recorrido nos permite exponer diálogos, rumores inacabados sobre la búsqueda de imágenes, y ausencias que vuelven repetidamente en la escritura; y, también, nos permite evitar los modelos de historización y periodización evolutivos que, como dijimos, corre el riesgo de proyectar una imagen engañosa de continuidad histórica ahí donde no hay más que discontinuidades.

En síntesis, nos acercamos a los modos de construcción de genealogía en y con imágenes en prácticas visuales y artísticas locales, con sus dificultades, preguntas inacabadas y búsquedas constantes de quienes llevaron adelante esos recorridos. ¿De qué modo estas intervenciones se cruzan, desafían o se involucran con la propia historia de las imágenes y las prácticas artísticas locales construyendo visualidades específicas en torno a las genealogías feministas? ¿De qué modos se hacen audibles aquellas experiencias que no parecieran “pertener” a la genealogía de los feminismos ni al campo de la “historia del arte” pero que insisten en la invención de imágenes? ¿Qué tienen para decirnos? ¿De qué maneras nos hablan/nos miran? Estas son algunas de las preguntas que nos guían.

3.1. La experiencia colectiva en la construcción de genealogías feministas

“Hacer genealogía”; “construir historia”; “construirnos en el relato de historias que nos nombren”; son repeticiones insistentes en las personas y grupos analizados en esta investigación. La construcción de memorias⁶¹ que aquí nos interpela –que depende, en la mayoría de los casos, de la memoria oral de la experiencia individual y colectiva, de la recuperación de archivos, de la paciencia atravesada en construir experiencias que (nos) nombren– ha sido el pulso insistente en muchos de los trabajos de artistas y activistas. Una insistencia que, como señalamos, es parte fundante del movimiento de mujeres y de las búsquedas teóricas feministas y LGBTTTIQ; de la necesidad de reponer y reconstruir las ausencias en los relatos historiográficos, de desarticular las jerarquías y los silencios que se imponen tanto en las lecturas masculinistas de la historia, como en aquellas que subsumen en la categoría mujer o feminista a las identidades lésbicas.

Ahora bien, ¿cómo pensar esa experiencia de la historia para hacerla vibrar en la memoria y las imágenes colectivas? Siguiendo a Scott (2001), la experiencia no puede ser pensada como algo dado de antemano en los relatos históricos. La experiencia no es evidente, no puede presuponerse que a través de lo visible haga ya tangible los sujetos sobre los que habla. La experiencia es siempre una apertura a la posibilidad de su historización, no está dada de antemano.

La autora retoma los análisis de Stuart Hall (1987) sobre la experiencia de ser negro en Jamaica para repensar los modos en que la experiencia ha sido naturalizada, reificada como evidencia en algunos historiadores y en particular en algunos análisis feministas de la historia. Scott cita a Hall para desarticular lo que denomina como el uso de la *evidencia del hecho de la diferencia*. Un uso del relato de la historia que hace visible pero que no profundiza los modos en que opera y se establece la diferencia. Así, por citar el ejemplo de Hall, “el hecho es que ‘negro’ nunca ha estado solamente ahí tampoco. Ha sido siempre una identidad inestable, psíquica, cultural y políticamente. Es también una narrativa, un relato, una historia. Algo construido, dicho, hablado, no simplemente encontrado” (citado en Scott, 2001: 65). Sabemos que existe la diferencia, dice Scott, pero no cómo ha sido construida, y ello es fundamental para la historia así como para las teorías de género, feministas y LGBTTTIQ. La autora señala enfáticamente cómo, a través de esta concepción de leer la historia como evidencia, no se hacen cuestionamientos “acerca de si tiene importancia que los historiadores sean hombres, mujeres, blancos, negros, heterosexuales u

⁶¹ No podríamos dar cuenta de todos los desarrollos dentro de los estudios de memoria que han sido centrales en las ciencias sociales y humanas de los últimos 30 años. Un giro que Andreas Huyssen (2002) ha denominado como “memorialista”, “cultura de la memoria o culto al pasado”. Remitimos a los fines específicos de nuestro trabajo a la tesis doctoral de Trebisacce (2013) quien analiza la construcción de memorias feministas en militantes de los años 70 de nuestro país y donde realiza un detenido trabajo sobre estos problemas en torno a la construcción contemporánea de memorias, en particular dentro del movimiento feminista argentino.

homosexuales: en vez de ello, la autoridad del sujeto de conocimiento se establece mediante la eliminación de todo lo concerniente a quien habla” (Scott, 2001: 54).

Así entendida como proceso relacional que abre su propia historización, la articulación de la experiencia que aquí nos interesa se relaciona, también, con aquello que ha trabajado Nelly Richard en su texto *Feminismo, experiencia y representación* (1996) en torno a las discusiones al interior del movimiento feminista latinoamericano. Richard distingue entre las categorías de experiencia (entendida como realidad concreta y/o vivencia práctica) como contrapuesta a la teoría, en una acción que ella denomina como reacción “antiteoricista”. En este texto Richard reconstruye las relaciones conflictivas entre algunas vertientes del movimiento feminista latinoamericano que comprende a la experiencia como categoría pre-discursiva donde:

La experiencia adquiere el valor de una categoría pre-discursiva o extra-discursiva, de una realidad que no pasa por la mediación simbólica del concepto. La experiencia sería la base material-corporal que sustenta un conocimiento vivenciado desde la naturaleza (cuerpo) o desde la biografía (vida): un conocimiento no mediatizado por la ideología de la razón, un conocimiento in-mediato (1996: 735).

En su discusión con aquellas apropiaciones teóricas que han desvalorizado lo sensible, lo afectivo, lo intuitivo y lo físico por sobre la jerarquía masculina de lo mental/racional, ciertas vertientes del feminismo latinoamericano, continúa Richard, han optado por privilegiar -a favor de las mujeres- lo vivido (entendido como lo dado, lo espontáneo, lo natural) por sobre lo teorizado (entendido como lo abstracto, lo construido, lo artificial). Sin embargo, dice la teórica chilena, muchas de estas posturas han dejado incólume la división global del trabajo (académico) que le reserva el privilegio de interpretación a la teoría de la academia metropolitana del norte, mientras que

La periferia latinoamericana descrita y analizada por esa teoría es vista como un simple campo de práctica habitado por quienes viven la experiencia mientras el latinoamericanismo del centro elabora su debida conceptualización. En otra palabras pone a Latinoamérica en el lugar del cuerpo mientras el Norte es el lugar de la cabeza que la piensa (ibídem).

Suscribimos, junto con Richard, que no todo el rescate de la experiencia se confunde con un naturalismo del “dato primario”. Por el contrario en su articulación con algunas teorizaciones feministas, el concepto de experiencia tiene el valor crítico de postular formas de conocimiento parciales, *situadas*. En palabras de Richard, “relativas al aquí-ahora de una construcción local de sujeto y de práctica que desmiente la fundamentación universalista de la generalización masculina y la ideología del conocimiento universal (impersonal) que sustenta las abstracciones neutralizantes” (ob. cit: 739). Así, la categoría de experiencia que nos interesa es aquella que pone

en relación contexto y situación a partir de la cual elaborar formas locales de producción teórica que nos permitan teorizar la experiencia y dar cuenta de las experiencias de la teoría.

Esta experiencia en el conocimiento situado es el que ponen en juego las experiencias que analizaremos en este capítulo. Experiencias que nos permiten indagar *sobre, junto a y con* las imágenes que se producen colectivamente como una estrategia posible de recuperación de genealogías feministas locales. ¿Cómo las imágenes de estas artistas y experiencias activistas nos ayudan a interpelar las genealogías feministas? ¿Qué nos dice, también, su ausencia o su imposibilidad de reconstrucción?

Para ello, reponemos tres momentos y acciones diferenciales en este trazado de genealogías locales: 1) el propuesto por el colectivo artístico Mujeres Públicas en el año 2013. 2) Las interpelaciones de las construcciones feministas desde la recuperación de memorias y acciones en el Archivo Potencia Tortillera. Y 3) las resonancias de este archivo con las visualidades y acciones generadas en torno a los *Cuadernos de existencia lesbiana*. En todas estas experiencias nos preguntamos por las construcciones que los mismos colectivos realizaron sobre diferentes genealogías feministas ¿Quiénes integraban esas constelaciones de referencias? ¿Qué sentidos disputaban al interior del feminismo local y en las prácticas artísticas cada una de sus intervenciones? ¿Qué imágenes, memorias y experiencias reverberan en esas construcciones que cada colectivo produce? ¿De qué modo cada una de esas acciones *produce* imágenes de lo posible? Nos acercamos así a trazar una construcción de la historia propia en las relaciones entre prácticas artísticas, imágenes y feminismo desde los desbordes de la memoria y las experiencias precarias que se construyeron desde el propio activismo feminista y lésbico feminista.

3.2 Mujeres Públicas. Desvíos en los lenguajes del feminismo⁶²

El grupo feminista de activismo visual Mujeres Públicas⁶³ (de ahora en adelante MP), está formado por Lorena Bossi, Fernanda Carrizo y Magdalena Pagano (en sus inicios también estuvieron Cecilia Marín y Verónica Fulco). Se organizaron en el año 2003, atravesadas por el escenario de la postcrisis argentina, con la necesidad de renovar el lenguaje del movimiento feminista del cual participaban y por el que se sentían interpeladas. Además, Lorena Bossi y Fernanda Carrizo venían activando como artistas visuales dentro del colectivo del GAC (Grupo de

⁶² Para una síntesis completa de algunos de los trabajos de Mujeres Públicas remitimos a Cuello, Gutiérrez (2016) y Rosa (2014, 2013, 2009b).

⁶³ Utilizaremos en algunos pasajes a lo largo de la tesis las siglas MP para referirnos a este colectivo.

Arte Callejero), un grupo que fue parte central de la segunda coyuntura del activismo artístico⁶⁴ (Longoni, 2009) pero que no realizaba sus acciones desde una mirada feminista. Así tuvieron la necesidad de intervenir en la construcción de espacios colectivos desde una perspectiva feminista; Una mirada que, sentían, no interpelaba a la militancia más tradicional de izquierda en esos momentos.

A partir de los diálogos con las integrantes del grupo –sobre todo con Magdalena Pagano–, podemos decir que el proceso creativo y de intervención del grupo inicia en el momento en que piensan colectivamente, sensiblemente, qué las atraviesa como *mujeres activistas*, sobre qué quieren hablar para que eso se convierta en forma y método de acción.

La primera acción colectiva que realizaron fue el 8 de Marzo de 2003 en la marcha por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora y consistió en la colocación del afiche *Todo con la misma aguja* (··6··). El afiche no tenía firma, estaba realizado en color negro (con fondo blanco) y tenía un ovillo de lana atravesado por una aguja de tejer. Debajo, en letra de molde de alto impacto, se leía una frase condensada: “escarpines abortos. Todos con la misma aguja”

Las MP pegatinearon todo el recorrido de la marcha –que iba del Congreso a Plaza de mayo– con esos afiches que, rápidamente, generaron resquemores, sospechas, desconfianzas e incompreensión al interior del movimiento. Algunas voces disconformes que estaban en aquella marcha señalaban el cartel en búsqueda de sus autoras. El anonimato y la opacidad de los sentidos que instituía el cartel, hacían presuponer que sus autoras/es eran un grupo “provida”. La no comprensión del cartel –o, más bien, la comprensión exactamente contraria a las intenciones del grupo– fueron las respuestas a ese lenguaje opaco que pugnaban por interpelar los modos estéticos y de intervención pública del movimiento feminista de esos años. Un lenguaje que las MP, entendían, como anquilosado. Este voz extraña es la que configurará su gramática de acción y, a la par, la que da cuenta de su ingreso problemático al discurso feminista.

Esa primera intervención configuró sus modos de accionar durante muchos años: un lenguaje directo, posible de reapropiación anónima a través de reimpressiones –es decir que pueda ser utilizado fácilmente y sin demasiados costes económicos– y colectivizada en el espacio público. Todo su trabajo está basado en la posibilidad de una comunicación visualmente simple, breve y directa pero no necesariamente “transparente”. La opacidad que les permite la utilización constante de la ironía, el doble sentido y las figuras retóricas –tanto en las palabras como en el

⁶⁴ Ver capítulo 6.

lenguaje visual– es otra de sus estrategias insistentes de intervención⁶⁵. Todos estos elementos son clave en sus acciones: cuerpos, experiencias e imágenes que hacen posible la creación colectiva y colaborativa.

Destacamos estos trazados donde las artistas se reconocen ya que dan cuenta del propio nombre que el grupo construye para sí: *Mujeres Públicas. Grupo feminista de activismo visual*. En la construcción del nombre hay un reconocimiento sobre la propia subjetividad como mujeres feministas, pero también como artistas y activistas que desbordan las figuraciones del arte para ser activadas en el murmullo de la calle. Lo hacen, además, uniendo dos palabras que tiene sentidos fuertemente connotados en la historia feminista: Mujeres y Públicas. Ser una mujer pública es reclamar el lugar de visibilidad históricamente estigmatizado para las mujeres: si se es pública en las calles se es puta. Ser pública es entonces intervenir en el espacio público como mujeres e interferir el insulto patriarcal que regula, moraliza y controla la ocupación de la calle.

Las preguntas centrales del grupo se articulan en torno a los modos en que puede renovarse el lenguaje del feminismo desde el activismo visual y la ocupación de los cuerpos en la calle. ¿Puede ser lo visual uno de los modos de renovar el lenguaje feminista que las integrantes del grupo veían clausurado en el feminismo tradicional militante? ¿Puede el feminismo interpelar al activismo político no feminista de las calles de la ciudad? ¿Pueden las imágenes visuales interpelar al propio feminismo y su utilización de consignas programáticas? Todas estas preguntas confluyen y desbordan al grupo en su búsqueda de un lenguaje feminista visual y crítico al interior de las disputa locales. Renuevan los modos en que desde el feminismo se puede interpelar a las mujeres, las lesbianas⁶⁶ y los colectivos activistas en sus demandas políticas. Así

El accionar de Mujeres Públicas cobró un lugar significativo, y podríamos decir también de un gran impacto histórico, al desafiar las agencias sensibles disponibles dentro del movimiento y colaborar de forma permanente en la creación, multiplicación y circulación de piezas gráficas de activación colectiva y experiencias sensibles de participación multitudinaria en donde hacer vibrar la potencia creativa de la imaginación político feminista (Cuello; Gutiérrez, 2016: 37).

Si bien estas artistas señalan pocas conexiones con otros grupos artísticos, activistas o artistas individuales al momento de comenzar sus acciones –tanto feministas como del denominado “arte político⁶⁷”–, Pagano (2013) destaca el reconocimiento hacia Teresa Volco, Juan Carlos Romero,

⁶⁵ Nos detenemos en particular sobre sus estrategias de humor e ironía en el capítulo 4.

⁶⁶ Dos de las integrantes de MP son lesbianas y desde allí han interpelado extensamente a los discursos feministas, aun cuando muchas veces, las lecturas de sus trabajos se detienen más en el entramado mujer que ellas hacen explícito que en sus interferencias lésbicas. En palabras de Pagano “Todavía queda mucho por analizar de Mujeres Públicas en clave lésbica” [en entrevista personal, 2014]. Esta tesis pretende contribuir en ese camino.

⁶⁷ Ver capítulo 6.

Hilda Paz y los colectivos Tucumán Arde y el propio GAC⁶⁸. En el ámbito del arte feminista menciona al colectivo de Guerrilla Girls y a las artistas Jenny Holzer y Barbara Kruger⁶⁹ como parte de sus influencias y pensamientos visuales. Podemos reconocer la marca de acción del grupo en relación con esas artistas a partir del uso y reapropiación de imágenes/afiches como modo de intervención en el espacio público; una lengua que disputa gráficamente los espacios de la militancia feminista y las relaciones entre el arte y la política (feminista) en Argentina.

Sin embargo, si bien el grupo incide en la calle en torno al contexto social y político que atraviesan, proponen un paréntesis en los modos de creación de la urgencia de la política. Esto las desmarca de cierto frenesí que atraviesan otros grupos de acción colectiva callejera. Mujeres Públicas recupera un hacer desde otro tiempo, una pausa poética a las lógicas de la urgencia. En este sentido, uno de los últimos trabajos del colectivo –Ensayo para una cartografía feminista. En

⁶⁸ Teresa Volco (1947-2002) fue una artista visual. Integró el grupo *Escombros* –conformado además por Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Horacio D’Alessandro, Héctor Puppo y David Edward, que definían sus acciones como “estética de lo roto” en el contexto de fines de los años 80 y principios de los 90. En 1997 publicó con el grupo *Identidad/Diferencia* el libro *50 mujeres sin cuento*, una evocación poética y artística colectiva de artistas mujeres alrededor de cincuenta luchadoras anónimas que habían contribuido a la causa de “la mujer”. Es una de las pocas artistas del campo del arte que es asociada a los cruces entre arte, género y/o feminismos. Magdalena Pagano, en diferentes entrevistas personales, la reconoce como una maestra feminista en su biografía artística. Juan Carlos Romero (1930-2017) fue quizá uno de los más importantes artistas argentinos en torno a las intervenciones artístico-políticas callejeras y el arte correo. Llevó adelante las revistas de experimentación poético-visual *Vortex* y *La Tzara*, esta última junto a Hilda Paz quien ha trabajado en grabado y pintura así como en diferentes proyectos de realización colectiva.

La acción colectiva y multidisciplinaria *Tucumán Arde* se realizó en 1968 en las sedes de la CGT de los Argentinos de Rosario y Buenos Aires como una propuesta de radicalizar la vanguardia artística argentina y constituirse en actores críticos desde el arte en los sucesos del país. Querían señalar, en particular, las condiciones sociales, económicas y políticas que se sucedían en la provincia de Tucumán en esos momentos. Resulta complejo resumir un hito de la historia política y artística del arte argentino como es esta acción, por lo cual remitimos a Longoni y Mestman (2000).

El GAC (Grupo de Arte Callejero, 1997 y continúan) inicia sus acciones en abril de 1997 en el contexto de la Carpa Blanca Docente. El GAC no firma sus trabajos –generando la disposición anónima de sus acciones– y han sido parte fundamental del denominado “arte activista” de mitad y fines de los años 90, en particular con sus reapropiaciones de carteles viales que fueron utilizados en articulación con H.I.J.O.S en sus escraches contra genocidas y contra la impunidad con la que se convivía durante esos años (cf. Bossi, et. al., 2009).

⁶⁹ Barbara Kruger (New Jersey, 1945) es quizá una de las artistas feministas más influyentes del movimiento artístico de los 80 en Estados Unidos. Es conocida, fundamentalmente, por sus trabajos de fotomontajes e instalaciones gráficas en las calles de Nueva York. Kruger trabajó como diseñadora gráfica y periodista de las revistas estadounidenses de moda *Madmoiselle* y *Vogue*, y allí comenzó a utilizar imágenes publicitarias (fundamentalmente gráficas), para realizar collages de grandes dimensiones con frases que intervienen el sentido de las imágenes. Jenny Holzer (Ohio, 1950) es una artista conceptual con una proyección internacional quizá mayor que la de Kruger. Ha realizado instalaciones públicas en Suiza, Inglaterra, Alemania, Italia, Brasil y Argentina, entre otros países. A diferencia de Kruger, Holzer hace hincapié exclusivamente en la palabra como medio de expresión de sus manifestaciones estéticas apelando al uso de las tecnologías de proyección. Utiliza, casi exclusivamente, el espacio público como tela/materia/escenario de sus proyecciones. Desde los 80 sus trabajos se han desarrollado articulando la instalación pública y el lenguaje, sumado a la circulación a través de la red internet. Las Guerrilla Girls son un colectivo anónimo de artistas que se ocultan debajo de una máscara de gorila y firman con seudónimos de artistas mujeres ya fallecidas. Trabajan con el humor y la ironía en intervenciones callejeras, impresión de gigantografías, calcomanías, folletería o instalaciones públicas. Oscilando entre el humor satírico y la denuncia de panfleto el grupo focaliza sus acciones sobre el mundo de las artes plásticas y la situación de discriminación de las mujeres en diversos aspectos de la cultura contemporánea. Es interesante destacar que en el año 2000 realizaron su primera visita a Buenos Aires y organizaron colectivamente una acción callejera junto a Teresa Volco, Raquel Bigio, Delia Cancela, Alicia D’Amico, Diana Doweck y Margarita Paksa, entre otras artistas locales en el marco del 8 de marzo de ese año. Hemos trabajado más profundamente a estas tres artistas en una investigación previa (Cf. Gutiérrez, 2009).

la plaza, en la casa, en la cama, 2013– fue el que terminó de marcar una transformación, luego de diez años de acción, del propio modo de hacer del grupo.

En pleno contexto de auge de las militancias y apropiaciones estatales de reclamos históricos de derechos de los activismos LGBTTTIQ – fundamentalmente entre el año 2010 en torno a la ley de matrimonio igualitario⁷⁰ y, en menor medida, durante 2012 en torno a la ley de identidad de género– el grupo modifica su registro de acciones y se (en)vuelve en una narrativa colectiva e histórica más profunda y “menos tramada por la urgencia de la agenda política” o las consignas marcadas por el fluir de la denuncia política. Este trabajo implicó una investigación colectiva que duró dos años y marcó un momento clave para preguntarse por el placer, el compartir y la reivindicación alegre y festiva de los feminismos.

La re-visión de la historia colectiva feminista, esta vuelta hacia las historias y memorias del pasado, nos resulta sustancial para analizar el accionar del grupo y las preguntas que despliega al interior del feminismo. Sus modos de reconocerse, interferir, interrumpir, las narrativas históricas. Esta cartografía de MP resulta así una interpelación doble: por un lado, –en sus propias palabras– hacia el interior del propio grupo que sentía un agotamiento del “formato afiche” con el que venían trabajando hacía casi diez años. Por otro, interpelaba la propia historia de los movimientos feministas, tantas veces acostumbrados a narrarse desde cero. Lo que se reinventaba detrás de esa pregunta eran los modos específicos de intervenir en la calle ¿qué vibra en el escenario del 2012-2013 post leyes de matrimonio igualitario y ley de identidad de género? ¿De qué modo interpelar el movimiento feminista en repliegue y absorbido ante las estrategias legislativas del estado?⁷¹

3.2.a. Un mapeo festivo: agitar el pasado, recuperar instantes radicales

La acción de Mujeres Públicas *Ensayo para una cartografía feminista. En la plaza, en la casa, en la cama* constó de varios movimientos e instancias diferenciales en sus puestas colectivas que podemos –sólo a los fines enunciativos y analíticos– distinguir en: la pieza gráfica del mapa, una deriva callejera colectiva y una muestra sobre memorias feministas.

⁷⁰ Ver capítulo 6.

⁷¹ Nos detendremos en varios pasajes de este capítulo y de la tesis sobre este complejo escenario. Sin embargo podemos señalar que excede a esta investigación dar cuenta del entramado político que constituyó el Kirchnerismo y que atraviesa, de diferentes maneras, al movimiento feminista y LGBTTTIQ. En particular a las disputas discursivas que se produjeron en torno a las memorias feministas y LGBTTTIQ y su relación con el Estado. Las políticas de estado, la inclusión de demandas históricas de los feminismos y los movimientos LGBTTTIQ o las omisiones de la despenalización del aborto son algunos de los insistentes debates que, aun, continúan vigentes. Algunos artículos indagan, discuten e interpelan este trazado político. En torno a los debates del activismo artístico, remitimos a Longoni (2007, 2009, 2011), en torno a los movimientos feministas y LGBTTTIQ Farjé, (2013), flores (2013).

El mapa es un desplegable realizado en un intenso color magenta de 1 mts x 70 que contiene imágenes y textos que señalan momentos, espacios y tiempos de acciones feministas que las artistas decidieron incluir como parte de (su) una genealogía feminista. *Una posible*, no la única, repiten para ahuyentar las clausuras de reconstrucciones que puedan organizarse a partir de –o a pesar de– ese mapeo.

En el mapa (·7·) se observan –apenas distinguibles– algunas líneas de la ciudad, una reapropiación desdibujada, invisible pero indeleble, del lenguaje cartográfico del croquis con que se realizan los mapas. Observamos 29 dibujos a lápiz y en blanco y negro creados específicamente para esa pieza gráfica que son: los de Amazonas del bajo Flores, Lugar de mujer, La voz de la mujer, Cooperativa de trabajo Brukman, Carolina Muzzili, Cooperativa de trabajo Nadia Echazú, Concentración por el día internacional de la mujer, Huelga de inquilinas, Espacio Mujeres del frente popular Darío Santillán, Lesbianas a la vista, Juana Paula Manso, Mujeres Públicas, Lesbianbanda, FEAS –feministas argentinas–, Madres de plaza de mayo, María Eva Duarte, Grupo Feminista de Denuncia y Cuadernos de existencia lesbiana, Tribunal de violencia contra la mujer, Julieta Lanteri, Primer Congreso Internacional de la República Argentina, Mitominas, La casa del encuentro, Primer encuentro nacional de mujeres, Raquel Liberman, UFA, Amelia, Alicia Moreau, Las Aliadas –grupo de fútbol femenino de la villa 31 de Retiro–, Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito.

En el mapa también hay diez globos de diálogos sin imágenes pero con referencias específicas a espacios y/o acontecimientos particulares. Espacios que se activan como memorias vibrantes de la historia. Aquí encontramos a: Librería de mujeres, Movimiento de liberación femenina, Campaña Ni una mujer más víctima de las redes de prostitución, Las lunas y las otras, protesta de mujeres en situación de prostitución, Asociación trabajo y estudio sobre la mujer –ATEM–, Grupo Safo y La casa de las lunas.

Este mapa desplegable se repartió en lo que fue una segunda instancia del proyecto o, mejor dicho, en su activación colectiva en el espacio público. El día 4 de mayo de 2013 convocaron a una deriva/acción colectiva callejera que congregó a más de ciento cincuenta personas en la Plaza Libertad de la ciudad de Buenos Aires. Desde ese primer punto de encuentro, las MP propusieron un recorrido sobre siete lugares que habían sido cartografiados. La multitud iba acompañada de la historiadora feminista Andrea Andújar y se detenía en algunos de los edificios que se mencionaban en el mapa. Una vez allí Andújar narraba la historia que había detrás de cada una de esas fachadas.

Durante tres horas de caminata se reactivaron diferentes experiencias feministas que hicieron a la historia colectiva, historias como pequeños instantes radicales (a contracorrientes de los relatos monumentalistas fijados en el tiempo). Instantes que, siguiendo a Rosa (2013), podemos enunciar como constituidos por el afecto, el ejercicio y la discusión de la memoria. Yuxtaponían en ese tiempo diferencias de los movimientos feministas y LGTBTTTIQ, diferentes intervenciones que hacen al reconocimiento por la lucha de todo ese colectivo que, a pesar de sus diferencias, se congregaba en el instante del recuerdo. Allí se reunieron como parte de esa caminata feminista festiva que desbordó el propio nombre de *mujeres públicas*, construyendo una genealogía más amplia de pertenencia. Una narración pública que condensaba fibras vivas del pasado como emergencias del presente.

La tercer y última etapa de esta acción culminó con la muestra colectiva *Recuperar la memoria. Experiencias desde el arte feminista Argentina-España* realizada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) del 2 de agosto al 21 de septiembre de 2013. Junto a MP participó la artista española Ana Navarrete y estuvo curada por María Laura Rosa y Juan Vicente Aliaga. En esta instancia las Mujeres Públicas decidieron mostrar el proceso de creación de esta acción, la construcción pausada y frágil de los bocetos de los dibujos del mapa y dos videoinstalaciones. Un video mostraba los mismos edificios que se habían recorrido colectivamente pero, ahora, lo hacía con una cámara fija que registraba el bullicio cotidiano de la ciudad en el ir y venir de personas que nunca se detienen en esas fachadas. Otro video, recuperaba lo acontecido en el recorrido urbano de mayo, resignificando ese tiempo muerto y redimensionando la invención de lo vivido.

Además había a lo largo de una pared (enfrentada a los bocetos dispersos) una línea del tiempo (·8·) que Mujeres Públicas utiliza cuando desarrolla la cartografía en espacios específicos museográficos. La pregunta que insiste es ¿cómo mostrar en el museo sin que se vuelva un lugar de desactivación, una mera contemplación de prácticas que vibraron y tomaron fuerza y espesor en el espacio público y en su recorrido colectivo?

El montaje que realiza MP de la proyección del video de la cartografía junto a la línea del tiempo —que atraviesa casi todo el siglo XX— convierte esa proyección, y aquellos instantes radicales, en tiempo presente, en una nueva activación de la memoria. Ayuda a expandir las constelaciones que giran en torno a los siete espacios recorridos durante la acción callejera.

La línea del tiempo inicia con el “primer periódico feminista” *La Aljaba*, que data de 1830 y continúa en tiempos y acciones superpuestos donde se intercalan individualidades —como las de Juana Manso o Cecilia Grierson—, publicaciones sobre la mujer de principios de siglo XX, como *La*

Camelia, La Flor del Aire, La Educación y La siempre viva y publicaciones específicas influenciadas por el feminismo internacionalista de principios del siglo XX a través del periódico anarquista feminista de 1896 *La voz de la Mujer* o la revista feminista *Nosotras* de 1902.

Los convulsionados inicios de la primeras décadas del siglo XX contienen datos históricos que llaman la atención por su escaso conocimiento en la memoria colectiva⁷², aún la feminista- como, por ejemplo, la primera tesis de la universidad de Buenos Aires sobre el movimiento feminista que data de 1901⁷³. También señalan acciones específicas que hicieron mujeres organizadas colectivamente como la Huelga de domésticas, de costureras, lavanderas o fosforeras que constituyen parte de la historia política de los movimientos obreros –donde la lucha específica de las mujeres como obreras ha sido tantas veces invisibilizada o poco historizada–, o los Centros feministas de libre pensamiento organizados por Alicia Moreau de Justo o Julieta Lanteri. La creación del partido feminista o el simulacro del voto durante la década del 1910-20 que confluyen en diferentes acciones que parecieran replegarse a partir de la década del 30 hasta fines de los años 60⁷⁴.

A partir de esa década del 60 la línea del tiempo propuesta por MP estalla en una infinidad de acciones-relaciones y vínculos de genealogías feministas. Los instantes radicales se transforman en creaciones y producciones colectivas que no dejarán de multiplicarse y que fisuran las propias narrativas de las alianzas y discusiones al interior de los movimientos feministas de las últimas décadas. En esta genealogía se reconocen los legados de grupos aun antagónicos en su momento de emergencia como la UFA (Unión Feminista Argentina), el MLF (Movimiento de Liberación Femenino), el FLH (Frente de Liberación Homosexual), o los grupos de la militancia más tradicional de izquierdas como PRT-ERP o Montoneros. Como dice Nicolás Cuello:

Aquí el mapa no pretende constituirse como un saber cerrado que produzca verdad. De hecho solo contiene algunas de las seguramente incalculables experiencias que constituyen la trayectoria de la resistencia feminista local (...) [la acción] yuxtapone líneas de intervención y recodifica sitios históricos, haciendo friccionar incluso experiencias que se vieron enfrentadas en la contemporaneidad de sus sucesos (Cuello, 2014 [en línea]).

⁷² Como señala Gluzman (2016) es interesante pensar para futuros abordajes las relaciones existentes ya en ese inicio de siglo y los lugares que comenzaron a disputar los movimientos de mujeres organizadas y las artistas mujeres que tenían relevancia en los ámbitos culturales de la época y que fueron invisibilizadas durante la década del 30 por la historiografía del arte argentino. Es interesante pensar conjuntamente el silencio al interior de las narrativas locales en torno a esta construcción de espacios de mujeres.

⁷³ Nos referimos a la tesis de Elvira López *El movimiento feminista*, presentada para aspirar al grado de doctora en filosofía y letras en 1901.

⁷⁴ Sería interesante pensar aquí los modos que instituye e instituyó también la aprobación legal y el apoyo del estado al voto femenino por parte del partido peronista en 1947. Repensar los modos en que la estatización de los reclamos produjo (o produce) un aquietamiento en los modos de organización alternativos al estado.

Aquí destacamos cómo después de los años de la última dictadura militar en Argentina (simbólicamente dejado en blanco por MP) se produce una línea del tiempo difusa que interfiere los relatos hegemónicos aun dentro de los estudios históricos de género y feministas, enfocados – muchas veces– en recuperar “la historia de las mujeres”. Hay allí infinidad de alianzas lésbicas y travestis que MP hace propia y que se renueva en la invitación a la acción colectiva que se realizó el 4 de mayo, que iba acompañada de este texto que nos permitimos citar *in extenso*:

Un plano imaginario de Buenos Aires (...) que narra la experiencia discontinua de las luchas de las mujeres por su libertad. (...) sustituimos el trazado de calles por una construcción espacial subjetiva para reafirmar la singularidad de las acciones, entendidas desde abajo, desde sus borrosos y mínimos rastros. Una cartografía del afecto y de la memoria, que intenta entender lo desconocido de nuestra ciudad, detectar situaciones y actividades cargadas de significado político. Una reflexión sobre la ciudad que habitamos y que ha sido el territorio principal de nuestras acciones grupales como fondo y como soporte... El mapa es nuestra manera de pensar la ciudad en imágenes y es producto de un enfoque discontinuo y subjetivo de nuestra propia historia (Mujeres Públicas, 2013 [invitación a *Ensayo para* (...). En línea]).

La pregunta que vuelve junto con el texto y en torno a la cartografía es ¿cómo narrar el silencio y esa falta de archivos e imágenes de las genealogías feministas? ¿Qué inventar en la intemperie de nuestro pasado? ¿Cuáles son los entramados sensibles y políticos que aúnan a Julieta Lanteri, Raquel Liberman, la muestra colectiva *Mitominas*, las Amazonas o las más de ciento cincuenta personas caminando por las calles de la ciudad de Buenos Aires un sábado de mayo de 2013? ¿Qué nos dicen esas imágenes, esos tiempos que se cruzan en una intervención organizada que se inició como una investigación histórica, continuó como performance colectiva callejera y culminó con la realización de piezas gráficas y audiovisuales al interior de un museo? ¿De qué modo nos interpelan los mapas (re)inventados por las Mujeres Públicas a desandar un camino, también en nuestros análisis académicos, sobre los desbordes entre prácticas artísticas y feminismo? ¿Cómo agitar silencios a des-tiempo?

Nos detendremos en la segunda etapa que fue la puesta en público del mapa y el recorrido performático por las calles de la ciudad de Buenos Aires ya que es allí donde se condensa la potencia de la acción, la recuperación histórica, oral de las memorias feministas y su apropiación colectiva. Además porque las propias integrantes del grupo ubican la realización de esta acción como un cambio en su propio formato. No sólo por el traspaso del registro afiche – reappropriable y precario que interpela desde el anonimato en la ciudad–, sino también por el “traspaso del registro de la denuncia al registro del afecto, el placer, el reconocimiento hacia las otras, la recuperación de las acciones de otras” (Magdalena Pagano [conversación personal, 2014]). “¿Qué significó qué y para quienes? Y qué pudimos hacer nosotras con eso?” relata

Pagano (2013) acerca del proceso en que fueron “seleccionando” y afectándose a través de cada uno de esos relatos.

Invenções prepotentes –o desobedientes– de las grandes narrativas de la historia (porteña), el accionar de Mujeres Públicas construyó un trazado de sucesos posibles. Basados en la reconstrucción oral, el trabajo de archivo, el boca en boca de acciones, mitos y personas que sostuvieron acciones diversas que las artistas reconocen como parte de las luchas feministas del siglo XX en Argentina. Una desobediencia que desordena los relatos historiográficos canónicos pero, también, los relatos vigentes al interior de cada grupo que trabajaron sobre la importancia o significación de una acción. A modo de ejemplo, Pagano narra (en conversación personal) la experiencia que tuvieron en torno al grafiti “entre tortas hacemos buenas migas” (·8·) que aparece cartografiado en el mapa. Este grafiti fue una anécdota narrada por la activista lesbiana Fabi Tron que pretendía ser parte de diferentes acciones callejeras que el grupo de activismo lésbico *Lesbianas a la Vista* (LV)⁷⁵ iba a realizar en las calles de Buenos Aires a mediados de los años 90. Sin embargo fue una intervención casi efímera, de la que no quedan registros y de la cual la propia Tron duda si se llevó realmente a cabo en alguna pared de la ciudad o fue –más bien– una idea que quedó vibrando alrededor del grupo.

En ese gesto inventivo puede desplegarse la idea de los micro-acontecimientos que narraban las Mujeres Públicas en la invitación a la acción:

En este mapa contamos otras historias, que no son solo las de célebres mujeres y su accionar reivindicatorio. Rescatamos micro-acontecimientos que tienen poco lugar en el discurso de la historia, pero que en esta recopilación constituyen una constelación de hechos, acciones y pensamientos (Mujeres Públicas, 2013 [en línea]).

Habitar y construir relatos allí donde prima la duda sobre “la verdad del hecho” habilita su recuperación colectiva, su resignificación anacrónica, más allá de “las intenciones”, “la completa veracidad” de lo sucedido con las propias integrantes de LV. El gesto desobedece la necesidad de prueba, una prueba que vive en los pequeños gestos que trazan las existencias que no son parte del reparto político ni sensible de una comunidad. Un relato que hace vibrar esas experiencias en

⁷⁵ Lesbianas a la vista fue un grupo de activismo lésbico surgido en agosto de 1995 y que se disolvió en 2001. Articuló particularmente un accionar desde la identidad lésbica, disputando los sentidos contra el feminismo heterosexual y sus invisibilidades hacia las lesbianas y con un claro objetivo de visibilidad lésbica en el espacio público, ocupado ya desde su propio nombre. Activaron fuertemente la realización de talleres de reflexión, lectura, traducción, debates y construcción colectiva de conocimientos y saberes lésbicos. En un folleto de octubre de 1995 aparecen sus ejes principales de acción, entre los que destacan “el desarrollo del poder creativo de las lesbianas y su visibilidad”. Para ello llevaron adelante los siguientes proyectos: movidas artísticas en espacios no convencionales, grupo de reflexión para mujeres lesbianas, campaña de visibilidad (que incluía talleres sobre discriminación en eventos comunitarios, ONG’s, escuelas, organizaciones vecinales, etc.) y un grupo de autoayuda para lesbianas que viven relaciones violentas. El folleto puede verse en: http://potenciatorrillera.blogspot.com.ar/1995/10/lesbianas-la-vista_01.html

otro tiempo y contexto pero que también fricciona nuestro propio modo de narrarlas en estas escrituras. La imposibilidad de la prueba no puede excluirnos de la necesidad de construir nuestras historias. Además, hace emerger las diferencias generacionales, activistas y de contextos políticos del activismo lésbico en la reapropiación –veinte años después de su creación– en el espacio público.

No podemos dejar de mencionar lo que relata Rosa (2013) – en tono irónico– acerca del debate que tuvo a partir de un comentario de un “académico” sobre estos hechos plasmados en el mapa de Mujeres Públicas como “anécdotas”, es decir: historias apenas dignas de ser contadas, seguramente, en la cocina o, como mucho, entre amigas. Ante esto, insistimos en repensar y reescribir contra esos criterios de legibilidad, estabilidad, veracidad y conocimiento que instala el aparato académico. Cada uno de esos instantes radicales son una activación contra sus silencios. Una cartografía que en esa desobediencia diagrama modos posibles del pasado y también producciones de algo nuevo. Un gesto que circula –antes que por la macropolítica y sus representaciones estatales y monumentales–, en la intimidad del registro del contarse con otras, a través de otras, reinventarse y reinventarlas en ese gesto colectivo de caminar juntas. Ellas no están ausentes del mapa, se construyen en ese mapa, en “una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación” (Deleuze y Guattari, 1988: 218) que es, siempre, con otras. O como dirían ellas mismas:

Nuestro relato de historias al margen de la lógica patriarcal, esa que prioriza los grandes eventos, las plazas llenas y las batallas, los grandes hombres y sus avatares. La representación espacial de nuestras luchas, pues en el mapa marcamos los discretos inicios de algunos de los movimientos que cambiaron para siempre las condiciones de vida real y subjetiva de las mujeres (Mujeres Públicas, *ibídem*).

Como reafirman Mónica Santino o Lohana Berkins –entrevistadas el día del recorrido performático⁷⁶– la acción, el gesto del mapeo se transforma en un punto de referencia y a la par un punto de lucha del llamado a recuperar la calle en ese contexto de repliegue post aprobación de leyes. Un punto de encuentro intergeneracional de la memoria y su política de trasmisión, anclada en disputar el silencio sobre nuestros cuerpos. Un gesto político particular de inscripción en el espacio público.

La activación de esta (re)construcción genealógica propuesta por Mujeres Públicas, como bien dicen, es *una* de las tantas posibles; una que contiene en su interior alianzas y reconocimientos específicos que se inscriben de forma particular en el pasado colectivo que reconocen como feminista.

⁷⁶ El video que narra la Cartografía, y donde aparecen estas entrevistas, puede verse en: <https://goo.gl/Es66BJ>

3.2.b. El deambular afectivo en la reinención de calle

los mapas, los lugares, las ciudades,
Somos nosotros.
Carmela García

La convocatoria pública de MP (2009) tomó como punto de partida la Plaza Libertad de la ciudad de Buenos Aires y estableció un recorrido por siete de los lugares que se encontraban en el mapa. Allí se juntaron una gran cantidad de personas provenientes de diferentes ámbitos sociales y culturales: reconocidas y anónimas militantes feministas y lesbianas feministas de distintas generaciones, activistas y personas trans y travestis, académicas y críticas de arte, transeúntes casuales, interesadas temporales. La historiadora Andrea Andújar hizo de “maestra de ceremonia histórica”, y es quien relató los acontecimientos sucedidos delante de los sitios propuestos.

¿Cómo recuperar las memorias colectivas, los instantes radicales, para que no queden plasmados en un mapa que los vuelva objeto de consumo por fuera de aquella acción que los hizo vibrar en su contexto social e histórico? ¿Cómo inventar los modos para redescubrir las experiencias políticas de las memorias colectivas de los feminismos? ¿De qué modo esas imágenes que configuran el mapa se activan subjetivamente? Estas preguntas fueron una preocupación constante en el abordaje de MP para reactivar el mapa como experiencia significativa colectiva. Evitar la imagen fija para trasladarla a los cuerpos de quienes fueron y son parte de esa memoria colectiva feminista.

Suena una quena e impulsa una mezcla de sonido del altiplano con canciones feministas. Más lejos se escucha “Anticonceptivos para no abortar. Aborto legal para no morir”. Una señora con rúleros mira desde su balcón de Recoleta. Pasos que cruzan la avenida porteña de la 9 de julio y su masculino emblema de obelisco erigido de fondo, el mapa magenta desplegado y una voz que grita:

Atención, atención. Bienvenidas y bienvenidos, gracias por estar aquí acompañándonos en este paseo discontinuo, en este recorrido colectivo. Lo que van a experimentar hoy es el resultado parcial de una pregunta que nos hicimos hace tiempo: ¿cuántas somos?, ¿dónde estamos?, ¿cuántas fuimos? y ¿dónde estuvimos? Esto es una celebración. Las invitamos a caminar, a viajar en el tiempo, a recordar. Las invitamos a reeditar momentos cargados de significado político, volver sobre sitios donde se transformaron nuestras vidas. Las reunimos para pensar juntas una posible genealogía, o para inventarla. Los convocamos aquí para darle cuerpo a este homenaje, para yirar por una cartografía que no es otra cosa que puro afecto y memoria. No se cansen, no se agobien, no se atrasen, ni claudiquen... demos comienzo a la aventura...

El recorrido inició por la casa de Amelia Carreras una trabajadora de la Unión Telefónica que fue despedida en 1921 –luego de 14 años de antigüedad– por casarse en secreto. Ante el despido, Amelia esperó en la puerta del edificio –el mismo donde la multitud estaba parada–, y atacó e hirió a su jefe en la puerta. Una acción de defensa propia que se transformó en un reclamo colectivo por las condiciones de trabajo de las mujeres. “¿Feminista yo?”, relata Andújar en la invención de una Amelia que desconoce la potencia de su acción, de ese acto individual y olvidado pero que, sin embargo, desató en la época un debate social acerca de las condiciones del trabajo de las mujeres y los abusos de poder sobre sus cuerpos, así como las condiciones de discriminación laboral debido a su estado civil.

Las condiciones de exclusión en el acceso al mercado laboral en el inicio del siglo XX y las limitaciones de las mujeres para mantener los puestos laborales –ya que tampoco se admitían viudas– fueron los ejes del debate que se formó en la época luego de que el ataque de Amelia a su jefe se hiciera público. Como relata Barrancos (2008) el caso Amelia, puso en debate los engranajes en que las nuevas tecnologías de la comunicación se encarnaban en la vida y los cuerpos de las mujeres (solteras). En el contexto del proceso de modernización y feminización de la tarea telegráfica y telefónica –que privilegiaba las habilidades de motricidad fina– y, en especial, la progresiva taylorización y subjetivación de los cuerpos en el ambiente laboral que procuraba docilidad, obediencia y rapidez– las mujeres habían desplazado a los varones del trabajo en la sección de telefonía. Según Barrancos, este rápido desarrollo tecnológico “llevó a las compañías telefónicas a adoptar mujeres para el puesto de operadora, aunque ello se resumiera en el argumento patronal que decía: los abonados prefieren la amabilidad de las mujeres” (2008: 112). Luego de varios años de debates políticos y culturales, la ley de admisión excluyente que había echado a Amelia de su puesto de trabajo fue derogada en 1935.

Luego de las risas y aplausos que desató entre las participantes la acción de Amelia el recorrido siguió hacia el edificio donde estuvo instalado el consultorio de Alicia Moreau de Justo. La biografía y trayectoria política de Moreau atraviesa los debates en torno a la emancipación, el divorcio, el voto, la tutela o la educación de las mujeres en la década del 30 en Argentina. La reconstrucción de la Unión Feminista Nacional, que fundó en 1918, fue uno de los puntos centrales en la recuperación de su biografía.

“Alerta, Alerta, Alerta que caminan mujeres feministas por las calles argentinas”

“2x4 2x4 2x4 2x4 que se dejen de joder con ir a lavar los platos”

Activistas históricas y jóvenes de diferentes trazados de los movimientos feministas, lésbicos y travestis se saludan mientras caminan al grito de las voces, se codean y se abrazan. Lohana Berkins y Mónica Santino agitan el “Somos tortas podemos ser pasteles”, Mabel Bellucci e Ilse Fuskova caminan sostenidas, anudadas en un abrazo colectivo. Asoman espías curiosos, mozos anonadados, señores que, ante la duda, bajan las cortinas de sus locales. Espías que se acercan a la multitud que se mueve al grito de canciones, esas que provienen de la memoria y la invención colectiva de los movimientos feministas. Melodías que se reapropian del cancionero popular para infectar de presencia las plazas, las calles y las camas.

“Paso paso paso se viene el clitorazo”

Un grupo de policías se ríe, por ansiedad o por complicidad patriarcal, ante esa horda de mujeres que gritan en las calles.

“Manolo Manolete hacete solo el pete

Manolo Manolo levantá la tapa del inodoro”

Más señoras con rulos que miran desde la ventana. Esta vez, sonrían por lo bajo.

La detención en la intersección de Avenida Corrientes y Uruguay –quizá una de las calles más transitadas de la ciudad de Buenos Aires–, remite indefectiblemente a una vida de sociabilidad, bares, discusión política de madrugada y teatros de una Buenos Aires que ya no existe. Esta esquina se reconfigura alrededor de la experiencia del *Tribunal de violencia contra la mujer*, un colectivo de mujeres que armaron una condena popular a partir del caso de Mabel Adriana Montoya, una mujer que, para escapar de su violador, se tiró del cuarto piso de un edificio y murió tras estar 40 días internada. Allí el 2 de noviembre de 1983 –antes de que termine la última dictadura militar argentina–, un grupo de mujeres feministas organizó escraches en la puerta de la casa del culpable de abuso y violencia sobre Montoya al grito de “para que se sepa y se condene: la calle dicta sentencia. Al culpable, escrache!” *Tribunal de violencia contra la mujer, Mabel Adriana Montoya.*

No podemos dejar de articular esta acción con la importancia que años más tarde tendrá el escrache como práctica en su articulación con los movimientos de Derechos Humanos, HIJOS y el activismo

artístico político. Aun antes del final de la dictadura este tipo de intervención fue puesto en acto como un modo de denuncia hacia la complicidad judicial, policial y estatal sobre las violencias contra las mujeres⁷⁷. Como especifica Laudano (2010): además estas activistas fueron pioneras al enmarcar el caso como *feminicidio*, un concepto que tardaría dos décadas en ser apropiado por las organizaciones de mujeres latinoamericanas.

La voz colectiva de la multitud presente en el recorrido no demora en aparecer al grito de: “se va a acabar, se va a acabar, esa costumbre de matar”. En ese grito el mapa se va intensificando con esa reactivación del cuerpo presente. El escrache pareciera reinscribirse en la multitud de cuerpos que trazan y recuperan la memoria de las muertas, una reactivación que se reconoce en esa experiencia pero que ocupa el espacio de manera festiva y singular en la experiencia colectiva.

“Se va a acabar, se va a acabar, esa costumbre de golpear”

“Somos malas, podemos ser peores”

“Mujer que lucha no vuelve a la cucha”

“Mujer que se organiza, no plancha más camisa”

“Anticonceptivos para no abortar, aborta legal para no morir”

“A la iglesia, católica apostólica y romana, que pretende meterse en nuestra cama, le decimos que se nos da la gana de ser putas, travestis y lesbianas”

El próximo punto de parada es la intersección de la Peatonal Lavalle y Suipacha, donde se paraban diariamente las integrantes del *Grupo de Denuncia Feminista* conformado por Ilse Fuskova, Adriana Carrasco y Josefina Quesada. Entre 1986 y 1988 estas tres lesbianas feministas se juntaban todos los sábados a la noche –a la salida de los cines– con carteles que denunciaban las desigualdades de género y las violencias sobre las mujeres. Su fuente eran las noticias que salían en los noticieros o diarios de la semana pero que no producían ningún debate público ni político en la argentina de fines de los años 80. Allí, se quedaban calladas, paradas mientras la gente intervenía, omitía, o discutía sobre el cartel que las militantes llevaban colgados.

Luego de un pequeño homenaje a Ilse Fuskova⁷⁸ –quien se encontraba entre las presentes–, la acción siguió su camino y se detuvo a imaginar la plaza Flores donde Julieta Lanteri hizo –junto a

⁷⁷ Es interesante señalar cómo este tipo de prácticas también fue realizada durante los años 80 por distintas agrupaciones feministas ante casos de violación, se paraban frente a la puerta del violador a señalar su casa y cantar y gritar juntas. (Agradezco este señalamiento a Claudia Laudano, quien fue parte de esos escraches de fines de los 80 en la provincia de Buenos Aires).

⁷⁸ Ver 3.4.

Alicia Moreau– en 1920 el simulacro de urnas para llevar adelante el voto femenino, así como la apuesta por intentar ser senadora nacional por el Partido Feminista Nacional.

Las calles, la avenida 9 de julio de un lado y otro, las canciones, siguen su rumbo ante una multitud que no se cansa y se reactualiza en el recorrido que llega a su punto final pero que es, sin embargo, el inicio de los encuentros masivos de los movimientos feministas recientes en nuestro país: la conmemoración del primer Encuentro Nacional de Mujeres realizado en el teatro San Martín en 1986. La canción del cierre luego de más de dos horas de caminata no podía ser otra que la clásica: “Qué momento, que momento, a pesar de todo les hicimos el encuentro”. Una canción que se reclama como agencia de la lucha colectiva ante las diferentes estrategias que realizan las mujeres y feministas para poder acceder y participar de los encuentros nacionales de mujeres⁷⁹.

Este relato –a mitad de camino entre la crónica y la experiencia vivida– nos sirve como manera de reactualizar la experiencia colectiva y su trazado de memorias que plantearon las Mujeres Públicas en el recorrido urbano (·10·). Una experiencia que reactivó la calle deambulando entre políticas del afecto, políticas de la memoria y políticas sexuales y genéricas en los espacios públicos. En palabras de Rosa, durante esa acción:

El caminar se vive como un acto político: volver sobre aquellas huellas de nuestras pioneras en la lucha por los derechos de las mujeres. Pero este caminar es un acto poético, dado que el transitar de todas/os nosotras/os se transforma en una manera de recordar, en un ejercicio de la memoria. Y en este encuentro entre lo político y lo poético aparece el caminar como un hecho artístico: el recorrido urbano que se está transitando se inscribe en un mapa creado desde el concepto genealógico de las experiencias femeninas (2013: 10).

Coincidimos con Rosa en el cruce afectivo, político y urbano que señala y nos detenemos en el trazado que interrumpe ese andar de cuerpos en la ciudad de Buenos Aires. Siguiendo los análisis de Preciado (2008b) este deambular no sólo traza las reactivaciones genealógicas sino que disputa la propia ocupación presente del espacio público –espacio por excelencia de la

⁷⁹ La experiencia ininterrumpida desde 1986 de los ENM se realiza anualmente en diferentes ciudades del país. La cantidad de asistentes y la cantidad de talleres que allí se realizan es única en América Latina, pasando de 700 participantes en su primer encuentro a 50.000 de promedio en la actualidad. Se caracterizan por ser un espacio de encuentro y discusión amplio, autoconvocado, autogestivo y federal, donde el debate y ampliación año a año de los talleres que se desarrollan, dan cuenta de la propia movilidad de los grupos de mujeres y feministas para discutir sus experiencias vitales. A lo largo de sus XXXIII ediciones se ha ido transformando en torno a las propias discusiones políticas, poéticas y vitales del movimiento. Remitimos a la tesis doctoral de Mariela Herrera (2016) –*Mujeres en tránsito y despliegue performático. El XXV Encuentro Nacional de Mujeres en Paraná*– para un análisis de su implicancia en el país y en torno a las prácticas artísticas feministas. También a Bellotti (2003), Chejter (1996) y Masson (2007).

masculinidad heterosexual– como espacio de organización y visibilidad social de los cuerpos generizados⁸⁰. El trazado urbano es comprendido entonces en ese presente-acción como un agenciamiento colectivo que se establece en el deambular performático de los cuerpos, las generaciones y las canciones que se pusieron en acto en aquella jornada.

La eliminación de los cuerpos sexuados no hegemónicos⁸¹, dice Preciado, se produce a partir de su exclusión del espacio público a través de una lógica de distribución que permite su circulación mientras no sean cuerpos visibles. Así su caminar colectivo transforma el encierro y la invisibilidad, e interrumpe la lógica de la violencia del pasar desapercibidas. Así, la acción de Mujeres Públicas produce una serie de articulaciones basada en la construcción de proximidades y afectos que recomponen polifónicamente un escenario común plagado de disputas y debates históricos entre los movimientos feministas y LGTBTTIQ. En esos encuentros y reconocimientos que MP propone como su relectura de la genealogía feminista local, se cruzan debates históricos, alianzas imposibles que, sin embargo, se hicieron presentes en ese recorrido colectivo y en la activación de las memorias al interior de estos movimientos.

Como señalábamos al inicio, la constante recuperación de la memoria oral en la historiografía local –y no sólo– ha sido uno de los ejes clave de las teorías de género y feministas. Hay en la acción de Mujeres Públicas un insistente llamado a recuperarlas en un gesto de memoria colectiva y recuperación de historias soterradas. Sin embargo, estas memorias “menores” no buscan completar o llenar los vacíos existentes de la memoria oficial sino desmantelarla, a la par que conservar la vibración de las memorias en su insistente enfrentamiento. En palabras de Haraway (1995), memorias de una lengua parcial, un tartamudeo como modo de producción de conocimiento feminista que se opone a las ficciones de objetividad y universalidad de la ciencia tradicional.

La vibración de este mapeo festivo de Mujeres Públicas es reconocerse como un *tartamudeo* y una *mirada encarnada* para la producción de un *conocimiento situado* en un cuerpo, en un género, en una clase social y en un tiempo presente feminista y colectivo. Retoma, desde el propio nombre de la acción, una estrategia para activar una potencia política feminista *en la plaza, en la casa y en la cama* para hacer suya –sólo en pequeños instantes y no en una narrativa unívoca, y/o de pretendida completud– la tradición de hacer de lo personal político, esa imagen que sostiene desde hace más de cincuenta años las reverberaciones del propio movimiento.

⁸⁰ En el capítulo 6 nos detenemos nuevamente sobre la ocupación de los espacios públicos.

⁸¹ Preciado incluye aquí no sólo a los cuerpos de sexualidades disidentes, trans, travestis, maricas y lesbianas sino también a la sexualidad femenina heterosexual (cf. 2008b).

Ahora bien, dialogando con este trazado de Mujeres Públicas nos interesa detenernos en dos experiencias que discuten, a la vez que son parte, de esa genealogía. Una es la experiencia de *Cuadernos de existencia lesbiana*, que aparece en los relatos de esta cartografía. La otra, una experiencia que no está en ese trazado y que se sucedió casi paralelamente al trabajo de investigación que estaban llevando adelante las MP: el Archivo de la Memoria Lésbica *Potencia Tortillera*. Ambas se preocupan por intervenir –en distintos contextos históricos y sociales– desde la construcción de las memorias lésbicas al interior, en diálogo y discusión, con las narrativas de los discursos feministas que soslayan las experiencias lésbicas bajo los universales de mujer o que –durante los años 80– intentan desmarcarse de las lecturas que asociaban mujer y feminista con lesbiana. Porque como decía Adrienne Rich (1979), si un lugar en el mapa es también un lugar en la historia (así con minúsculas), nos interesa indagar algunas experiencias que hicieron de esta visibilidad lésbica una disputa en la construcción de memorias. El mapa es una metáfora, las intervenciones propuestas, sus pulsaciones vitales de existencia.

3.3. Interferencias lésbicas en las genealogías feministas

El deseo de recuperar las memorias en tránsito entre el *Archivo documental digitalizado del activismo lésbico Potencia Tortillera* (2011 y continúan) y los *Cuadernos de existencia Lesbiana* (1987-1996) tiene como intención trazar un diálogo intergeneracional pero, fundamentalmente, intervenir desde los activismos lésbicos en las disputas, dislocaciones, críticas y trazados cómplices o disruptivos con los movimientos feministas en Argentina.

Hablar de un “movimiento lésbico” (al igual que de un “feminismo”, en singular) resulta problemático ante el intento de homogeneización identitaria de un movimiento que contiene prácticas, discursos y posiciones políticas no heterogéneos y en constante discusión colectiva. Coincidimos con Butler (2000) cuando se detiene en el peligro del uso de la categoría de lesbiana –o cualquier término referido a la identidad– como una categoría capaz de crear sentidos que instrumentalicen determinados parámetros sobre “lo que debe ser una identidad lésbica”. Es decir, que debemos estar atentas a evitar los modos en que se transforme en imperativos de la regulación. Existen innumerables disputas teóricas y políticas en torno a los modos de enunciación de la identidad lésbica. Desde el ya clásico “las lesbianas no son mujeres” –

enunciado por Monique Wittig en 1979⁸²–, los contornos de la experiencia e identidad lésbica han atravesado innumerables desarrollos. En palabras de la activista local Fabi Tron:

no podemos con mujer abarcar a todas las que podemos comprender dentro de “lesbianas” desde las lipstick (carmin o lápiz de labios) ultrafemeninas, a las stone butch (las más masculinas) pasando por las femme, las butch, marimachas o machonas, las andróginas, las que están en algún punto entre los extremos o se desplazan por muchas posibilidades, las que jamás se acostaron con un hombre, las que tuvieron o tienen alguna relación amorosa y/o sexual con un hombre (hetero, bi, gay) y/o con una persona transgénero o transexual (V/M, M/V, con o sin cirugía) travestis, drag queens, drag kings o con una persona intersex, las sadomasoquistas, las que prefieren el sexo vainilla, las que utilizan juguetes sexuales incluyendo dildos, las leather, las tortas, las gays, las homosexuales, las que tiene cromosomas XY (vM) con o sin reasignación, las que tienen roles fijos, las que tienen roles simétricos, las que están en pareja con mujeres bisexuales o heterosexuales, las que toman testosterona, las célibes (2003 [en línea]).

Sin embargo, antes que suprimirlo por el miedo a la imposibilidad de asir su complejidad en la escritura –al igual que nos sucedía con el término feminismo– preferimos referirnos y usar esta categoría teniendo como reparo este cúmulo de dificultades a la hora de hacer genealogías discontinuas. En palabras de otra teórica lesbiana butch como Gayle Rubin: “nuestras categorías son importantes. No podemos organizar una vida social, un movimiento político ni nuestras identidades y deseos individuales sin ellas. El hecho de que las categorías invariablemente tengan filtraciones y que nunca puedan contener todas las cosas existentes relevantes no las hace inútiles, solo limitadas” (Rubin, 2014 [1992]: 30).

La genealogía propuesta por Mujeres Públicas se detiene especialmente en algunos grupos, acciones y activistas lesbianas. Es para destacar este reconocimiento, –proveniente del propio activismo de las integrantes del grupo y de su propia identidad lésbica– ya que esto no ha sido la norma al interior ni de los discursos feministas en general ni –y sobre todo– del discurso académico que construye discursos, genealogías e historias que difuminan o dejan homogeneizadas al interior del discurso “de género o de mujeres” las interferencias de lo lésbico (sus deseos, sus discusiones, sus debates, sus visualidades, sus representaciones)⁸³. Una discusión histórica entre el movimiento de mujeres, el feminismo y el activismo lésbico que se

⁸² Volveremos a este debate en el capítulo 4. Sólo destacamos que –en un texto atravesado por las discusiones de su época al interior del movimiento feminista francés–, las palabras de Wittig son las siguientes: “Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una obligación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (...) una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse heterosexuales. Somos desertoras de nuestra clase” (Wittig, 2010 [1981]: 43).

⁸³ Es interesante pensar aquí cómo en el contexto argentino, los denominados estudios gays y, sobre todo, los estudios lésbicos fueron realmente poco institucionalizados al interior de la academia. Por el contrario, podríamos decir que hay un salto que va de los estudios de género a la inserción –asimilada– de los estudios queer (cf. Arnés, 2017).

reactualiza constantemente. La memoria de estas experiencias queda suspendida y archivada en el propio movimiento y, en contadas experiencias, se construyen como discursos legítimos y en disputa en los ámbitos académicos.

Otras veces, cuando se habilita esa voz, se lo hace desde las denominadas “problemáticas de la diversidad sexual” y no como movimiento capaz de tensionar, disputar y activar una genealogía diferencial pero común a las historias locales del feminismo, de los estudios de género o de los propios movimientos sociales en general. Aún, desde el propio activismo gay en nuestro país que narra el activismo LGBTTTIQ, fundamentalmente, en clave, representaciones y deseos gay. Como dice Peralta (2017) las historias del activismo LGBTTTIQ que más circulan en Argentina, en libros, relatos, documentales, en la oralidad entre activistas y los estudios académicos se escriben principalmente en clave gay. En sus palabras:

Hay casi una épica gay (...). La militancia de las lesbianas, de las travestis, de los hombres trans, de las mujeres trans y de lxs bisexuales tiene algunos puntos compartidos y otros de notoria divergencia. Hay otra historia, debajo, en paralelo y entrelazada con la épica, que es necesario preservar (Peralta, 2017: 257).

Esta invisibilidad lésbica dentro de la producción del conocimiento forma parte de las políticas de silenciamiento del régimen político de la heterosexualidad, también en la academia y en sus trazos de escritura. Hasta bien entrado el siglo XXI, por ejemplo, la figura de Ilse Fuskova –si bien era reconocida en los movimientos sociales y activistas feministas y lésbicos del país– era escasamente abordada en la bibliografía local. Sólo como ejemplo, podemos señalar que hasta 2010 apenas existía un libro que recogía los devenires de Fuskova, –*Amor entre mujeres*, editado en 1994⁸⁴.

Coincidimos, entonces, con la historiadora Canela Gavriela (2011) cuando enuncia su perplejidad ante la violencia epistémica en la invisibilización del sujeto lésbico y su reiterada ausencia en la bibliografía específica del campo de la historia, pero que podemos hacer extensible a muchos otros campos del conocimiento. En estos relatos, los recorridos, alianzas y acciones de las existencias lesbianas pocas veces son enunciados en sus experiencias específicas pero en relación con el contexto más general del movimiento feminista donde se desarrollaron. Por eso, recuperar las genealogías lésbicas es un modo de expandir la construcción de conocimiento, sus prácticas interpretativas, sus modos de trazar y habilitar las fronteras de lo investigable, del status de lo posible, lo decible y lo visible, en síntesis, de los cuerpos vivibles.

⁸⁴ Teniendo como excusa la relación afectiva y amorosa entre Ilse y Claudina Marek –activista lesbiana y su pareja durante más de veinte años– el libro buscaba abordar y dar a conocer a un público masivo ciertos debates del lesbianismo en la Argentina de los 90.

De allí nuestro interés específico en abordar algunas de estas experiencias que se preguntan particularmente por estrategias de recuperación de genealogías lésbicas en su conflicto y diálogo con las genealogías feministas a través de la construcción de imágenes y prácticas artísticas⁸⁵. ¿De qué modo se desarticula el silencio sobre esas (nuestras) narrativas históricas que disputan, intensifican, punzan a los relatos –aún los feministas– heterocentros?

Ahora bien, este relato genealógico que proponemos no parte de prácticas artísticas “claras” o transparentes, mucho menos de un anecdotario de artistas lesbianas. Sino que se sostiene en el balbuceo de experiencias que construyeron imágenes como un modo de (auto)inventarse. Imágenes que, como decíamos junto con Bal (2016), no han sido legitimadas ni autorizadas (todavía) a entrar en la narrativa de la historia del arte.

Este recorrido se inicia en Potencia Tortillera a partir de la pregunta que gesta y crea la activación de ese blog colectivo en 2011: la inexistencia de un archivo de la memoria lésbica (y aquí la memoria es también la construcción de imágenes colectivas), la dispersión de la historia colectiva. En este sentido, Potencia funciona como un acervo de aquellas imágenes e invenciones que hacen a la historia del movimiento lésbico en Argentina. Desde ese presente nos acercamos a los Cuadernos de Existencia Lesbiana en 1987. Interceptamos las imágenes que reverberan e intervienen en estos trazados de complicidades, recuperaciones y búsquedas lésbicas entre esos dos proyectos que hacen tope entre sí no para clausurar otras experiencias que se produjeron en nuestro país sino para indagar en el rastro visual que hicieron habitable la vida lésbica, sus debates, sus impulsos y deseos, esos que ambos proyectos articularon y ayudaron a construir y hacer visibles.

3.3.a. La imaginación política tortillera. La experiencia del Archivo Potencia Tortillera

*Un movimiento permanece vivo
mientras exista un conflicto en
torno a su identidad colectiva*
Nancy Whittier

El blog Archivo Documental Digitalizado del Activismo Lésbico, (de ahora en adelante APT) se organizó con la intención de “recuperar nuestra memoria, de escribir nuestra propia historia, para evitar nuevos borramientos y silenciamientos” (PT, [en línea]). Como dijimos, hasta el año 2011 –

⁸⁵ En los capítulos 4, 5 y 6 nos detenemos particularmente en dos colectivos centrales en estos cruces con las prácticas artísticas como Fugitivas del desierto y las propias Mujeres Públicas.

año en que se puso online el blog–, la intervención y las memorias lésbicas estaban en borroneos y huellas difusas, o bien al interior y en los márgenes de los relatos académicos de estudios de género, de mujeres, feministas o gays.

Existían pocos relatos sobre lo que se suponían eran (y aún son) los “hitos” de la memoria activista lésbica: los Cuadernos de existencia lesbiana, editados por Ilse Fuskova, Adriana Carrasco y Josefina Quesada en los tempranos años 80 y la propia persona individualizada de Ilse. En algunos espacios surgía también la memoria oral de las participaciones de Teresa de Rito y Mónica Santino⁸⁶ como otras pioneras del activismo lésbico durante los 80 y principios 90. Otros grupos que se repiten en las narraciones son Las Lunas y las Otras⁸⁷ y Lesbianas a la Vista (LV) que se conformaron distanciándose de la invisibilización histórica de las lesbianas al interior del movimiento feminista ya entrado los años 90.

Ante esa dispersión, el Archivo Potencia Tortillera (·11·)⁸⁸ fue impulsado por Gabriela Adelstein (CABA), Valeria Flores (Neuquén), Canela Gavrila (La Plata), María Luisa Peralta (Ramos Mejía) y Fabi Tron (Córdoba)⁸⁹, a partir de una doble preocupación: la ausencia de la historia del activismo lésbico y la transmisión intergeneracional entre activistas.

En los gérmenes del archivo, el grupo enuncia como puntapié inicial de sus acciones dos eventos específicos durante el año 2011. Por un lado, los encuentros con la activista e investigadora madrileña Gracia Trujillo –quien se dedica a la investigación de las memorias y los activismos lésbicos en el Estado Español– durante su estancia en Argentina. La complicidad con los intentos y dificultades de investigación en distintos contextos sociales y culturales sobre las memorias lésbicas, así como las alianzas afectivas y políticas con esta investigadora hizo

⁸⁶ Mónica Santino fue una de las activistas lesbianas más visibles durante fines de los años 80 y principios de los años 90 en Buenos Aires. Fue integrante de la CHA desde 1987 y llegó a ser presidenta de la institución entre 1994-1995. Luego de eso transformó su activismo en y desde el fútbol. Actualmente es la directora técnica de Las Aliadas de la 31, un equipo de fútbol femenino de la Villa 31 de Retiro en Buenos Aires.

Teresa de Rito fue vicepresidenta de la CHA desde su fundación y participó e integró visiblemente el sindicato UPCN, donde llevó adelante su militancia como “mujer homosexual”. Durante fines de los 80 y principios de los años 90 fue una de las interlocutoras principales con las comisarías de CABA ante el constante uso de los edictos policiales y detención de personas LGBTTTIQ.

⁸⁷ Las lunas y las otras fue fundado en 1991 y tuvo su sede en el barrio de Boedo hasta el año 2000. Era un espacio colectivo donde no podían ingresar varones y donde las lesbianas dictaban talleres, hacían actividades artísticas, se encontraban con otras y creaban espacios colectivos de encuentro, debate, organización y placer. A diferencia de Lesbianas a la Vista no tenían un objetivo de intervención en espacios públicos.

⁸⁸ En el año 2016 el Archivo se traspasó a otras activistas. Como nos detendremos en sus años anteriores no analizamos este traspaso colectivo e intergeneracional, pero no queríamos dejar de mencionar que actualmente las personas que lo llevan adelante son: Claudia Contreras (Puerto Madryn), Gabi Herczeg (Neuquén), Cecilia Marín (provincia de Buenos Aires), Amalia Salum (Rosario), Lu Almada (Córdoba), Ruth Isa (Tucumán), Renata Figueroa (Tucumán), Gabriela Veleizán (Salta).

⁸⁹ Hacemos especial hincapié en las localizaciones de sus integrantes ya que el grupo se gestó con una clara pretensión de desterritorializar y disputar la hegemonía de la narrativa porteña en la construcción de los relatos activistas y de los sucesos del propio movimiento.

reverberar en las activistas su búsqueda individual y colectiva sobre las particularidades y necesidades específicas de construcción de las memorias lésbicas en Argentina.

En relación a los intercambios con Trujillo, las activistas destacan que fue durante la presentación del libro sobre activismo lésbico en el Estado Español (su tesis doctoral) –donde la autora hizo hincapié en las dificultades de reconstruir las biografías y archivos de quienes habían sido parte del activismo madrileño– lo que encendió el deseo colectivo. Los relatos y la importancia en el rastreo, los modos en que había ido recuperando esos archivos personales y los miedos ante la propia precariedad de esas fotocopias, folletos, papeles, calcomanías, fotografías, etc. Esto hizo que estas activistas construyeran una complicidad afectiva-política y comenzaran a pensar los modos de dar visibilidad y espacio a las memorias del activismo lésbico en Argentina marcadas por esa misma precariedad del recuerdo y la dispersión de archivos.

En segundo lugar, los debates que se habían organizado en la Librería de Mujeres de Capital Federal, posterior a la presentación del libro de Mabel Bellucci, –*Orgullo. Carlos Jáuregui. Una biografía política*– sobre cómo recuperar todas las voces en el activismo LGBTTTIQ local. Luego de estos encuentros, ese grupo afectivo organizó entonces un primer encuentro de debate colectivo a través de los *Diálogos críticos del activismo lésbico* (·12·) impulsados como una instancia de debate entre activistas y colectivos de lesbianas acerca de la situación en que se encontraba el activismo lésbico en ese contexto particular del 2011. Estos diálogos posibilitaron la complicidad entre las cinco activistas y se constituyeron en una plataforma de encuentro, posicionamientos políticos y articulación de confianza para, posteriormente, impulsar el trabajo colectivo del APT.

Los Diálogos Críticos fueron cinco encuentros realizados en la ciudad de Buenos Aires que se iniciaron en junio de 2011 y continuaron hasta noviembre de ese mismo año. Los primeros cuatro se llevaron a cabo en Casa Brandon y el último en el Centro Cultural Tierra Violeta. Pretendían funcionar como un modo de pensamiento colectivo, “una modalidad de invención teórica y práctica activista, donde poder ensayar voces heterogéneas que activen una diversidad de articulaciones discursivas, políticas, estéticas y afectivas, que desborden el refugio del propio grupo” (Convocatoria a los Diálogos [en línea]).

El contexto atravesado fuertemente por la estatización de los reclamos de los colectivos LGBTTTIQ en torno a la consecución de derechos –en particular la lucha colectiva y las diferencias que se habían gestado en torno a la hegemonía de reclamo de la ley de Matrimonio

lgualitario sancionada en julio de 2010⁹⁰– marcó una inquietud dentro de los activismos lésbicos que activaban por fuera de los reclamos de y hacia el Estado. Además, la visibilidad y el reclamo en torno al asesinato lesbofóbico de Natalia (Pepa) Gaitán⁹¹ –sólo cuatro meses antes de la propia sanción de la ley de matrimonio– intersectaba diferentes reclamos, visibilidades y posibilidades de existencia al interior de los colectivos LGBTTTIQ y del propio feminismo.

En este contexto es que buscaron interpelar al activismo lésbico, sus voces, sus estéticas, sus deseos divergentes y hasta antagónicos. Habilitar voces e imágenes disonantes en un escenario que se presentaba unívoco y masivo. En sus palabras: “poner a vagar la imaginación política más allá de lo delimitado por la razón instrumental de las agendas del consenso y demandas al Estado” (Diálogos Críticos, 2011 [en línea]).

Enmarcaron su hipótesis de trabajo en los modos en que estas políticas construían y legitimaban nuevas homonormatividades “cuyas matrices de sentido se articulan sobre renovadas visibilidades de identidades y cuerpos, que deben cumplimentar ciertos requisitos para el acceso a la visibilidad pública” (Ibídem). Inscriptas en coordenadas liberales estas políticas presuponen (o imponen) nuevas invisibilidades, opacidades, identificaciones y formas de vida que no alcanzan, no desean o no cumplen dichos requisitos para entrar en el campo de la ciudadanía respetable. “El derecho de unos cuerpos se paga con la impugnación de otros”, decían. Así, si el consenso de reclamos construye y legitima aquello posible de ser debatido, imaginado y habitado la invención y el debate se hacían necesarios. En este contexto se preguntaban:

¿Cómo articular o debatir las diferentes estrategias dentro de los activismos lésbicos? ¿Qué lugar toma la diferencia entre nosotras? ¿Qué lugar ocupa la estrategia de la política de identidad y de qué modo se articula con otras estrategias políticas contemporáneas? ¿Qué forma ha tomado en la historia del activismo lésbico la descalificación personal, la invalidación de algunos discursos –fundamentalmente teóricos/ académicos y estéticos/artísticos– en desmedros de otros? (Diálogos, 2011 [en línea]).

Este primer intento de construcción fue un espacio que no estuvo exento de controversias, antagonismos, fricciones y conflictos al interior del activismo lésbico. En diálogo personal con Valeria Flores (2016, 2017) ella destaca los modos en que, de hecho, se construyeron algunas voces disonantes sobre los diálogos acusándolos de “diálogos crípticos” (porque decían que las convocatorias no se entendían) o porque era una convocatoria a “no hacer nada”. Vemos aquí,

⁹⁰ Ver capítulo 6.

⁹¹ Natalia, Pepa, Gaitán era una lesbiana chonga, pobre, joven de 27 años que vivía y trabajaba en el barrio Parque Liceo, ubicado en la periferia de la ciudad de Córdoba. Encarnaba un cuerpo lésbico y una identidad de género masculina. Fue asesinada –en un crimen lesbofóbico– el 7 de marzo de 2010 a quemarropa por Daniel Torres, la pareja de la madre de la última compañera de Pepa, Dayana Sánchez.

nuevamente, una disputa política central sobre las comprensiones del lenguaje como acción/inacción y sus fricciones. Una crítica que presupone cierta instrumentalización del conocimiento, así como las lecturas de las prácticas políticas sólo en los términos en que esta puede ser realizada con algún fin y entendida en la *inmediatez de su hacer*. Retomando nuevamente a Richard en sus análisis sobre experiencia y feminismos en América Latina, podemos decir que subyace en esta crítica los modos de

emblematicar un cuerpo de experiencias como la única verdad del feminismo latinoamericano (su verdad primaria y radical, por antidiscursiva) [lo que] puede llegar a confirmar el estereotipo de una otredad romantizada -en tanto popular- por la intelectualidad metropolitana y dejar así intacta la jerarquía representacional del centro que sigue hegemonizando todas las mediaciones conceptuales del pensar (Richard, 1996: 738).

La apuesta de este grupo fue centrar en esos encuentros, justamente, modos de saber contextualizados y situados en la experiencia local como una praxis política del hacer lésbico feminista necesaria también en su teorización local.

Fue entre el tercer y cuarto encuentro de estos Diálogos cuando toma forma y se presenta el Archivo Potencia Tortillera. Las cinco activistas habían hecho de la inquietud, el rumor de archivo y las alianzas afectivas y políticas del momento, un blog/archivo en permanente construcción y discusión de cuerpos, relatos, trabajos, escrituras, imágenes, acciones del activismo lésbico y de lesbianas en nuestro país. Memorias orales, imágenes precarias de acción que hasta 2011 no tenían modo ni espacio donde albergar los más de treinta años de historias lésbicas en el país. Es en esta construcción de hacer visible y accesible un acervo de imágenes donde vemos la potencia visual de este archivo.

Las impulsoras son claras respecto a los modos en que entienden esta recuperación archivística e histórica: no escribir LA historia del activismo, porque no creen en una única historia, sino “muchos relatos y claves de lectura que se le pueden imprimir a los documentos, de acuerdo a posicionamientos políticos y teóricos así como afinidades afectivas” (APT, 2011[en línea]).

Para las propulsoras del archivo una de sus preocupaciones centrales fue la pérdida de posibilidad de trasmisión y construcción de las memorias lésbicas. Modos que se pierden, se borron, o se invisibilizan sobre las acciones ya ensayadas por otras lesbianas en la historia reciente argentina. Esto tiene como efecto, dicen, un empobrecimiento de la memoria colectiva. Es decir:

El extravío de recursos propios, la invisibilidad de la creatividad, la sensación agobiante de estar siempre partiendo de cero, y la imposibilidad para las

nuevas generaciones de activistas de inscribirse en una historia política configurada por un acervo de experiencias, imágenes y pensamientos a los cuales recurrir (APT [en línea]).

Así, el archivo funciona como una plataforma de palabras, imágenes, afectos y acciones de diferentes estrategias, movimientos y alianzas que tomó el activismo lésbico en Argentina en los últimos cuarenta años. Modos de construcción que trazan diferentes recorridos en la creación de genealogías y que se disputan política y afectivamente. Como resalta Trujillo (2011) buscar, organizar y preservar las (nuestras) memorias político-afectivas del lesbianismo es fundamental ya que en la historiografías hegemónicas algunos colectivos son más borrados de las páginas de la historia oficial que otros. Historias de lesbianas que han quedado clausuradas en sus discusiones, sus disputas y sus relatos específicos de construcción en las memorias lésbicas, feministas y LGBTTIQy también de los movimientos sociales en general.

El nombre que decidieron darle al blog no describe una experiencia particular del activismo lésbico argentino aunque nomina una experiencia y un texto-inscripción singular del activismo realizado por el grupo Fugitivas del desierto en el marco del XXII Encuentro Nacional de Mujeres en Córdoba, 2007⁹². Pone de relieve esa multiplicidad de acciones, palabras y cuerpos que hacen al movimiento, “visibilizando las identidades lésbicas y luchando contra el régimen político de la heterosexualidad” (APT [en línea]). En esta iniciativa se entiende la constitución de un archivo que contiene en su interior trayectorias personales –no individualizadas pero sí recorridos biográficos en su articulación con las alianzas colectivas generales–, grupos específicos de lesbianas y las alianzas que han transitado esos cuerpos con otros colectivos de gays, travestis, trans, feministas, grupos de mujeres, organizaciones y agrupaciones de izquierda.

Atravesadas por la precariedad, individual y colectiva, la apuesta específica –y las condiciones tecnológicas posibles en el año 2011– hicieron que el deseo fuera organizar un archivo digital online. La decisión es una apuesta no sólo económica sino geopolítica. Acostumbradas a la ubicación de la centralidad de los archivos institucionales –en nuestro país ubicados la mayoría en la ciudad de Buenos Aires⁹³– apostaron por un archivo online que permitiera, por un lado, el acceso desde otros puntos geográficos del país, por otro, el registro de distintas acciones que se sucedían fuera de Buenos Aires.

Al ser un archivo gratuito online también ofrece acceso a quienes quieran consultarlo sin mediaciones del Estado (cf. Peralta, 2014). En este sentido hay una idea que atraviesa todo el

⁹² Nos referimos a la acción Potencia Tortillera del grupo Fugitivas del desierto que analizaremos en el capítulo 6.

⁹³ Pensamos por ejemplo la imposibilidad de acceder a fuentes y revistas documentales o historiográficas de nuestra historia, aun en el desarrollo de esta tesis una vez alejadas de las coordenadas geográficas de Buenos Aires.

accionar de su creación: la de un archivo como bien común, donde las diferencias, las confrontaciones, las acciones políticas, sensibles y afectivas de los movimientoslésbicos estén presentes y visibles. No hay un relato homogéneo sobre el activismolésbico, sus modos de narrarse y mostrarse sino más bien una interpelación afectiva-política sobre las diferencias en las que se construyó y construye ese accionar mutable al interior de los movimientos sociales, en este caso ellésbico.

Por último, podemos señalar que la propia utilización de las tecnologías y del ciberespacio, la discusión sobre su uso y apropiación dentro de los activismos marca una transformación de los modos de archivar y activar los espacios públicos de los últimos años. Como señala Peralta:

El propio archivo puede verse como testimonio de la relación de los movimientos sociales, el de lesbianas entre tantos otros, con las tecnologías y de cómo la tecnología fue cambiando el modo en que el activismo pudo hacer, difundir, reproducir y registrar sus acciones e incluso cómo la tecnología fue cambiando la definición de qué acciones fueron posibles (Peralta, 2014 [en línea]).

En este sentido, los antecedentes en los modos de construir un archivo no estatal no eran muchos en 2011, donde no existían archivos feministas o LGBTTTIQ públicos. La mayoría estaba en manos de personas individuales que habían sido integrantes de los distintos colectivos activistas⁹⁴. De ahí que el primer paso fuera poner en común todos los materiales que cada una de las integrantes tenía para ir armando el archivo colectivo. Rastrear datos, desempolvar fotos y panfletos, fotocopias de traducciones que se compartían o narrar acciones donde habían participado pero de las cuales no se tenía registro. Pedir a distintas militantes y activistas los materiales que sabían que conservaban.

Así se fue armando un acervo de historias que contuvo más de trescientas entradas y alrededor de 450 imágenes⁹⁵ de archivos –fotografías, fanzines, dibujos, entrevistas, recortes periodísticos, etc.– al momento de su lanzamiento y que luego fue creciendo con las colaboraciones colectivas. La espesura y permanente construcción se ve en el crecimiento de la cantidad de entradas del blog, sobre todo en los tempranos años 70 y 80, un vacío importante en la historiografía local. Por ejemplo, al momento de creación del archivo no había rastros de acciones que referenciaran los

⁹⁴ Como señalamos en nuestra introducción, cabe destacar que es recién en el año 2016 donde se crea el Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-Genéricas *Sexo y Revolución*, en el marco del CeDInCI – Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de las Izquierdas– que se dedica a la reconstrucción de archivos de la memoria de los feminismos y los activismos LGBTTTIQ, coordinado por la investigadora Laura Fernández Cordero y con una colectiva asesora integrada por Virginia Cano, Nicolás Cuello, Fernando Davis, Lucas Morgan Disalvo, Francisco Fernández, Marcelo Ernesto Ferreyra, María Luisa Peralta, Juan Pablo Queiroz y Nayla Vacarezza.

⁹⁵ Los datos fueron facilitados por Valeria Flores.

años comprendidos entre 1974 y 1984, hoy, siete años después, existen 12 entradas que comprenden diferentes acciones entre esos años.

Una vez que el archivo estuvo en línea se fue acrecentando con los datos, las informaciones aportadas, los envíos de distintas lesbianas y colectivos, las discusiones sobre los años en que habían sucedido tal o cual acción o las integrantes de la misma, etc. Una plataforma que no sólo está en constante construcción sino –y sobre todo– que activa la discusión sobre las memorias lésbicas de manera *sensible*. Indaga esas experiencias, a tientas, para narrar o inventariar poéticas (Rolnik, 2010) del activismo lésbico que podrían catalogarse como papeles, afiches, relatos, espacios, folletos, pero –sobre todo– que interpelan la propia construcción subjetiva de los cuerpos *en archivo*.

Cuando Rolnik piensa en un dispositivo archivístico capaz de activar experiencias sensibles del pasado en el presente dice que esto trae aparejada una serie de preguntas que nos interesa reponer: “¿Qué poéticas son éstas? ¿Tendrían aspectos comunes? ¿Estarían ubicadas en contextos históricos similares? ¿En qué consiste inventariar poéticas y en qué se diferenciaría esto de inventariar únicamente objetos y documentos?” (Rolnik, 2010: 116). Lo que reverbera en las diferentes entradas del APT es la imposibilidad constante de cosificación e instrumentalización de esas categorías, de las luchas y acciones ocurridas en tal o cual año. Hay, más bien, una búsqueda por interpelar la densidad crítica de las experiencias producidas en el pasado.

Ahora bien, ¿Cómo arden las imágenes en esas discusiones? ¿De qué modo este archivo interpela nuestros modos de comprender las imágenes y eso que hemos denominado en llamar intervenciones feministas en las prácticas artísticas y la cultura contemporánea? ¿Por qué y de qué manera hacerlas hablar en el conjunto de estos sentidos y al interior de esta investigación?

En primer lugar podríamos decir que la visualidad que opera a través del archivo “hace público”, “muestra” o “hace visible” las acciones y las imágenes de un colectivo atravesado por sus diferencias a lo largo de treinta años. Sin embargo, no se trata sólo de esa visibilidad que es, de por sí, importante. APT activa un archivo corporal y sensible, una micropolítica del hacerse que infecta y tuerce las narrativas que entienden una sola línea posible de intervención feminista en la narrativa de las imágenes, aun en la propia historia del arte. Si la historia (también la historia del arte) es ciega a la existencia de las lesbianas, dice Valeria Flores (2012), tal vez debamos diseñar una óptica que haga del (con)tacto una insidiosa estrategia corporal, esto es:

Un sentido capaz de (tras)tocar con la(s) lengua(s) las fibras más íntimas del refugio academicista, situándonos al medio como potencia de acción, densificando ese espacio liminal desde una condición de extranjería que

traduzca toda sensación de normalidad en una tarea pendiente sobre la que vale la pena interrogarse (flores, 2012 [en línea]).

Al igual que lo que decíamos en torno al lugar de las “mujeres artistas” en los relatos canónicos de la historia del arte, no pretendemos hacer ingresar las visualidades lesbianas (y tortilleras) como una identidad simplemente olvidada para introducirlas sin más al final del apéndice de la historia del arte. Tampoco ofrecerle cuerpos a la hegemonía del norte que piensa, como bien decía Richard, para que ingresen como el testimonio de lucha política latinoamericana a los museos que recuperan el arte político, ahora de la identidadlésbica.

Si enunciamos estos devenires es porque dan cuenta de los modos en que aun hoy siguen vigentes las voces, las jerarquías y los conocimientos habitables y posibles en la construcción de los saberes académicos locales y sus imágenes inteligibles. Llamamos a este apartado, imaginaciones políticas tortilleras. Atravesamos, imágenes precarias, menores, que no entran con claridad en ninguna historia más que las de sus propias participantes (ni la del arte, ni la de los movimientos sociales), pero que, sin embargo, desordenan sus coordenadas de lo visible y funcionan como constelación de invención y visibilidad particular.

Aquí, como en las otras acciones y grupos que trabajamos, se excede, se bordea, se interpela el entramado de categorías donde las imágenes transitan como un contrapunto de acciones posibles que desdibujan sus fronteras de un campo específico y crean e imaginan otras experiencias posibles de ser narradas y habitadas, aun en sus frágiles líneas de demarcación.

3.4 Páginas en blanco. La existencia lesbiana en los 80

Si en el apartado anterior vimos las configuraciones en torno a la imaginación tortillera, nos preguntamos sobre algunas de sus intermitencias que activaron en el pasado reciente a partir de otros marcos de inteligibilidad en los modos de imaginar existenciaslésbicas. La matriz de invisibilización que buscaban intervenir desde el Archivo Potencia Tortillera nos llevó a indagar algunas experiencias previas y los Cuadernos de Existencia Lesbiana dialogan con el archivo de manera particular.

La segunda mitad de la década 80⁹⁶ estuvo marcada por los últimos coletazos de la dictadura cívico militar, la llamada transición democrática luego de siete años de dictadura militar y la crisis

⁹⁶ En el capítulo 4 nos detenemos sobre la construcción de espacios culturales, la escena cultural porteña, y el denominado *under*, el contexto cultural en el que estas experiencias se realizan, a veces con conexiones, otras pasando desapercibidas entre sí.

del proyecto democrático radical. En los ámbitos específicamente feministas esos años están atravesados por la conformación y consolidación de distintas plataformas de activación de demandas y políticas feministas y del movimiento de mujeres. Los movimientos LGTBTTIQ se verán atravesados por las discusiones sobre los reconocimientos civiles y sociales, así como en ciertas disputas internas ante las estrategias de discurso de Derechos como asimilación o aceptación ante el Estado y la sociedad.

Como mencionamos en el capítulo dos, en el ámbito académico, la difusión de perspectivas historiográficas, la entrada de la categoría género a la teoría social o la conformación de los denominados estudios de mujeres, fueron abriendo diferentes posibilidades de visibilidad de los sujetos políticos del feminismo. La necesidad de recuperación de lazos colectivos, de recuperación de la participación política en espacios públicos es mencionada una y otra vez en los relatos de la época. Como señala Trebisacce (2013):

los años ochenta representaron una transformación radical en la militancia feminista local ya que fue una época en que sus filas se ampliaron mediante la incorporación de militantes con nuevas y diferentes consideraciones respecto de los objetivos de la lucha, hecho que complejizó notablemente el panorama (ob.cit: 70).

Son los inicios de los años 80 los que se narran en la historia del movimiento feminista y el movimiento de mujeres local como la posibilidad de volver a ocupar espacios colectivos y públicos. La creación de lugares donde encontrarse, la expansión de las acciones de mujeres y feministas organizadas –como vimos en la recuperación genealógica de Mujeres Públicas– encarna parte de esas trayectorias, aun con sus diferencias políticas y organizativas.

La mayoría de estas organizaciones comenzaron a centrarse en relación a las demandas legales hacia el Estado, en particular el reclamo de los Derechos Humanos y Civiles como las leyes de patria potestad indistinta sobre hijos e hijas, la ley del divorcio, la lucha por la derogación del decreto que prohibía –desde 1974– la difusión de los anticonceptivos, la lucha por la educación sexual y el acceso a métodos anticonceptivos gratuitos que, junto con la deuda democrática de la legalización del aborto en el país, serán las banderas que recuperará el movimiento de mujeres y feministas organizadas en esos años. Además de la ya nombrada Lugar de Mujer –que funcionó más bien como encuentro social y cultural en esos años– aun antes del fin de la dictadura y durante los tres primeros años de la década del 80, se crearon la Organización Feminista Argentina OFA (1981), la Asociación de Trabajo y Estudios sobre la Mujer ATEM (1982), Líbera

(1982), Amas de Casa del País (1982), Reunión de mujeres (1982) o Conciencia (1982)⁹⁷. En 1986 se organiza en la ciudad de Buenos Aires el Primer Encuentro Nacional de Mujeres, con una premisa básica de compartir, encontrarse y discutir colectivamente sobre “la situación de las *mujeres* (sic)”. Además de estos movimientos de mujeres y feministas, comenzó a organizarse visiblemente el activismo de la diversidad sexual con sus reclamos y discusiones específicas. Si bien nucleado, fundamentalmente, en torno a la CHA, también se crearon las experiencias del GAG (1984-85), el Grupo Federativo Gay⁹⁸ (1983-85) –una de cuyas integrantes fue Elena Napolitano, visible lesbiana feminista– y el Grupo Autogestivo de Lesbianas (GAL), fundado en 1986.

Además, este momento democrático propició –aunque en menor medida– la reactivación y el debate sobre la sexualidad y el deseo al recuperar genealogías con los activismos específicos de sexualidades que habían surgido en los años 70. Entre ellos, el Grupo Nuestro Mundo (1967), el F.L.H, el Grupo de Política Sexual (1972), o el de las feministas como U.F.A y M.L.F.

Aquí nos interesa señalar un dato: en las distintas bibliografías que analizan el FLH, (así como en diferentes conversaciones personales con militantes de la época e investigadoras de los 70), se menciona una y otra vez al grupo Safo como integrante del Frente y conformado, supuestamente, por lesbianas. Al día de hoy existen diferentes controversias sobre su existencia, y sobre las lesbianas o mujeres que lo integraban. Últimamente se han producido versiones sobre que Ruth Mary Kelly –primera trabajadora sexual en reivindicarse como tal en nuestro país– sería la única integrante del espacio (cf. Theummer, 2016). Otras, refieren a Perlongher y su alter ego, Rosa como un gesto de invención distorsionada de la propia narrativa, un desborde marica de su propia creación del Frente.

Esta imposibilidad de “confirmación” sobre la existencia y nombres propios que habrían integrado ese espacio míticamente construido como el “primer espacio lésbico de Argentina”, no es menor. La fantasmagoría lésbica constituye el dato central de su existencia y el inicio de la construcción de su memoria en Argentina (aunque no sólo), así como los modos en que se construye la posibilidad de la propia historia. Una ausencia, una presencia velada, una topografía errante y extraña que no puede ser apropiada y se construye sobre la invención imaginativa y fantasmagórica de una presencia, antes que por los rasgos de su confirmada existencia.

⁹⁷ Trebisacce (2013) señala que muchas de estas agrupaciones hicieron una apertura amplia de sus propuestas feministas explícitas, de hecho la mayoría, como decíamos en el capítulo dos, se declarará más bien en torno a los derechos de las mujeres.

⁹⁸ El grupo estaba integrado, además por Zelmar Acevedo y Marcelo Manuel Benítez, ambos ex integrantes del FLH durante los 70. El grupo realizó la revista *Postdata*, de tan sólo 2 números, en 1984. Puede verse en <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/postdata/>.

En este contexto, los primeros debates en torno a la categoría y las existencias lésbicas se dieron conflictivamente en esos años. Aunque las lesbianas integraron la mayor parte de esos grupos feministas y de disidencia sexual, la politización y visibilización dentro y al exterior de los grupos fue compleja y, muchas veces, silenciada: al interior de los grupos feministas por el “temor a confundir feminismo con lesbianismo” (Rais, 1996), es decir por la propia carga homofóbica del movimiento feminista que pretendía evitar toda asociación con el lesbianismo. En el resto de grupos por el propio “machismo de los gays” que reproducían modos de silenciamiento de la palabra, como decía Napolitano en los tempranos 80.

En palabras de Tarducci (2014) “las lesbianas no existían”. Una “inexistencia” configurada en esos rumores inaudibles, en los miedos del contagio lésbico hacia el feminismo, en la imposibilidad de reconocer la sexualidad lésbica –una sexualidad marcada, más bien, por el “afecto” antes que por el “sexo”– al interior de los debates sociales y sexuales de la época. Una inexistencia cargada de invisibilidad porque, de hecho, las lesbianas “estaban en todas partes”, como bien dice Tarducci⁹⁹. Fueron fundadoras y partes activas de estos grupos y –aun así– su participación fue desdibujada en las narrativas hegemónicas por quienes tomaron la palabra, tanto de los feminismos posteriores como de los relatos que sitúan la mayoría gay en los grupos de disidencia sexual. Pero, también por el miedo y la dificultad de visibilidad pública que las lesbianas tenían aun en los inicios de los años 80.

Es en este complejo entramado de alianzas, visibilidad-invisibilidad de las lesbianas al interior de los grupos políticos y en sus discusiones políticas internas donde los activismos lésbicos comienzan a cobrar fuerza colectiva. Podríamos decir que si las relaciones y existencias maricas tuvieron un trazado más relacionado con la escena *under* de la ciudad de Buenos Aires de los años 80 (cf. Rosa; 2016 y Cuello-Lemus, 2016), las existencias lésbicas y sus alianzas fueron fundamentalmente con (y contra) el propio movimiento feminista. Espacios donde circularon, se conocieron y gestaron discursos propios de las primeras lesbianas y activistas visibles de Buenos Aires.

Fueron centrales las discusiones con feministas heterosexuales en relación a la invisibilidad y silenciamiento de las lesbianas como integrantes de los distintos grupos de mujeres y feministas y las alianzas contra las políticas represivas del Estado –fundamentalmente la persecución a gays,

⁹⁹ La teórica española Beatriz Gimeno analiza detenidamente la construcción social y cultural de la lesbiana o como perversa (lesbiana masculina) o directamente como invisible. Se invisibiliza, se borra, se oculta, de manera que se puede llegar a afirmar que el principal problema del lesbianismo es que parece no existir. Así, “la lesbiana sólo existe en la ausencia (...) que es menos una ausencia absoluta que una presencia que no puede ser apreciada a simple vista; es, en realidad, una estrategia de representación que trabaja para el mantenimiento de la desigualdad de género y de la jerarquía sexual (Gimeno, 2008: 73).

Otro texto que nos interesa, también en clave española, es el de Raquel Lucas Platero (ed) (2008), que analiza los discursos y las representaciones sociales y culturales de las lesbianas en el Estado Español.

lesbianas y travestis a través de los edictos policiales, las leyes de averiguación de antecedentes y las razias específicas en lugares y bares de encuentro—. Como coinciden Vespucci (2015), Benavente; Gentile (2013) y Rosa (2016), es durante esos años cuando el lesbianismo en Argentina —particularmente en CABA—, se gesta como una lucha identitaria y política que construye sus propios discursos alrededor de la matriz del movimiento feminista. Esa estrategia permite direccionar sus críticas y su visibilidad pública y política, tanto hacia la voz heterosexual del movimiento feminista como hacia la voz gays del movimiento LGBTTTIQ¹⁰⁰.

En relación a este contexto varias militantes de la época —entre ellas Ilse Fuskova—relatan que fue en 1985 en el III *Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe* que se realizó en Bertioga, Brasil, donde —al encontrarse con otras lesbianas militantes de América Latina— pudieron pensarse, sentirse y reconocerse como lesbianas. Es en este mismo encuentro donde conocen a la activista lesbiana del estado español, Empar Pineda¹⁰¹ y la invitan a dar diferentes talleres en Buenos Aires que se organizaron en ATEM. Esta organización, —fundada en abril de 1982 y que aún continúa vigente—, fue una de las asociaciones feministas más prolíficas de la época y de mayor importancia para la circulación de grupos de discusión y concienciación, debates teóricos y políticos de diversas posiciones feministas así como la creación de la revista *Brujas*, donde se compartían mucho de estos debates.

En estos talleres donde participa Pineda, se trafican por primera vez en español los textos traducidos de Adrienne Rich de *Heterosexualidad obligatoria y existencia Lesbiana* que serán fundamentales en la constitución del movimiento intelectual y política del lesbianismo en los 80. Además Pineda deja la revista *Nosotras que nos queremos tanto*, publicada por el Colectivo de Lesbianas de Madrid que también construirá una interconexión con el movimiento lésbico español. Es este encuentro con activistas lesbianas de América Latina y, en particular, con Empar Pineda el que produciría en Fuskova una transformación radical en su trayectoria biográfica que la llevará a ser una de las activistas lesbianas visibles durante fines de los años 80 y principios de los 90 en Argentina.

3.4.a. Cuadernos de existencia Lesbiana. Construcciones públicas de imágenes lésbicas habitables

Como dijimos, es en 1986, en los talleres organizados en ATEM con Empar Pineda, cuando se conocen Adriana Carrasco, Ilse Fuskova y Josefina Quesada. El taller se articuló como un grupo de

¹⁰⁰ Para mayores referencias en torno a los discursos gays de la época, véase Vespucci, 2015, Lemus-Cuello, 2016.

¹⁰¹ Empar Pineda es una reconocida militante y activista lesbiana del estado español, coorganizadora de la primera marcha del orgullo LGBTI en 1977 en Madrid y del Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid (1980-1992). Además participó en la creación de la Comisión Pro Derecho al Aborto del Estado Español.

reflexión y pensamiento en torno a las lecturas, el debate y los análisis sobre las existencias lésbicas en el país. En esos talleres, las tres intentaron organizar diferentes salidas colectivas de visibilidad lésbica en las calles de la ciudad pero ante el rechazo de la mayoría de las participantes decidieron juntarse y hacerlo ellas solas. Así conformaron el Grupo Feminista de Denuncia (del que se hicieron eco las Mujeres Públicas en la cartografía que analizamos).

A la par de esa experiencia y luego de investigar, debatir y construir pensamientos juntas, el 8 de marzo 1987¹⁰² toma forma y visibilidad el primer Cuaderno de Existencia Lesbiana (CEL), editado por Ilse Fuskova y Adriana Carrasco e ilustrado mayoritariamente por Josefina Quesada¹⁰³ –ilustradora y diseñadora que quedará bastante relegada en las propias memorias lésbicas que relatan la existencia de estos cuadernos. Sostenemos que esta invisibilidad que se forja sobre los trabajos de Quesada tiene relación específica con los modos en que la imagen ha quedado relegada a ser una “mera ilustración de la palabra” (Longoni, 2010) donde lo importante pasa a ser el escrito y el testimonio de quienes escriben. Por el contrario, los Cuadernos son producciones que excedieron y complejizaron la instrumentalización de las imágenes, indagando en una sensibilidad específica que desborda el texto escrito. Se fueron construyendo como espacios de invención colectiva que se crearon en y ante la intemperie de imágenes y textos lésbicos donde reconocerse. Se gestionaron y sostuvieron autogestivamente durante nueve años a través de los cuales se editaron 17 números mecanografiados en hojas A4 y oficio que eran repartidos en espacios públicos (·13·).

A lo largo de sus nueve años se publicaron textos teóricos –fundamentalmente de teóricas norteamericanas como Audre Lorde, Adrienne Rich o Kate Millet y la francesa Monique Wittig –, entrevistas, experiencias de vida, traducciones, poemas, ilustraciones y collages. Una mención especial merece, como dijimos, el pensamiento de la norteamericana Adrienne Rich y en particular su artículo Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1979). Este texto fue fundamental al interior del grupo y marcará algunas de las tradiciones posteriores del movimiento lésbico argentino.

A través de esta pensadora, las editoras se centrarán en torno a la existencia lesbiana como una posición política y crítica contra la dominación masculina y contra la heterosexualidad obligatoria como institución política. Además, enfatizarán el rechazo de Rich a la “inclusión” de

¹⁰² En 2015, casi 30 años después del primer número, y en el Marco del XXX Encuentro Nacional de Mujeres en la ciudad de Mar del Plata, se organizó una “reedición homenaje” de los Cuadernos, con nuevas integrantes (aunque también con algunas antiguas). El énfasis sigue ubicado en los diálogos posibles entre feminismo y lesbianismo, a pesar de los años transcurridos. Como señala De Santo: “Las que damos testimonios somos, también, el resultado de una época que le debe a ellas un camino de visibilidad, coraje y exposición.”. (De Santo, 2015 [en línea]).

¹⁰³ Además, Quesada participó como ilustradora de otras revistas subterráneas de la época como *Poddema* (1979-1980) y *Signo ascendente* (1980-82) (Margiolakis, 2017).

las lesbianas dentro del horizonte de categoría de lo gay. Es decir, estaban alejadas de comprender el lesbianismo como la “versión femenina de la homosexualidad”, ya que esto subsume y niega la experiencia lesbiana de las mujeres a lo masculino-gay. Para ello, introducen la categoría de Continuum Lesbiano que desalienta la “mera tolerancia” al lesbianismo como una preferencia sexual para comprenderlo como una presencia histórica de las lesbianas en el orden cultural y genérico. Una experiencia capaz de comprender “la existencia lesbiana tanto como ruptura de un tabú como rechazo de un modo de vida obligatorio [es decir] una forma de decir no al patriarcado, un acto de resistencia” (Rich, A. 1980: 189). Estas lecturas marcarán el pulso de todos los cuadernos a lo largo de sus casi diez años.

El primer número de los Cuadernos se articula claramente en el contexto local atravesado por la creciente estigmatización hacia las vidas LGBTTTIQ en torno a la creciente pandemia y crisis del SIDA. Las editoras escriben enfáticamente contra las declaraciones públicas de distintos funcionarios del gobierno de Alfonsín¹⁰⁴ y presentan un pensamiento lésbico autónomo que confronta con el imaginario social heteronormativo y homofóbico de la época, marcado por la comprensión de la homosexualidad como desviación, enfermedad, peligro moral o simplemente la forzada inexistencia. A lo largo de ese primer editorial las autoras enuncian algunas de sus posiciones que se irán consolidando, debatiendo o transformando a lo largo de los diez años de publicación pero que nunca se desprenderán de su primera premisa: “pensar la problemática lésbica con el conjunto de los temas feministas” (CEL, 1: 3) (•14•).

Si en el año 2011 el APT recupera y hace propia la palabra tortillera como un lugar de resignificación de la injuria, como expansión de las diferencias entre posiciones lesbianas (activistas y no) y como una diferencia central con la categoría mujer; las integrantes de los Cuadernos no reniegan de ella. Por el contrario, Ilse Fuskova –quizá su cara más visible– se enuncia como mujer lesbiana, articulando en su trayectoria diversas corrientes teóricas lésbicas y feministas desde fines de los años 80. Por supuesto, esto debe ser visto en el contexto histórico de cada uno de estos posicionamientos.

A diferencia del APT Cuadernos se gestó a la luz de una identidad de *mujer feminista lesbiana*. En este caso, el nombre propio construye un modo específico de indagar en las alianzas, el momento histórico y los debates políticos que estaban en juego en cada uno de los contextos

¹⁰⁴ Ilse refiere particularmente a las declaraciones de Antonio Tróccoli, el Ministro del Interior, quien ante una represión policial contra homosexuales dijo que la homosexualidad era una enfermedad, un exhibicionismo que desafiaba las reglas de la sociedad y ante la cual la policía había tenido que actuar (CEL, nº 1: 3). También se refiere a las declaraciones de René Favaloro de 1984 donde expresa que “no puedo comprender los movimientos sociales que hacen apología de la homosexualidad, debo decir que me aterra porque se trata de algo que no aparece en la naturaleza” (Ibídem).

donde se constituyeron ambas experiencias. Un dispositivo colectivo que da cuenta de las experiencias situadas sobre la existencia lésbica. En ambos proyectos hay un intento de articulación pero a la vez de disputa y divergencias con otras luchas sociales y, en particular, con la propia voz hegemónica del feminismo (porteño, en el caso de APT). La producción de textos y también las imágenes que se producen en ambos proyectos se configuran así como un campo de batalla y un refugio colectivo. Esto es:

Un modo de producción textual, por un lado, que se enfrenta al silencio de la existencia lesbiana en el gran relato del feminismo, y por el otro, entre-teje las voces y palabras (de las) lesbianas en el espacio siempre en disputa de las prácticas, los discursos y las políticas feministas y epistemológicas (Cano; Castelli, 2015 [en línea]).

Articulando transversalmente el estudio lésbico con el concepto de género y la opresión específica de las mujeres en el entramado patriarcal, las editoras de los CEL iniciaban su relato haciendo énfasis en los modos en que venían conectándose con diferentes lesbianas, particularmente de Madrid, y los modos en que era necesario restablecer esos saberes desde la perspectiva de Buenos Aires. En este sentido decían que:

Tenemos una inquietud básica: recabar y recopilar material porteño a partir de lo testimonial, abriendo juntas un espacio de discusión sobre temas muy concretos (roles, relaciones sexuales temores, represión, política y existencias lesbianas, etc.) de ahí en más, empezar a producir material local (CEL, 1: 1).

En los inicios de los cuadernos hay una necesidad de inventar imágenes que sostengan una vida visible, una búsqueda constante de hacer habitable el silencio y la invisibilidad sobre las experiencias lésbicas. Hay una preocupación por narrar, contar y hacer hablar diferentes experiencias personales. La reconstrucción de esos saberes locales expresaba la necesidad de construcción de espacios colectivos, no sólo de un *ethos* emocional (Cano, 2015), sino de la colectivización y construcción de una identidad lésbica política, enunciada y visible contra el silenciamiento heterosexual. Experiencias que no sólo den cuenta de la existencia lesbiana sino que la doten de una espesura histórica y cultural. Una “búsqueda de referencias que funcionen como una táctica de legitimación del lesbianismo para el presente político.” (Vespucci, 2015: 437).

Sin embargo, esas experiencias locales se articularon con traducciones caseras, borroneos de citas, escrituras en los márgenes, que proporcionaron, también, horizontes cognitivos y herramientas teóricas que dieran espacio a esa vida habitable al margen de las integraciones “reformistas” del Estado, la familia o las instituciones educativas y sociales. Como dijimos, no hay en los Cuadernos –al menos en los primeros años de su publicación– un discurso de asimilación o

pedido de reconocimiento estatal, a diferencia de la ya conformada CHA. Así lo dejan explícito en el siguiente texto:

Asumimos nuestra identidad lesbiana desde el feminismo. No queremos ser asimiladas por el sistema. No luchamos para que se nos reconozca el derecho de ser un grupo marginal. Nosotras, lesbianas organizadas, queremos ser parte de los grandes movimientos que luchan por la transformación social en América Latina y el Tercer Mundo. Nuestra propuesta es para todas las mujeres. No es posible terminar con nuestra alienación sexual si no cuestionamos la norma de hierro de la heterosexualidad obligatoria. Apasionadamente lesbianas (CEL, nº 1: 5).

Los recorridos y empoderamientos en las trayectorias individuales también se observan a lo largo de los Cuadernos. Participar de un espacio dedicado íntegramente al pensamiento y activismo lésbico en un contexto hostil y represivo hacia las vidas y trayectorias LGTBTTIQ podía tener rápidas, efectivas y “ejemplares” represalias familiares, políticas o laborales. El traspaso de las anónimas iniciales de quienes escribían a la firma con nombre propio constituye entonces un acto político que se produce colectivamente entre quienes integraron y participaron de los Cuadernos. Una marca visible del nombre propio que sólo podía construirse a través de una visibilidad política colectiva, un acto/nombre político común. En esas notas están las escrituras de Araceli Bellotta, Vanesa Ragone, Safina Teresa Ortega, María Moreno, Claudina Marek, Ana Rubiolo, Isabel Monzón y Noemí Diez.

Junto a ello, las imágenes de los Cuadernos de existencia reverberan en su interior no sólo como ilustraciones que acompañan textos, sino como construcción posible de la representación, imágenes habitables de invención e imaginación colectivas de vidas deseadas de ser vividas. Como bien dicen las editoras en el número uno citando a Susan Sontag: “existen formas de pensar que no conocemos aún. Nada puede ser más importante, más precioso que este conocimiento, aunque no exista todavía. La urgencia y la inquietud espiritual que despiertan no se pueden aplacar...” (CEL, nº1: 3).

Instantes, fragmentos, imágenes, testimonios y también problemas compartidos en otras latitudes, actuaron como acervo de una construcción fragmentaria de imágenes posibles. Que cada Cuaderno haya estado acompañado de collages no resulta un detalle menor en la construcción de esa visualidad. El collage, históricamente asociado a la fractura de la representación, fue un modo de construcción de imágenes apropiadas por las mujeres ya desde las vanguardias históricas de principios de 1920. Imágenes rotas, que se reconstruyen fragmento sobre fragmento (·15·).

Esta necesidad de construcción de imágenes se enredaba también, como relata Fuskova, en inventar imágenes “positivas” de lesbianas. Un recurso de creación que se antepusiera al silencio y las estigmatizaciones en que se ubicaban las vidas lésbicas, tanto dentro del propio movimiento feminista, como en los medios de comunicación, donde la injuria o la estigmatización eran el lenguaje corriente.

3.4.b. Marcaciones de la exclusión lésbica. Silencios y censura en los 80

Existen en los relatos de Ilse Fuskova dos hitos en torno a estas agresiones públicas: una, la de Hugo Guerrero Marthineitz a Leonor Calvera en una entrevista pública que le realiza en un medio de comunicación del que no pudimos encontrar su registro. Otra, la explicitación de diferentes episodios de violencia que recupera y hace explícita la *Revista Alfonsina* en su editorial del nº 8 del 22 de marzo de 1984 *Feminismo y Lesbianismo*. Allí señalan a las propias feministas que escribían cartas contra la redacción criticando la nota *Amar a otra mujer* que ponía en debate la existencia lesbiana. En sus palabras: “la revista *Alfonsina* ha recibido numerosas cartas de feministas que critican duramente el artículo *Amar a otra mujer* porque perjudica la ‘cara del movimiento’ (*Alfonsina*, Nº 8: 5)”. No sabremos quiénes eran las feministas que escribieron ni en nombre de qué único movimiento feminista hablaban, pero sí que la tensión existente era ya poco disimulable.

En este contexto toda la existencia de Cuadernos se vuelve en sí misma un horizonte de textos e imágenes que hace visible y –sobre todo– posible la invención de imágenes eróticas, “felices” y “positivas” de la existencia lesbiana. En palabras de Ilse: “O salíamos en la prensa amarilla o no salíamos en ningún lado. Una foto de mujeres felices, orgullosas de ser lesbianas, no era tolerable para el sistema” (Fuskova, et.al., 1994: 8). Pero este hacer visible tampoco quedaría exento de clausuras y estigmatizaciones.

Cuenta Ilse Fuskova que en 1988, en la preparación de la muestra *Mitominas II*¹⁰⁵. Los mitos de la sangre, –que vimos en el capítulo dos–, quisieron llevar unas fotografías que habían realizado junto a Adriana Carrasco, Vanessa Ragone y Marisa Ramos. La serie se llamaba *S/T* y trabajaba sobre la sangre menstrual, el placer de las mujeres sobre su cuerpo y la visibilidad de la sangre menstrual para resignificar sus sentidos connotados con el tabú, lo prohibido y la vergüenza (“que no se note”, las mismas significaciones que pesaban sobre el deseo lesbiano) (·16·). Había allí un uso doble de las imágenes, el hacer visible los cuerpos lésbicos junto a la sangre menstrual, dos tabúes sociales aún vigentes. Sin embargo el mismo sistema de crítica y censura

¹⁰⁵ Remitimos a los trabajos de María Laura Rosa (2011, 2014) para un análisis específico de este caso.

que vivían diariamente en los medios de comunicación y la sociedad, vino también desde el propio campo del arte (campo al que Ilse pertenecía como fotógrafa y la propia Josefina Quesada como pintora surrealista).

Una vez realizada, cuando quisieron exponer la serie en la Muestra Mitominas II, y luego de un debate colectivo entre quienes organizaban la muestra, pocos días antes de su inauguración, se decidió no exponerla. El argumento era el miedo sobre las imágenes, la posibilidad de que con esas imágenes “censuraran la muestra el primer día”. Una vez abierta la exposición y luego de visitarla, el grupo que había realizado las fotografías envió una carta al comité organizador que expresaba:

Ayer al ver lo que se exhiben en el sector “sólo apto para mayores de 18 años” nos vemos moralmente obligadas a plantear nuevamente el tema de nuestras fotografías. En el “sector apartado”, se muestran dibujos que perpetúan la imagen “prohibida pornográfica” del lesbianismo; las tradicionales imágenes usadas por los varones para excitarse. O sea: Lesbianas = objetos sexuales para promover la masturbación masculina (o ratonina en el caso de la muestra). Son imágenes contra las cuales las lesbianas feministas luchamos denodadamente ya que creemos que la heterosexualidad obligatoria es fuente de muchos males y lleva implícita el autoritarismo, la violencia y la pornografía como único modo de erotismo aceptable. Nuestras fotografías no tienen nada de pornográficas¹⁰⁶: muestran a dos mujeres amantes reales de carne y hueso (...), pintándose con sangre menstrual en un clima de juego y celebración (Carta de I. Fuskova. [Cedida por la autora]).

Las imágenes a las que refiere la nota hacen alusión a la historieta que se presentó, de María Martha Pichel, cuyo personaje era un ratón con un pene dibujado, haciendo de voyeur ante la escena de sexo de dos lesbianas, luego terminan todos teniendo sexo. Los dibujos eran de un trazo infantil. Esa era la única representación lésbica que existió en toda la muestra¹⁰⁷. Unos días más tarde la respuesta de Monique Altschul, coordinadora del proyecto, hacía referencia a que la participación de las fotos había sido votada y se había decidido por catorce votos contra tres (aclarando que esas tres eran de compañeras heterosexuales) por lo cual no se podía cambiar la decisión. Además, se refiere a que ese debate era “de una interna que no le pertenecía”, y

¹⁰⁶ Es interesante rastrear aquí las connotaciones que Fuskova realiza sobre el rechazo a la pornografía, si bien masculina, como contrapartida de imágenes “no pornográfica” de las “lesbianas reales”. Volveremos a la dificultad de ese debate en el capítulo 5.

¹⁰⁷ Otra crítica lésbica —anónima— aparece contra la misma historieta en el fanzine n°1 *Codo a Codo* (Buenos Aires, noviembre de 1988), firmado por “La hermanita de Robin Hood”, que en líneas general realiza una crítica completa a la muestra y su pretensión de representatividad de “las mujeres” dejando fuera a las lesbianas. O, peor aún, representándolas en los términos en que lo ha hecho sistemáticamente el patriarcado. Allí decían: “Las dos o tres situaciones lésbicas de esta muestra de historieta (que por otra parte poco tiene que ver con la sangre) siempre tienen como resultado final a un pene gordito y saludable como redentor de las situaciones. Y a eso le decimos no, no de esta forma, no como lesbianas, no como mujeres” (*Codo a codo*: 1988: 13).

comentaba extrañada su asombro en las firmas que acompañaban la carta de Ilse, ya que varias de esas personas habían votado en contra de exponer las fotos.

No nos interesa detenernos en una interna que reproduce y marca silencios, omisiones, dudas y sospechas. Pero sí destacar –cómo relata Rosa (2014, 2016)– que la reapropiación de una pareja de mujeres lesbianas, deseantes, jugando eróticamente con la sangre menstrual sobre sus cuerpos, que buscaba romper con las imágenes construidas para y por el deseo masculino en torno a la sexualidad lésbica ni siquiera pudo sobrepasar el propio miedo, ansiedad o censura que inscribían las propias feministas sobre el cuerpo y el deseo lésbico. Censura –implícita o explícita– que continuará presente/vigente en el mundo del arte muchos años más. Además es interesante señalar la referencia de la propia Altschul como “una interna” que permite el alejamiento, la neutralidad –que sabemos siempre está puesta del lado de la hegemonía– que hace de la expulsión y el silenciamiento su único accionar posible. Una “interna (lésbica)” que no sólo debe quedar ajena al “resto” de las mujeres sino que construye los propios criterios de legitimación de su expulsión.

Sabemos que la heterosexualidad obligatoria trabaja no sólo sobre la prohibición de ciertos deseos e identidades sino –y sobre todo– mediante la construcción de subjetividades, de vidas, posibles de ser habitables, vivibles y otras relegadas a lo ni siquiera posible de ser pensado o mencionado (Butler, 1989, 2014). De allí que el laboratorio expresivo y colectivo gestionado de forma precaria por las integrantes fijas y colaboradoras de los Cuadernos pueda ser pensado como una búsqueda y experimentación constante de esas vidas posibles.

Así, los Cuadernos son una plataforma de experimentación visual y textual, fragmentos teóricos, citas contundentes que invitan más a la búsqueda que a la reposición completa de una idea. Poesía, cuentos, relatos de vida, entrevistas, redacciones de conclusiones colectivas después de un taller o experiencia vivencial, carta de lectoras, recortes y fotocopias precarias que se pasaban de mano en mano y pequeños textos teóricos traducidos o producidos por ellas mismas son parte de esos montajes existenciales que se vislumbran en los fanzines. Un espacio donde

los blancos invitaban a escribir libremente en los márgenes (después de todo, se trataba de cuadernos). La brevedad de los fragmentos les daba un registro poético que los acercaba a las plegarias y los versos. Conversión de la teoría a la poesía y la escritura religiosa. Periferias del conocimiento (Torricella, 2010 [en línea]).

Puede resultar complejo, mirándolo desde el presente, la insistencia de reverberaciones de diosas, religiosas o “plegarias” –como señala Torricella– que se observan a lo largo de los

primeros cuadernos. Sin embargo no debemos dejar de pensar en las teorías que influenciaron las lecturas de Fuskova y Carrasco en aquellos años donde era recurrente (como señalábamos en el capítulo dos) el trabajo y la recuperación histórica y cultural de ciertos imaginarios paganos y religiosos de las diosas y los matriarcados. Si pensamos en la articulación de los Cuadernos como escrituras de mujeres que se reconocían a sí mismas como mujeres lesbianas feministas, estas inscripciones no resultan tan llamativas.

Siguiendo a Fígari; Gemetro (2009) y Torricella (2010), podemos decir que este tipo de construcción fragmentaria e informal constituye un soporte de reinención y enunciación colectiva para las identidades lésbicas en los espacios públicos. Sin embargo, sostenemos que, de hecho, para los análisis académicos es muy poco su visibilidad como corpus de análisis –existen apenas algunos papers o jornadas en congresos que abordan la experiencia de Cuadernos. Además en su mayoría, los análisis rondan en torno a sus disputas políticas sobre la heterosexualidad obligatoria y la visibilidad pública de las existencias lesbianas y no se detienen en la recuperación de sentidos de y sobre la construcción de imágenes. Los modos en que contribuyeron a través de ellas a trazar horizontes de posibilidad.

3.5. Politicidades disruptivas feministas y lésbicas

*Como si de la imagen gris se elevara una voz:
¿Acaso no ves que estoy ardiendo?
Georges Didi-Huberman*

En las acciones analizadas para pensar genealogías posibles hay una invención y una reactivación colectiva de las memorias que disputan la historia pública y su visualidad política (feminista y LGBTTTIQ, aunque no sólo). En el caso de Mujeres Públicas, eso se produce en un hacer específico del caminar juntas. Allí la genealogía –como cuerpos que no sólo transitan la acción sino que la re-construyen– se transforma en archivo vivo¹⁰⁸, no necesariamente en un archivo contra histórico –que narraría instancias no contadas de la historia– sino más bien en la fuerza de la invención en un trazado de conexiones afectivas que configuran una genealogía extensiva de quienes la cuentan y quienes la (re)viven como instancia de actualización en el presente.

¹⁰⁸ La idea de archivo vivo la señalamos en la curaduría que realizamos junto a Nicolás Cuello (2016) en la muestra de MP en el Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba.

Otra de las cuestiones que nos resulta fundamental en el trazado de MP al momento de producir la acción son los modos en que tanto la cartografía y la exposición posterior del CCEBA no sólo reactualiza aquello que puede ser entendido como “la lucha por los derechos de las mujeres” sino, y sobre todo, pone el ojo allí donde el movimiento feminista local siempre tiene sus bifurcaciones: alianzas geográficas e históricas entre sus comunidades políticas y afectivas que rompen la linealidad no sólo de la reconstrucción histórica sino del sujeto mujer que las presupone.

En ese archivo las Mujeres Públicas están acompañadas por “el rumor inquieto de los feminismos como presencias vivas” (Cuello-Gutiérrez, 2016). La presencia viva de las disputas de los feminismos, de las colectivas de trans y travestis en la Nadia Echazú, de las lesbianas construyendo genealogías propias ante la invisibilidad de las mujeres heterosexuales, de las maricas tejiendo alianzas con las feministas en el FLH y el Grupo de Política Sexual, de las vecinas que se organizaron para evitar las violencias machistas, de las historias que no tienen un punto de llegada sino que, escurridizamente, construyen alianzas políticas y acciones poéticas en el día a día cotidiano en que se realizan.

No hay en el trazado de MP una cartografía que hace caso omiso a su historia y a sus identidades políticas feministas. No hay, tampoco, una trazado identitario dominante (Preciado, 2008b) como en el caso de los Cuadernos, una identidad que agote la geografía de lo visible en las prácticas heterosexuales de la historia de los feminismos locales. Algo que, claramente, tampoco hay en el archivo vibrante de Potencia Tortillera.

En este sentido, el APT no hay una memoria desactivada en sus vitrinas de museo. Esas que, en palabras de De Certeau (2004), “tiene por origen un duelo y por efecto un engaño: la apología de lo no percedero”. La vibración tortillera es creación percedera, acto que mantiene en llamas, o en pequeñas brasas, un archivo vivo capaz de fugar del registro fósil. Hay allí, a través de producciones disímiles, archivos deshonestos a la clarificación de sus producciones, incapaces de hacer transparente un único modo de registro y vitalidad de las experiencias que alberga.

Contra ese régimen hegemónico heterosexual de visualidad e invisibilidad se presentan tanto la cartografía propuesta de Mujeres Públicas como el archivo sensible de Potencia Tortillera, pero también las visualidades que generan los Cuadernos. Una experiencia que no narra o pretende genealogía, sino que instaura preguntas antes invisibles, una recuperación necesaria de los pasos, las huellas, las visibilidades y las interrupciones de las identidades lésbicas en el espacio público. Como dice Pollock:

en lugar de imaginar el relato del feminismo se propone la idea de un libro abierto, hipertextual en el que se inscriben, releen y reescriben, una serie de escritos y prácticas que siguen transformándose (...) el momento de echar la vista atrás como el momento de estar finalmente abiertos a aprender sobre esa novedad radical (2008: 46).

En ninguno de los casos hay repetición ni reproducción unilineal de un modo de narrar la historia, ni de los feminismos ni de los activismos lésbicos, ni de sus encuentros o desencuentros. Hay más bien un punzar la linealidad y la propia eficacia de la historia. Como escribía Macky Corbalán el día en que se realizó la presentación pública del archivo de Potencia Tortillera:

La memoria no es Una, no es total, no es fundante: es fragmento vital, polifónico, múltiple y heterogéneo, denso y raro y belicoso. No progresa, coexiste, y por presión de su presencia, un modo de vida termina desgastado. Y otro surge. (...). Nuestra memoria no comienza con el aletear de una mariposa, no está en la oscuridad del clóset, ni en los estratos inmóviles del pasado, no es fotografía ni escultura paralizada para siempre en gesto inútil, no es muerte ni principio, está en vos y en mí (Corbalán, 2011 [en línea]).

Así, las imágenes que articulan estas genealogías construyen lo que podríamos denominar un *dispositivo sensible* de la memoria y la acción colectiva. Es decir no interesa tanto lo que esas imágenes *significan* sino lo que *visibilizan*, lo que hacen pensable en cada uno de sus contextos de emergencia, usos y apropiación, así como lo son capaces de activar en el presente de quien las mira. Los modos en que hacen vibrar las construcciones aun antagónicas al interior de estas genealogías. Nunca homogéneas, no ofrecen una sola reconstrucción posible, crean un espacio acerca de lo que se puede ver, lo que es posible recordar en las potencialidades políticas de las imágenes. Parafraseando a Jacques Rancière (2014, 2008) estas prácticas son *maneras de hacer* que intervienen, irrumpen, distorsionan la distribución general de las formas de lo posible y lo decible, sus relaciones con las maneras de ser y sus formas de visibilidad.

Estas construcciones de archivos y visibilidades lésbicas y feministas, así como sus genealogías posibles, rompen las tramas heterosexistas, y aún las feministas hegemónicas, interfieren las coordenadas de lo visible y reconstruyen relaciones entre quienes las llevaron adelante. Construyen lugares, espacios públicos, tramas del saber, miradas, proximidades, cuerpos, memorias, oralidades, debates y disidencias que arden en la memoria colectiva. Hacen visible, audibles y táctiles, nombres, historias, acciones colectivas e individuales. Interfieren los sentidos que ubican a las imágenes necesarias como una parte transparente de lo visible, y no como proceso activo de esa visibilidad, es decir como redistribución sensible de los cuerpos que pueden ser vistos. Como dirá Rancière: “No se trata de una borradura de lo sensible, sino de la multiplicación y del cruce de los poderes de producción de lo sensible” (2008: 78).

En este sentido, nos permitimos citar *in extenso* las palabras de Didi-Huberman sobre la persistencia de las imágenes, esa persistencia que, sostenemos, vibran en todas y cada una de las experiencias analizadas:

La imagen es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar; aunque también de aquellos tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos– que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras. Pues en ese sentido la imagen quema (...) Es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a pesar de todo (Didi-Huberman, 2008b: 52).

En este entramado de acciones no podemos dejar de mencionar los modos en que cada una de estas experiencias se organizó y sostuvo a partir del afecto, –o el afecto como articulador de la propia acción–, una constante que remarcan cada una de las entrevistadas o de los grupos sobre el surgimiento de la acción: el afecto de mujeres públicas para con aquellas que fuimos; el afecto de la amistad que potencia el APT, el afecto que reúne a las tres protagonistas de los Cuadernos. Así el afecto cobra una materialidad de y desde el cuerpo que pone en juego el compartir las contingencias de la construcción del trayecto cotidiano de lo poético que es político. Que abre interrogantes sobre los modos en que la afectividad potencia el encuentro y es capaz de alterar el escenario público, el propio cuerpo y el transitar activista, visual y personal. Una inscripción sobre los modos de vivir, como dice Brian Holmes (2009), un afectivismo que abre y expande territorios.

Diferentes grupos colectivos que se constituye en la precariedad de sus formas y sus modos de mostrarse y que operan a varios niveles. Por un lado se ocupan de ciertas demandas y se constituyen en relación a las movilizaciones políticas y las políticas de demandas de su contexto, —distanciándose de la confrontación con el Estado— y, por otro, operan a partir de la imagen de un cuerpo que se construye y se constituye en y con otras en esa acción, como modo de resistencia colectiva.

3.5.a. Sublevar lo visible y archivable

¿Qué invención hace posible este corpus de imágenes que proponemos a lo largo de todo el trazado de estas genealogías? ¿Qué articulan estos artefactos visuales y prácticas artísticas como imaginación posible?

Podría argumentarse que el corpus de imágenes (o imaginaciones) establecido no pertenece a la historia del arte, ni siquiera a sus contornos. Como dijimos, la historia del arte se ha pensado a sí misma cómo un discurso sin cuerpo, sin deseo, sin sexo y sin género que, sin embargo, ha sido históricamente un sistema fundante de la construcción y el *establecimiento sexual de la mirada* (Pollock y Parker, 1981), de la tecnología sexo-política, o de aquello que con Preciado (2008), podríamos llamar “ficciones somáticas”. Así la historia del arte, mal que le pese a su supuesta autonomía, no ha dejado nunca de enunciar, disciplinar y administrar cuerpos y subjetividades sexuadas, otorgando además diferenciales privilegios de enunciación y autoridad a la voz del varón blanco y heterosexual como aquella que administra lo decible y lo pensable en los modos de representación de las imágenes.

Es por esto que podemos decir que en el cruce singular que realizamos entre prácticas artísticas, imágenes, feminismo, activismo lésbico y visualidades políticas, se disloca de esa narrativa del “arte”, mostrando los pliegues de los cuerpos ausentes en los relatos historiográficos donde estas experiencias son clausuradas, no vistas, o consideradas poco relevantes para las tramas de sus análisis. Estos saberes y prácticas menores, soterradas, son las que nos ofrecen estrategias de lectura capaces de interferir en y contra la propia narrativa cristalizada de una historia del arte que se conforma con la participación de las mujeres artistas o las representaciones de lesbianas en sus imágenes.

Evocamos y reescribimos esta genealogía de imágenes discontinua como un mapa de afiliaciones posibles, ya sean visuales-políticas, sexuales, identitarias o activistas/militantes. Reescribir un terreno en disputa antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales. Se trata, quizá, más que de inventariar para “reconstruir” el pasado, movilizar el presente desde esas imágenes y experiencias que se pusieron en juego en estas acciones colectivas. Historizarlas como un llamado contra el silenciamiento de la historia y como un ejercicio para agitar el presente acerca de los modos en que las representaciones visuales construyen, delimitan y disciplinan aquello que se ve (o, justamente, lo que no se ve). Un punto estratégico desde donde agitar los silencios. Una posibilidad precaria y virulenta de afectar la memoria colectiva.

CAPÍTULO 4

Reinvenciones críticas desde el humor

4.1 ¿Por qué hay pocas humoristas mujeres?

*El hecho de que uno se pueda reír, aunque sea amargamente,
es sin duda algo triste, pero es, asimismo,
quizá la única rebelión*
Aristófanes

Parodiando la clásica frase de Nochlin que analizamos en el capítulo dos, distintas investigadoras argentinas (Flores, A., 2014; Juszko, 2000; Acevedo; 2011) se han preguntado retóricamente sobre el lugar de las mujeres en el hacer del humor. En la doxa argentina –dice Ana Flores– se repite constantemente que hay pocas humoristas, que no tienen una gran trayectoria o que apenas han ingresado a alguna terna específica, –sobre todo de la historieta, la literatura o la televisión–, como Patricia Breccia y Maitena¹⁰⁹, o Silvina Ocampo, Ana María Shua y Luisa Valenzuela en el ámbito de la historieta y las letras respectivamente. A las significaciones de una doble opresión (la de ser mujeres y a la vez la de dedicarse a un estilo históricamente relacionado con la baja cultura y asociado históricamente como territorio de producción y hacer masculino), se le suma que muy pocas de ellas tienen espacios y análisis específicos dentro de los estudios académicos.

Este capítulo aborda entonces algunos análisis específicos de las relaciones entre humor e intervenciones feministas como una estrategia particular que ha sido deslegitimada históricamente en los análisis académicos por “poco seria”. Este cruce nos resulta productivo debido a que, por un lado, si bien existen históricas utilizaciones desde el humor como crítica social en las diferentes expresiones artísticas, ha sido poco analizado y estudiado –no sólo en Argentina sino en América Latina– donde existen escasos textos que aborden las relaciones entre humor y feminismos. Cada uno de los grupos que analizamos tiene un abordaje específico y particular del humor. Fueron elegidos más que por sus continuidades y similitudes, por sus diferencias en las estrategias y usos de las políticas del humor.

Siguiendo a Ana Flores (2014) leemos las prácticas humorísticas como operaciones culturales, es decir, como acciones que determinan un campo de posibilidades estratégicas y de implicancias políticas en disputa con la cultura hegemónica. Si bien esta autora habla de prácticas

¹⁰⁹ Patricia Breccia es historietista. Comenzó muy joven a publicar sus trabajos en revistas como *Fierro*, *Satiricón*, *Humor*, *Siete Días* o *Superhumor* a principios de los años 80. Entre sus principales historietas se encuentran *Sol de noche* (con guiones de Guillermo Saccomanno), *Museo* (escrita por Juan Sasturain) y *Alicia a través del desván* (Ricardo Barreiro). Maitena (1962) comenzó dibujando tiras eróticas para *Revista Humor*, *Sex Humor*, *Fierro* y *Cerdos y Peces* durante los años 80. En 1994 alcanzó mayor notoriedad con el vuelco de sus tiras en una revista masiva como *Para Ti*, donde surgió la página semanal de *Mujeres alteradas*.

humorísticas realizadas *por* mujeres¹¹⁰, estas operaciones culturales de las políticas del humor, nos permiten cruzar aspectos de lectura que exceden las tipologías textuales y/o formales de las construcciones discursivas del humor. Se leen, más bien, como producciones en circunstancias específicas socio-semióticas y culturales. Es decir, analiza los modos en que el humor interactúa con “la ley cultural” y pone en juego un desafío de la invención de lo por-venir esto es:

Las regularidades de las representaciones masivas, la doxa, los estereotipos, las reglas de la lengua, las normas de interacción social, las reglas de la lógica, la racionalidad occidental, lo decible, lo representable, las tradiciones canonizadas, las normas institucionales y a veces, la ley de lo “políticamente correcto” (Flores, A., 2014: 278).

La historietista, editora e investigadora argentina Mariela Acevedo (2011) analiza los modos en que se construye un prejuicio que se reitera y repite en diferentes construcciones de sentido común en torno a las historietistas mujeres en Argentina: las “feministas” no tienen humor.

Otra historietista, Mari Torras (2005), relata una anécdota que resulta relevante para ejemplificar los modos de funcionamiento de esta construcción. En una de sus clases de retórica, –donde se desarrollaban las diferencias entre humor, ironía y sátira en la universidad– cuenta que el profesor afirmaba que “detectaba un uso menor de la ironía por parte de las escritoras y que eso se debía a que el discurso de las mujeres, por su carácter denunciativo, necesitaba ser directo y no indirecto como el que impone la ironía”. La autora continúa relatando los modos en que ese comentario no podía ser entendido en su propia experiencia como autora y humorista ya que, para ella, las mujeres habían utilizado históricamente la ironía para poder afirmarse y dar a conocer lo que deseaban o hacían –soslayadamente– en el discurso sociocultural hegemónico. Con este recurso irónico, dice la autora, evitaban la confrontación directa con el entramado de políticas laborales específicamente masculinas que podrían llevar a evitar la publicación de sus historietas. A contracorriente de los dichos del profesor, “para mí las mujeres eran fundamentalmente irónicas”, concluye (Torras, 2005: 62)¹¹¹.

El feminismo queda entonces desacreditado en un solo sentido que ubica el sintagma mujer = feminista = denuncia = falta de humor, obviando además las históricas relaciones del humor con lo político y las políticas del humor no sólo en el uso de las mujeres sino en su uso en general. Observamos que en la poca bibliografía que existe en habla hispana sobre los cruces entre humor

¹¹⁰ Es interesante ver cómo aquello que decíamos en torno a cierta construcción de confusión entre mujeres/feministas/género se da también en estos análisis sobre la práctica del humor “hecha por” mujeres.

¹¹¹ En una entrevista del 2017 María Moreno señala un escenario similar en la Argentina de los 80 en los medios de comunicación, y el distanciamiento del término feminista como una palabra “peligrosa”, que podía perjudicar en el trabajo. En sus palabras: “El look en esa época era decir no soy feminista. Y después volvió a ser un look. Pero esa respuesta, ‘no soy feminista’, no era una respuesta política, era más bien no comprometerte con algo que te podía perjudicar a nivel personal” (Monfort, 2017 [en línea]).

y feminismo (Flores, A., 2015, Acevedo, 2015; Proaño Gómez, 2016, 2000; Espinoza-Vera, 2010) se produce, nuevamente, el solapamiento de análisis entre humor “femenino”, “de mujeres” o “realizado por mujeres” naturalizando cierta “sensibilidad” o usos del humor por parte de quienes la realizan por el hecho de *ser* mujeres. La complejidad para distinguir y desbordar el sintagma “mujer-femenino” se nos presenta constantemente. Como dijimos, –y al igual que lo que nos sucede con “las artistas”–, estos análisis son relevantes en el campo cultural, pero no la única posibilidad de matriz interpretativa. Nos interesa, más bien, bordear esa línea entre “humor de mujeres” y proponerla como una política del humor como intervención feminista.

En un ejercicio que, como vimos, es utilizado en los estudios feministas ya desde la década del 70 en Estados Unidos. Las cifras y las lecturas en términos de “escritura de mujeres o realizada por mujeres”, si bien es una estrategia discutible –como venimos señalando– igualmente se transforman en un dato insoslayable. Juszko (2000), por ejemplo, realiza el análisis cualitativo de las mujeres que aparecen en distintas publicaciones de humor gráfico, en particular del humor gráfico argentino. Destaca que en *Historia del humor gráfico escrito en la Argentina*, de Siulnas (1987) –una publicación que abarca de 1801 a 1985– sólo el 5 % son mujeres. Lo mismo sucede en *Cuentos de humor negro* (Néstor Barron, selec.) del 2007, donde de un total de veinte cuentos, sólo uno es de una mujer. Si el género humor ha sido considerado como “menor” para el análisis literario y artístico, aún menos importancia pareciera tener si está realizado por mujeres.

Esto se complejiza aún más en torno a los “temas” del supuesto discurso de las mujeres en el humor, leídos una y otra vez como temas de la vida privada y doméstica y comparados ante el humor público (de los varones), más político y “comprometido”. Interpretaciones que reducen, nuevamente, lo privado a lo a-político, soslayando una de las máximas centrales de las relecturas feministas que establecen lo personal (“íntimo-privado”) como debates políticos.

Si lo que hacen *las mujeres* con el humor es poner en escena la vida privada, la cotidianeidad de la existencia, ¿de qué modos esas relecturas desde el humor se pueden leer como reconfiguraciones específicas de disputa crítica a los órdenes del entramado sexo-género? Nos interesa pensar este complejo escenario en tres grupos, de distintas épocas, que permiten establecer similitudes y diferencias en los usos del humor y, en particular, de la ironía para exceder y complejizar estas lecturas.

En primer lugar el grupo de varieté teatral Gambas al Ajillo que participó de la escena under porteña durante la mitad de los años 80 hasta los primeros años de los 90. El grupo nunca hizo “una reivindicación explícita” ni del feminismo ni de sus demandas, pero utilizó estrategias de

humor para desmontar construcciones sexo-genéricas que, fundamentalmente, exponían desde el propio cuerpo en escena. Además, trabajaron explícitamente sobre la violencia de género y sobre ciertos imaginarios de época que recaían sobre “las feministas”. Los sketches nos ayudan a establecer puntos de contacto y de fuga con las políticas del humor entendidas como intervenciones feministas en el contexto de la época.

El segundo colectivo es el que ya hemos analizado en el capítulo tres: Mujeres Públicas. Pero, ahora, desarrollaremos sus modos específicos de utilizar el lenguaje y la ironía, un modo recurrente en sus acciones. Además, a diferencia de las Gambas, MP es un colectivo que se define y activa en el espacio público específicamente como colectivo artístico feminista, lo cual ubica sus modos de intervenir a través del lenguaje y el humor en una dimensión diferente a la de las Gambas.

Por último, analizaremos algunas acciones del grupo de activismo lésbico feminista Fugitivas del desierto que también intervino desde la ironía como lenguaje de acción. Al igual que con MP, resulta difícil ubicar únicamente en un eje de acción a este colectivo (en el que también nos detendremos a lo largo del capítulo cinco y seis), sin embargo no podíamos dejar de incluirlo en este escenario de intervenciones específicas desde el humor y la ironía.

4.1.a. La imposibilidad del resumen del humor

De la antigüedad a la actualidad, pasando por el grotesco de la edad media, definir el humor, un concepto histórico y multifacético –en su relación específica con la parodia y la ironía– a través de una unívoca definición sería tarea imposible. Desde Platón, Aristóteles y Aristófanes en la antigüedad, pasando por Rabelais en la edad Media, Kant, Nietzsche o Hazlitt, durante el siglo XVIII y XIX, hasta iniciar en el siglo XX con las teorías de Freud, Bergson y Eco, el humor ha sido siempre un lugar de interés sobre sus usos y “funciones”. Además de detenernos en algunos análisis feministas sobre el humor, seguiremos el trabajo del Grupo de estudios e investigación sobre el Humor (GIH-UNC) que viene realizando un importante y voluminoso trabajo de articulación y abordaje sistemático de las diferentes teorías e interpretaciones en el uso del humor en nuestro país.

No pretendemos, a lo largo de este capítulo, un trabajo exhaustivo sobre los usos y significados semióticos, textuales y/o culturales del humor, la parodia y la ironía sino, más bien, analizar su funcionamiento alrededor de las intervenciones aquí trabajadas.

Como dicen desde el GIH:

No pretendemos hacer una teoría del humor frente a la cual los casos de discurso de humor en la cultura argentina funcionarían como ejemplos [sino] describir las políticas particulares y las operaciones culturales del humor en el sistema cultural complejo en el que juega, como productor/producto, su inscripción en un vasto y aún indefinido, mapa cultural (...) El objetivo es intentar ver cómo y porqué los discursos cómicos y humorísticos son usados y entendidos como una práctica y como una estrategia discursiva (GIH, ob. cit: 82).

Sin embargo, necesitamos realizar algunos puntos sobre los acercamientos teóricos del humor que funcionan como murmullo audible en nuestros análisis. En primer lugar, recuperamos la distinción contemporánea de humorismo y comicidad, que entiende a lo cómico como “efecto de lo incongruente que desencadena la risa; el humorismo es una noción más englobadora, y supone, junto al posible efecto de lo cómico, la distancia crítica sobre esa percepción de lo incongruente. Esta es la distinción más clásica, pero no es abarcadora de toda la complejidad del fenómeno de la risa” (Ibídem: 79). Aquí nos detendremos en algunos de sus usos y acepciones contemporáneas para analizar diferentes intervenciones visuales, textuales y gráficas que articulan visualidad, feminismo y humor, en sus relaciones particulares con la ironía y la parodia.

El concepto de parodia, tiene larga trayectoria en el ámbito de las humanidades y, en particular, en la literatura latinoamericana y en sus análisis de estrategias discursivas específicas (cf. Jitrik, 1993). Existen acercamientos teóricos que indagan en la ironía como el empleo de una palabra en el sentido de su antónimo o en el proceso de su interacción. Así, la ironía se produciría como un operador lógico que liga a dos proposiciones por su contrariedad, lo que sería posible gracias a la operación interpretativa que atribuye un sentido ausente, o un doble sentido a las acciones. Aquí entran en juego los propios enunciados irónicos.

Si bien este modo de comprender la ironía pareciera ser el más extendido en cierto sentido común del uso de la misma, ha sido complejizada por distintos abordajes teóricos como los de Hutcheon (1995), Booth (1974) o de Man (1996), Orecchioni (1980), por sólo citar algunos. Nos detenemos en particular en Linda Hutcheon ya que a partir de sus análisis podemos leer las diferentes acciones que describimos en este capítulo desde una perspectiva irónica de los actos culturales con una necesaria implicación y ejercicio de intersubjetividad.

Desde esta perspectiva la teórica norteamericana ha intentado desmarcar las lecturas que ubican únicamente a la ironía como *efecto* del humor. Hutcheon ofrece claves de interpretación sobre los actos culturales como puestas performativas que estabilizan o descartan lo ya legitimado o los propios presupuestos acerca de lo real, lo social, el mundo, los lenguajes. La

ironía se convierte en parte de un discurso social específico que cuestiona otros discursos, que hace torcer críticamente los valores establecidos, señalando la contrariedad o interferencia del discurso pronunciado.

Siguiendo los desarrollos del GIH entendemos la ironía como “generadora de sentido que imparte en el sistema de los discursos sociales una contrastación entre lo dado y lo creado, entre lo dicho y lo factible o pensable” (Flores A.; 2014: 94). El concepto de ironía podría ser entendido entonces como una actitud de pregunta dialéctica, una forma específica del propio conocimiento que entra en correlación crítica con los enunciados y los valores en las diferentes formas del lenguaje. Esta capacidad le daría la posibilidad de ser usado como *topoi*, recurso creativo, para tomar lo invisibilizado o banalizado en las costumbres culturales y desnaturalizar la literalidad y los propios esquemas perceptivos.

Por último, al relacionar el humor con las teorías de género y las intervenciones feministas como estrategias de visibilidad política, no podemos dejar de mencionar que –desde Platón a la actualidad– el discurso del humor se ha inscripto histórica y culturalmente en las tramas de lo político. Se constituye así como “una particular posición ante la norma, ante los hábitos, ante la doxa: las normas de interacción social, de la lengua, de las representaciones, de las enunciaciones, su hacer frente a los discursos hegemónicos, los paradigmas cognoscitivos de una cultura, las diferentes ideologías” (GIH, ob.cit: 82). Es por ello que nos interesan los tres grupos mencionados y sus usos del humor como estrategias de visibilidad e intervención estético-político a partir de sus acciones.

4.2. Entre la opresión y el humor. Las Gambas y los escenarios del *engrudo* porteño en los 80

*Allí aterrizamos todas,
como especímenes en plena mutación salvaje,
María José Gabin*

Las Gambas al ajillo fueron parte indiscutible de la escena *under* de la mitad de los años 80. Un grupo formado por María José Gabin, Laura Markert, Verónica Llinás, Alejandra Flechner y Viviana Pérez –luego reemplazada por “el ajillo” Miguel Fernández Alonso– que circuló en los espacios del *under* desde 1986 hasta 1994.

Diferentes investigadoras/es han analizado sus trabajos en torno al contexto socio cultural de esos años (Longoni 2011; 2013, Laboureau y Lucena, 2013), a partir de experiencias como: las

estrategias de supervivencia y alegría, las afinidades colectivas con el “hacer con nada”, la escena *under* y el *Parakultural* o los usos diferenciales de las vestimentas, entre otras. Sin embargo no abundan los desarrollos en torno a los cruces e intersecciones entre el grupo y los análisis feministas como un modo de pensar sus intervenciones en estos cruces.

Sin dudas, los escenarios y espacios del *engrudo* porteño (en palabras de Fernando Noy) fueron parte de los *entreveros* para estar juntos e imaginar futuros posibles, así como escenarios de los modos de crear y experimentar a través del propio cuerpo. Resulta relevante profundizar la participación de Gambas en las relaciones que pueden establecerse en sus intervenciones artísticas con los cruces de las teorías feministas; en particular en ese espacio interdisciplinario que bordea las prácticas teatrales, artísticas y performáticas del *under* de la ciudad de Buenos Aires de esa época.

Las acciones de las Gambas no pueden ser pensadas de manera aislada sin las cartografías espaciales de afectos, *deambulares* y prácticas artísticas que se establecieron, por ejemplo, en diferentes bares, discotecas y pequeñas salas de teatro donde circularon muchos de los protagonistas del espacio del rock, el teatro, las letras y las artes plásticas. En los últimos años se vienen realizando numerosas investigaciones que indagan el circuito del denominado *under* cultural como uno de los modos de establecer vínculos colectivos ante la clausura relacional impuesta en los años de la última dictadura (cf. VV.AA, 2014 *Perder la forma humana*, Garbatzky, 2013; González, 2015, entre otras).

Desentramando los pliegues micropolíticos, silencios y prejuicios que algunos análisis habían instaurado para pensar las resistencias de las prácticas culturales postdictadura, diferentes investigadoras/es profundizaron esas prácticas afectivas relacionales, –a veces alegres, placenteras y contrasexuales– por fuera de la categoría del “destape” (específica de la escena cultural y sexual de la postdictadura española).

En Argentina, se destacan los análisis que hacen énfasis en la reconstrucción de lazos sociales, en los modos en que se fueron generando comunidades de micro-resistencias contra las disciplinas impuestas al cuerpo (individual y social), pero que no pueden ser leídas solamente como un destapa sino atravesadas “por el despertar resacoso del día después de la fiesta” (Davis y Longoni, 2013). La melancolía, la desazón y la desesperanza no podían ser del todo dejadas de lado en la fiesta del día anterior. Nada pudo salir de la nada, más bien “fue una respuesta, tardía, contextual y coyuntural al miedo impuesto durante la dictadura” (Lucena y Laboureau, 2013 [en línea]).

En este contexto los usos del cuerpo y el humor como contrapartida a la rigidez establecida por la imposición de la última dictadura militar del país, es un eje clave de nuestro trabajo. Como dice Alejandro Urdapilleta “creer que en los 80, la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles” (citado en Gabin, 2001: 5).

Un lugar mítico de Buenos Aires fue el Café Einstein, inaugurado todavía en dictadura en mayo de 1982 y clausurado por la municipalidad en abril de 1984; estaba ubicado en la avenida Córdoba al 2500. Sus dueños fueron Omar Chabán, Sergio Aisenstein y Helmut Zieger, quienes gestaron un espacio que abría de martes a domingos durante toda la noche (de 20 a 06 hs) recibiendo a “jóvenes ansiosos de encontrar espacios libres y puntos de referencia para juntarse”, según el Suplemento *Cerdos & Peces*, del semanario *El Porteño*. Si bien las prácticas intentaban distinguirse y aglutinarse por “géneros” (los martes música de bandas en formación, los miércoles teatro, los jueves bandas “consagradas”, los viernes las presentaciones inclasificables de Emeterio Cerro, y los fines de semana las tertulias punk); estos pasillos se transformaron en lugares mutantes, con especímenes deseosos de encontrarse y relacionarse, pero también de cuidarse ante las constantes razias y detenciones por averiguación de antecedentes que eran moneda corriente bajo la dictadura y siguieron durante la incipiente democracia.

Así relata Enrique Symns la clausura del café en una nota del N° 1 de la revista *Cerdos y Peces*, “El café Einstein y el abuso policial”:

Mucha gente debe haberse sentido feliz. El Café Einstein molestaba, inquietaba, afeaba. Había convertido los alrededores de Córdoba y Pueyrredón en una galería de fantasmas, de presencias horripilantes que molestaban a la señora que compraba la pizza, al dueño del bar, al policía de la parada. Se montó una eficaz pantomima y “la cueva de monstruos” fue cerrada (...) El procedimiento llamado “purificador de la ciudad” –off the record– por el comisario que había realizado el operativo, quien advirtió al redactor ‘Este destape provisorio ¿sabes cuánto va a durar? Siempre pasa lo mismo cuando cambia un gobierno. Pero de aquí a unos meses, esta ciudad va a estar limpia de toda esta gente’ (*Cerdos y Peces*, N° 1: 3-4).

El escrito de Symns pone de relieve la complejidad de la vuelta a la democracia; una mezcla monstruosa de jóvenes cuya presencia perturbaba la higiénica circulación de las calles. Una alerta constante ante las razias amenazantes en lugares de encuentros como bares, discotecas o reuniones masivas que cada noche establecía la policía con sus patrullajes de vigilancia y control. El poder soberano ya no corría paralelo al ejercicio total del poder del Estado que había existido durante la dictadura, dando muerte y desaparición a miles de personas. Pero, si bien el denominado estado de sitio se suponía terminado, el disciplinamiento de los cuerpos no pudo, ni

podía, ser dejado de lado solamente por el traspaso democrático como un ritual mágico. La policía seguía ejerciendo el control, la represión, la sospecha, la vigilancia y la detención y tortura bajo diferentes mecanismos¹¹².

Ante esto, esos cuerpos disciplinados buscaban maneras de reencontrarse, afectarse y volverse vivos. Es allí donde el espacio del bar funcionaba como guarida de “fantasmas”, “monstruos” y “presencias horripilantes” (Gabin, 2001) que deambulaban por la noche. Espacios donde juntarse, establecer vínculos y modos de relacionarse aparecieron como deseo y desafío constante. Relacionarse incluía una serie de acciones donde arte, cuerpo y política se contaminaban de modo constante, constituyendo espacios de encuentros, disfrute e invención e imaginación de vidas posibles. Gisela Laboureau –quien retoma el concepto de Roberto Jacoby acerca de la *estrategia de la alegría*¹¹³ en las prácticas artísticas y under de la época– establece que:

la “estrategia de la alegría” constituyó una apuesta/respuesta política que apostó a la preservación del estado de ánimo, a través de la generación de momentos festivos y espacios de sociabilidad y encuentro con los otros. La comprensión de la “estrategia de la alegría” contempla el análisis de la dimensión afectiva en el ejercicio de las relaciones de poder: el poder no se ejerce sobre los afectos de los individuos, sino que más bien éste circula por ellos. El poder no funciona “alrededor” de los afectos, sino “a través” de ellos (Laboureau, 2013b: 6).

Otro punto de encuentro clave fue la discoteca *Cemento*, ubicada en la calle Estados Unidos al 1200 del barrio de Montserrat, otra vez gestionada por Omar Chabán y Katja Alemman, que abrió en junio de 1985. Si bien se creó como espacio para realizar conciertos de rock, ya que contaba con una capacidad para más de 1000 personas, rápidamente se contaminó de actores y grupos artísticos inclasificables como las presentaciones de Batato Barea, los inicios de la Organización Negra, los melli, las Bay biscuit y las propias Gambas al ajillo.

También estaba el *Parakultural*¹¹⁴ (sótano indiscutido del nacimiento de las Gambas) ubicado en calle Venezuela al 300. Emplazado donde había funcionado durante la década del 70 el Teatro

¹¹² Recordemos que los denominados edictos policiales permitían la detención directa de las personas por parte de la policía. Se crearon en la dictadura de 1956 y consistían en 26 artículos que se derogaron recién en el año 1997. En 1996 las cifras eran todavía escandalosas: se calculaba alrededor de 3400 detenciones por día. Cabe resaltar además que la gran mayoría de detenciones se daban en el marco del “escándalo público”, ligado fundamentalmente a la represión de la homosexualidad, la transexualidad y el trabajo sexual.

¹¹³ “La estrategia de la alegría se desplegó como una forma molecular de resistencia, conformado por un entramado under de formas de encuentro microsociales en bares, discotecas, estaciones ferroviarias, clubes, parques o sótanos en ruinas. Se promovieron allí una serie de prácticas estético-políticas donde el juego, el humor, el cuerpo, el placer, el baile, las emociones, la distancia irónica y la relación con el otro tuvieron un rol privilegiado”. (AA.VV, *Perder la forma humana*, 2014: 119). Puede comprenderse como el lado B de las estrategias de visibilidad desplegadas por las Madres de Plaza de mayo y los organismos de Derechos Humanos.

¹¹⁴ Sabemos que existieron otros espacios que fueron lugares de encuentro a lo largo de estos años, no sólo aquellos “relativamente públicos” (decimos relativamente ya que en su mayoría fueron sótanos, casas particulares de los propios artistas o galpones que luego se trasformaron en espacios más abiertos). Dudamos en seguir remitiendo a los

de la cortada fue inaugurado en marzo de 1986 como espacio para dar clases y talleres por Omar Viola y Horacio Gabin. Rápidamente fue reapropiado como centro cultural o “puesta en escena permanente” como decían sus propios protagonistas; o bien, siguiendo a María José Gabin “el nido de todos los caranchos”, espacio de experimentación y re-junte donde sumergirse “en la nada sin pensar” (Gabin, 2001).

Durante todo el 86 y parte del 87 se producirá en el grupo un deambular nocturno entre el *Parakultural* y el trabajo pago en las discotecas (entre las más transitadas estaban *Paladium* y *New York City*), “una especie de beca para los parakulturales” dirá Gabin. En estos lugares de placer y dispersión se mezclaron los numeritos de clown de Barea, el teatro malo de Vivi Tellas y las actuaciones de las Gambas con la invasión del sonido, la acumulación de gente y la dispersión en el espacio donde la inmediatez, la fugacidad y la distancia (de deseos, de expectativas) con quienes circulaban en esos lugares resultaban ser un desafío para cada grupo.

En todos estos lugares circuló de manera constante un quehacer subterráneo contra la (auto)represión que continuaba ejerciéndose sobre los cuerpos aun en democracia: el hacer con nada, el hacer del desecho, el rejunte y la colaboración artística colectiva conformaron un *estar juntas* como modo de reactualizar los lazos sociales que habían sido puestos en suspenso¹¹⁵ y quebrados por la lógica y la fuerza dictatorial. Espacios de contaminaciones micro afectivas entre lo lúdico y los modos de generar resistencias ante el disciplinamiento corporal, sexual y genérico; modos que las Gambas pondrán en escenas en muchos de sus *numeritos*¹¹⁶ (robándole la expresión al modo en que Batato Barea se refería a sus propios montajes). O como expresaría Roberto Amigo:

La actitud estética festiva, es de fuerte impacto durante todos los ochenta y es el núcleo central de la práctica estético-política cotidiana. La recuperación del cuerpo como alegría, como vínculo con el otro –que también podía darse en el ritual de la movilización urbana– era en los años ochenta una demanda política de enorme intensidad: ante el fin de un poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos, se danzaba. Hay un vitalismo exacerbado (2008: 87).

mismos tres que pueden encontrarse en la mayoría de reseñas, análisis y escritos. Sin ánimo de cooperar a la mitificación que impide la apertura de otros lugares de análisis, sin embargo en este trabajo, remitir, nuevamente, a esos espacios es imprescindible ya que fueron los escenarios donde se movieron en sus inicios las Gambas al Ajillo.

¹¹⁵ Cuando decimos “puestos en suspenso” queremos señalar que resulta complejo imaginar solamente como “quiebre y corte” el momento de la dictadura militar. Ya que si bien pareciera ser el modo de actuación, sospechamos de algunos relatos que suspenden los modos de agencia colectiva, encuentro y reunión *durante* la propia dictadura, silenciando modos de acciones y resistencias –en su mayoría micropolíticos y poéticos, así como afectivos y placenteros– en el propio contexto dictatorial. A modo de ejemplo remitimos a *El sótano de San Telmo*, de Valeria Flores (2015), donde se narra una experiencia de sociabilidad lésbica durante los últimos años de la dictadura.

¹¹⁶ Agradecemos a la investigadora Mina Bevacqua esta expresión, quien la trabaja en torno a Batato Barea.

Para las Gambas, estos espacios de ensayo se transformaron en lugares donde encontrarse y reconocerse, donde imaginar no sólo números de actuación individual de cada una sino la posibilidad de construir los sketch donde participen todas juntas. Practicaban en el *Para* y si no en la casa de alguna de ellas, “nos encontrábamos como militantes del humor. Ensayábamos todo el tiempo que podíamos. Y el que no también” (Gabin, ob. cit: 66). Luego de años donde el juntarse era sinuoso y amenazante, lo colectivo permitía que el encuentro se transforme en un espacio de experimentación, supervivencia y potencia colectiva y creativa fundamental. *Espacios* apropiados por las personas que lo habitan y lo desvían de sus usos iniciales y prescritos –al decir de De Certeau (1990)–, y como contraposición al “lugar” siempre fijo, unívoco y estable.

Este accionar de las Gambas también es parte del contexto de revisión del propio género teatral. Como destaca Jorge Dubatti, es el momento de postdictadura el que “ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas y la caída de los discursos de autoridad” (2014: 265). Los años 80 marcaron entonces cambios a nivel de la materialidad artística en relación a la condición efímera, la falta de registro y la presencia corporal como soporte fundamental sobre lo realizado. Como destaca González (2015), las prácticas artísticas se constituyeron a partir de la hibridación, la mixtura, las posiciones descentralizadas, excéntricas y parakulturales como una reterritorialización local de una expulsión hacia los márgenes.

En este contexto, el humor, la ironía, el placer, el cuerpo, la sexualidad y el género, serán ejes nodales en las puestas en escena de las Gambas. Si lo necesario de la época era construir “guaridas undergrounds para Dionisios” (Laboureau, 2013) reivindicando los géneros menores, las yuxtaposiciones del hacer y el placer de estar juntas, el grupo formado por Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Viviana Pérez no fue la excepción.

4.2.a. Indisciplina, inmadurez e incoherencia. Prácticas del *estar juntas*

Practicando un hacer que se caracterizó por la “falta de disciplina” y directores, como una apuesta explícita colectiva que coincidía con muchos de los grupos de la época, las Gambas reivindicaban su “inmadurez e incoherencia” en el hacer. Esto es, no una incapacidad de organización o de trabajo constante y minucioso sino una apuesta de organización en base a otras lógicas no jerárquicas de autogestión cultural y construcción creativa.

Según sus propias palabras en una entrevista de 1989 en *El Eroticón* “no queríamos a nadie dándonos órdenes, de manera que empezamos a trabajar sin director, cosa muy común en los grupos que se formaron a partir de la apertura democrática. Entre nosotras decidiríamos qué, cuándo y cómo hacer” (Gabin, 2015 [conversación personal]). Como también señala el director Ricardo Bartís, la búsqueda de espacios sin jerarquías, sin directores, era parte del hacer cotidiano, el quiebre con la idea de “lo *profesional* como única alternativa para el teatro donde un sector muy importante se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte” (citado en Dubatti, 2006: 19). Además, comenzaba a cobrar forma la idea de “lo performático” como acciones imprevisibles, efímeras y nunca cerradas en sí mismas.

El espacio del *Para* fue para las Gambas un puente hacia el recientemente creado Centro Cultural Ricardo Rojas (abierto en 1984), espacio que en muy poco tiempo se transformó en enclave de la cultura “alternativa” (sic.). “Era como llegar al Colón en carruaje”, dirá Gabin (2001). En el Rojas el público circulaba y se convocaba por sí mismo, no debía ser asegurado antes de cada función por amigos o conocidos que “iban a hacer el aguante”. De alguna manera, en este traspaso, se produjo para el grupo un recorrido que va del sótano a la “cueva” del Rojas y que no parará hasta llegar al Teatro Maipo en 1994. Además ingresa en escena “el ajillo”, Miguel Fernández Alonso, que se transformará en otro de los integrantes imprescindibles del condimento de las Gambas.

Cuando empezaron a crear juntas tenían entre veinticinco y veintiocho años, poco trabajo y dinero para vivir diariamente pero ganas de hacer todo lo que habían aprendido¹¹⁷. El espacio de libre albedrío que se había generado en el *Para* les resultó un puente para la improvisación artística y afectiva donde desarrollarse. En este frenesí del hacer, las Gambas crearon una mezcla de varette (en decadencia -agregarán continuamente-), y teatro del absurdo, “vedettes con sus cuerpos desgarrados, diosas con caras de viejas y gestos como muecas” según la definición del fanzine *Patas de Ganso* de noviembre de 1986 que, además, describía al público del grupo como “punkies, amas de casa, plomeros, profesionales, artistas y, cada tanto, alguna personalidad del Jet set” (·17·).

A pesar de ello, Gabin aclara que “si bien luego nos llamaron trasgresoras, en esa época éramos la típica imagen de los 80: pelo pintado de verde y fuxia (sic.) cortados con los dientes y un maquillaje que no tenía nada que envidiarle a cualquier travesti de J.F. Casanovas” (ob.cit.: 45-74).

¹¹⁷ Todas provenían de diferentes ámbitos de estudio teatral así como de la danza, el clown, el canto y el piano. Verónica Llinás y María José Gabin fueron parte de la compañía de mimo de Ángel Elizondo. Ellas dos y Alejandra Flechner habían pasado por el estudio de Miguel Guerberof y el Grupo de teatro fantástico de Silvia Vladimivsky.

O como relata María Moreno:

mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se indisciplinaban yendo de una identidad a otra, pasándose de arte y reivindicando lo malo como un valor subversivo incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias y los libros de Achille Bonito Oliva (Moreno, 2003 [en línea]).

Al igual que la mayoría de los grupos de la época, el rejunte, el recicle y el uso del desecho fue el modo de llevar adelante las prácticas. Vestimentas recolectadas en el Once, en las calles y en las casas, hacían de la imaginación un lugar desde donde proyectar cómo mostrar el cuerpo, ingrediente fundamental de las Gambas al Ajillo. Laboureau y Lucena (2014) han observado diferentes características alrededor de estas prácticas y espacios del under de los 80, que a los fines de los análisis contextuales, dividen a partir de algunos rasgos comunes agrupados en: una estética colaborativa; una estética de la precariedad; una (contra) estética vestimentaria y una estética festiva.

La hipótesis que une las experiencias analizadas por estas investigadoras es reconstruir una dimensión hasta ahora ocluida de las prácticas de resistencia como es la propia vestimenta como

una serie de acciones y experiencias disruptivas donde arte, cuerpo y política se conjugan de un modo inédito y radical para generar prácticas estéticas relacionales, momentos festivos, espacios de disfrute, de producción y encuentro en contrapunto con la modalidad disciplinadora del cuerpo y el atomismo de la vida social generados por la dictadura (Lucena y Laboureau, 2014: 58).

Siguiendo algunas de sus indagaciones resulta interesante pensar en una estética contrasexual y genérica que se puede observar en diversos grupos como los ya conocidos numeritos de Barea, Tortonese y Urdapilleta. O la puesta en escena homoerótica del grupo musical Virus. También en los modos en que desde las expresiones de las Gambas, se desborda el “género mujer” y las sexualidades hegemónicas femeninas, un eje que no ha sido particularmente analizado en torno a sus sketch.

Luego de varias horas de visionado sobre todos los sketch de las Gambas –a partir del material en vhs generosamente cedido por María José Gabin– seleccionamos dos sketch específicos de su trabajo ya que entendemos que allí se condensan diferentes aspectos que remiten específicamente a los intereses particulares de nuestro trabajo. Aquí nuestra escritura se pregunta por los modos en que las acciones del grupo ponen en suspenso esa rigidez pero, fundamentalmente, de qué modo el humor y la ironía atravesaron las preguntas acerca del lugar

colectivo del hacer de las mujeres¹¹⁸ en ese contexto, poniendo énfasis en los modos escurridizos en que las Gambas hicieron visibles diversas críticas al entramado de sexo-género en esos parajes húmedos de Buenos Aires de fines de los 80.

Como dijimos, incluir las prácticas de las Gambas como parte difusa de las relaciones entre prácticas artísticas y feminismos pretende contribuir al modo en que comprendemos las intervenciones feministas¹¹⁹. Un borde que tensiona con los modos de la autoenunciación del discurso de los propios grupos. Hay aquí una doble intención: por un lado, evitar el posible riesgo de una práctica genealógica que las incluya “sólo como mujeres artistas”, solapando los cuestionamientos que ellas mismas realizaban o ponían en escena a partir del humor de ese “ser mujer”. Por otro lado, evitar que esta contaminación particular –de y hacia los feminismos y las mujeres– que produce el grupo no quede olvidada o subsumida en una desdiferenciación corporal que soslaye el análisis acerca de los modos en que esas experiencias están marcadas radicalmente en su subjetividad genérica y sexual como cuerpos feminizados.

¿Qué particularidades trae esto para su inclusión o no en esta genealogía discontinua que venimos trazando? ¿De qué modo es posible analizar sus desbordes entre prácticas artísticas y feminismo? Es este conflicto lo que nos interesa escuchar como un contrapunteo incesante en esta constelación errante y difusa de los cruces entre prácticas artísticas y feminismos. Sin por eso llamarnos al silencio, sin por eso, evitar la escritura incómoda, esa que constantemente pugna por cristalizar sentidos, formatear experiencias que fueron y son críticas al orden genérico-sexual. (•18•)

4.2.b. Las feministas feas, sucias y malas. Fantasmagorías de época

Un ajillo vestido de dama de ceremonias, con traje de brillo plateado y una flor en el ojal, anuncia “Señoras y señores, público en general, tengo el agrado de presentarles a todos ustedes a las exquisitas, indepilables, ordinarias, a las siempre procaces, Gambas al ajillo”. Tres mujeres ingresan a la sala golpeando cacerolas al grito de “mujer, mujer”, vestidas todas iguales con una blusa suelta color azul con volados de puntilla y pantalones cortos blancos (estilo boxeadoras),

¹¹⁸ Nos resulta interesante señalar este hacer colectivo de/entre mujeres constantemente como grupo colectivo (las Gambas, son siempre Gambas, más allá de sus nombres particulares). Una práctica que resulta disruptiva en el entramado de individualidades del escenario cultural de esa época. (Agradecemos Fernanda Carvajal este señalamiento).

¹¹⁹ Es interesante señalar cómo Las Gambas no se reconocían a sí mismas como “feministas” (Gabin, 2015) pero, sin embargo, reverberaba en ellas el sentido de un ser/hacer feminista que relacionaban con “la historia” de sus madres, una historia pensada como una conquista de derechos individuales (Gabin, 2015 [conversación personal]). Ante ese imaginario individual, y como clima de época que venimos trazando del estar juntas, querían construir “otra cosa” que pusieran en discusión todo discurso de autoridad (incluido el de sus madres) y las mujeres que las precedieron.

unos zapatos blancos y medias de rombos negros a la rodilla, todas llevan una peluca de pelo corto. Una de ellas –Verónica Llinás–, lleva anteojos grandes y redondos y tiene en su mano el símbolo violeta de la mujer. Se acomodan de frente al público mientras siguen cantando al son de un ritmo militar, detrás de ellas se lee un cartel con la sigla S.O.P.R.O.M –Sociedad protectora de mujeres–. Silencio, Llinás empieza a dar un discurso mientras las demás escuchan, hacen acotaciones a los gritos, al margen, y van desordenando, cada vez más, la rigidez de su cuerpo al son del estribillo “mujerrrr, mujerrr” que se repite como mantra.

Coro: Mujerrrr/ Mujerrrr/ Tú también puedes trascender / Tu también puedes madurar / Mujer, mujer! / y llegar a ser feliz / y crear un mundo mejor/ mujer, mujer!

Mujer 2: ¡Mujer La sociedad Protectora de Mujeres está hoy aquí para transmitirte su mensaje de revalorización personal! Siempre empuñando nuestro lema: ¡sé tú misma, sé tú misma!

Coro: Mujerr, Mujerr (...) y llegar a ser feliz / y crear un mundo mejor / mujer, mujer! (...)

Mujer 2: La suprema inteligencia existe en todos los seres. Existe en el hombre, existe en los animales, existe en las plantitas, existe en el agua, inclusive, ¡en la mujer!

Coro: sé tú misma, sé tú misma!

Mujer 2: Toda mujer que a sí misma se sienta inferior a los hombres, llegará un día ¡en que realmente lo será! (...)
Vamos mujer ¡arriba, mujer! ¡fuerza mujer! ¡Despierta mujer! ¡abandona la categoría de sub ser a la cual te ha reducido la sociedad!

Coro: sé tú misma, sé tú misma!

Mujeres 1, 2 y 3 [intercaladas]: Tú eres la suma total de tus opciones
Tú puedes ser lo que te propongas
No se nace mujer, llega una a serlo¹²⁰
¿Puedes aguantarte a ti misma sin protestar?
¿puedes amarte a ti misma todo el tiempo?
¿puedes? ¿puedes?
Se puede! La SOPROM te abrirá el camino, te iluminará la senda. Son sólo tres simples pasos que debes seguir
[corte y salto video]

(•19•)

En este cuadro se observa una parodia burlesca sobre las propias feministas que resuenan en los imaginarios de época: las vestimentas, los “modales” de esos cuerpos, y su estereotipo de belleza (se presentan como “feas y burdas”, a diferencia del imaginario de belleza femenina hegemónico). Son mujeres que comienzan su discurso como fuertes, seguras de sí mismas.

¹²⁰ Es interesante señalar esa referencia directa a la frase quizá más famosa de todo el feminismo occidental contemporáneo como lo es la de No se nace mujer, se llega a serlo, de Simone de Beauvoir.

Cuando Llinás empieza a hablar da un discurso enfático cuyo tono y contenido de ideas se asocian a la historia de demandas y reclamos del feminismo contra las jerarquías masculinas. Sin embargo, también resuena allí una parodia a los discursos de “autoridad y rescate” de/hacia otras mujeres que, como señala Gabin (2015) ellas relacionaban muy cercano a ciertas prácticas de la izquierda partidaria tradicional del momento.

Sin embargo, el cuerpo comienza a transformarse: Llinás no enuncia bien las palabras, se escupe mientras habla o tartamudea. A medida que el número avanza, el discurso “seguro y de autoafirmación” de las mujeres va dando lugar a un discurso que “muestra sus propias debilidades” y los insultos recurrentes que recaen sobre los cuerpos femeninos que se encuentran fuera de la norma de belleza y/o docilidad asociado a las mujeres. Si bien pareciera que su intención es la de la burla, también hay allí una estrategia más compleja, una práctica que remite a los propios talleres de auto concientización que –como vimos– históricamente ha sido una práctica de empoderamiento y encuentro de mujeres.

En este sentido, ya en 1986 trataban de distanciarse de ese ideal de mujer hegemónico, como lo relatan en la revista *Tal cual* en 1986:

(...) No nos copa estar en la vidriera como cosas de consumo, sólo pretendemos vivir de esto (...) nos mostramos feas, torpes, celulíticas y tontas y la gente se divierte porque reconocen su propia represión, porque volcamos en el escenario, cosas que nos enchufaron en la cabeza a fuerza de una educación retrógrada (Tal Cual: 5-6).

Durante el sketch, *parten de sí* para enunciar aquello que les pasa. El discurso de seguridad desaparece en la expresión de adjetivos degradantes o insultantes (o cuanto menos difíciles de asumir en público) y que, en general, se producen, como dijimos, sobre aquellos cuerpos que no cumplen las demandas estereotipadas de belleza, bondad y pasividad, asociadas a las mujeres. Las tres feministas en el escenario comienzan a desarmarse emocionalmente expresando sus “defectos”: “Yo soy tímida, yo soy perezosa, yo soy nerviosa, yo soy terca, yo soy triste, yo soy brava, yo soy hedionda, yo soy perezosa, yo soy frígida” y termina diciéndose (cómo no) el insulto de “tortillera”, donde el público salta en carcajadas, allí el show termina. Si como vimos en el capítulo tres, durante los 80 el movimiento feminista pretendía evitar las asociaciones de feministas con lesbianas, las Gambas reponen en el escenario esa disputas desde el humor y sin disimulo.

La complejidad de los sketches de Gambas –y quizá de allí su conflictividad para incluirla en esa constelación del feminismo– es que hay aquí un doble filo de interpretación. Por un lado, pareciera existir una burla sobre esos discursos y modos feministas, sin embargo, por otro lado,

es ese mismo humor el que permite que eso ingrese como campo de discusión e identificación en una escena teatral que enunciaba muy poco acerca de estos debates.

Sumado a ello, Gabin (2001, 2015) resalta una y otra vez que insistían en no hacer un teatro “panfletario” –un lugar donde también situaban al feminismo–. Una asociación que podría haberlas remitido en la época con el “teatro político, serio¹²¹” del que pretendían alejarse “para basarse en las situaciones sociales y culturales que vivían” (Gabin, 2015). Es aquí donde sostenemos nuestro análisis: nada más cercano a las cuestiones (políticas) “personales” que históricamente plantearon las feministas. Posiciones de las cuales, sin embargo, las Gambas buscaban desmarcarse una y otra vez en su discurso ya que las consideraban asociadas a los relatos de la lógica “seria de LA política”. Lo zafado del humor de Gambas quedaba excluido de este horizonte de representación, aun para sus propias integrantes.

Nos preguntamos entonces sobre esos modos opacos en que emerge en las Gambas esa idea sobre lo que son y lo que hacen “las feministas” como una “idea fantasmática” que quizá ayude a comprender también cierto imaginario de época que se proyecta sobre esos cuerpos. Impidiendo cristalizar cualquier forma correcta de ser mujer, desparraman humor, goce, extravagancia y exceso. En palabras de Gabin:

No teníamos la menor intención de suavizar nada para pertenecer. Queríamos arrasar con todo: símbolos patrios, mitos, tabúes, hombres, mujeres y niños. Por ejemplo, nos ocupábamos de dejar en claro que si había una imagen de mujer a la que había que responder nosotras elegíamos la opuesta. Caminando por el ‘has recorrido un largo camino muchacha’ de nuestras madres, llegábamos al borde del acantilado (Gabin, 20012: 77).

Sin embargo, no queda tan claro en el sketch –ni en una repregunta realizada a Gabin en la entrevista personal–, a qué se referían o contra qué grupos militantes de feministas estaban disputando esos sentidos. Esta idea de ciertas feministas “que estaban por ahí” puede arrojar luz acerca de los modos en que se piensa ese contexto feminista y los modos en que circulaban en el escenario cultural de la época. Nos resulta interesante desmarcar la propia acción de las Gambas por fuera de la propia práctica militante (autoconciente, tal como vimos en los capítulos dos y tres), y a la par dilucidar los modos opacos en que “la militancia” se hace carne en los cuerpos y en sus experiencias. En este sentido es que recuperamos los modos en que en este desapego a la

¹²¹ En una nota en video del año 2010 Alejandro Urdapilleta señala claramente este clima de época y del Parakultural en la escena under. Si bien se refiere a él y Batato Barea, es extensible claramente a las sensaciones que las Gambas expresan reiteradamente. Dice el actor: “Nosotros odiábamos el teatro. Odiábamos lo que se hacía comúnmente, las cooperativas, el análisis del texto, todas esas cosas que tienen los teatreros, odiábamos todo eso, estábamos en contra de ese tipo de teatro. (...) En esa época era muy así el teatro, venía de una cosa muy comprometida, venía del teatro abierto (...) en mi juventud me la pasé bancándome el psicobolche teatrero comprometido (...) yo tenía mil motivos para odiar ese teatro” (Peter Punk. Entrevista a Urdapilleta, 2009 [en línea]).

idea militante, no sólo de su práctica general sino de su discurso de “autoconciencia” -en este caso de “tomar conciencia de género”- se estableció en las Gambas a partir de una (auto)experiencia que se hace carne, –quizá antes que conciencia–, en estas mujeres que reconstruyen significados en torno a las constelaciones fluctuantes de género y feminismos.

El cuadro de “las feministas” da cuenta de las contaminaciones e incomodidades que podían generar las Gambas al interior de los movimientos feministas (y no sólo) a mitad de los 80. Existe en el humor de las Gambas un humor políticamente incorrecto, exagerado, “incoherente e inmaduro” que desdibuja las linealidades en los modos de apropiación de las acciones artísticas, en este caso, no sólo se ríen de las experiencias del ser mujer sino además del discurso que encarnaría la propia militancia feminista en pos de la liberación de las mujeres, como dice Gabin

Tanto los textos como nuestros cuerpos eran una especie de burla al discurso feminista de la época. Tenía que ver con una ruptura, una desacralización, una transgresión. Porque de hecho éramos feministas. Y no necesitás ponerte el cartel (...) todo era raro en aquél momento, nuestra presencia era rara (...) el exponer era una manera de darle identidad. Nosotras trabajábamos con el humor y no con la denuncia solemne y esa era una manera de politizar (Gabin, 2015 [conversación personal]).

Podemos decir que en estas parodias que abordan las Gambas hay justamente no un texto parodiado, sino un entramado subjetivo puesto en discusión, un modo de educación corporal genérico-sexual que se pone, al menos, en duda. El texto de las Gambas trabaja sobre el tabú, sobre lo no dicho, de las propias mujeres, y eso es lo que funciona como registro cómico y hace posible ese decir. Además, los cuerpos de las Gambas instalan una ruptura con la tradición satírica basada en los personajes de “las mujeres” (Moglia, 2013) ya que allí los tres puntos tradicionales son la docilidad, la castidad y la modestia. Nada de esto aparece en los personajes de las Gambas que, justamente, ponen a discusión esos mismos tres tópicos: ni castas, ni modestas ni dóciles sino irreverentes e indepilables.

4.2.c. Lo vericuetos de lo serio y la violencia de género. O cómo reírse de una misma

Otro sketch que nos interesa traer al análisis por la misma opacidad que contiene es el que ellas mismas llamaron “Mujeres maltratadas” donde Gabin aparecía como una rocker desgarbada, maquillada con moretones y golpes que cantaba en tono grave, mientras se caía y se levantaba del piso constantemente; seguida por un coro de chicas que decían “puñetazos y trompadas dame más”. La canción continuaba: “Mujeres maltratadas que hay aquí / barrigas inflamadas que hay que golpear / vaginas ensangrentadas que están por estallar / puñetazos y

trompadas / dame más (...) golpéame pero no, no me dejes / marcame me he portado hoy muy mal con vos (...)”. Un “numerito” que ellas interpretaron como una ironía al maltrato femenino, “una mirada imbécil sobre una realidad estúpida”, decían, con la intención de quitar todo tipo de interpretación ideológica seria sobre el tema para poder representarlo en escena. Aparece la idea de “reírse de sus propias desgracias” (la propia Gabin relata las experiencias de violencia que ellas mismas habían tenido con sus parejas heterosexuales), nuevamente, hacer político lo personal a través de la ironía y la risa, que se tornaron estrategias de la puesta en cuerpo del grupo.

La propia Gabin habla hoy con más alejamiento y mesura sobre ese sketch. Sin embargo son esos vericuetos de “lo serio” lo que nos interesa particularmente. En la entrevista personal que realizamos con la actriz, ella misma resaltó ese distanciamiento con el cuadro con estas palabras: “nos fuimos un poco al carajo. Fue la desfachatez transgresora del momento de juventud” (2015 [conversación personal]).

No es menor poder pensar qué cosas resultan o no “decibles” y nombrables en cada contexto particular, en cada momento vital particular. En la actualidad, pareciera que hacer humor sobre un tema tan candente en el contexto argentino donde muere una mujer cada treinta y seis horas por violencia de género, resulta, cuanto menos (auto)silenciable para las propias mujeres. ¿Hasta dónde se toleraría hoy socialmente ese sketch abiertamente? ¿Hasta dónde por parte de las propias mujeres? No es menor pensar los modos en que el humor puede ser catalizador de esa experiencia y, sin embargo, también (auto)censurado¹²².

Nos interesa reconocer los modos en que el humor puede utilizarse para decir/hacer cosas que puedan poner en entredicho no sólo los modos de la retórica del discurso sobre la violencia, sino la revulsión interna sobre esos cuerpos y esa puesta en escena que desdibujan los límites de aquello que puede ser decible y visible no solamente sobre el escenario sino en el hacer artístico y en los discursos públicos. Un lugar donde el desplazamiento de y sobre las mujeres –entendidas

¹²² Permitiéndonos el anacronismo, pero que nos sirve a modo de ejemplo de lo que venimos enunciando, remitimos a la polémica suscitada en mayo de 2017 en torno al espectáculo de Stand Up de Verónica Lorca llamado *Divas nos queremos*. Parodiando la ya masiva consigna surgida posteriormente al denominado “Ni Una menos” (“vivas nos queremos”) gestado en torno a las manifestaciones contra la violencia de género en el país a partir de junio de 2015. Este evento suscitó fervientes críticas y rechazo al nombre del espectáculo, fundamentalmente de parte del propio movimiento de mujeres y feministas. La actriz tuvo que pedir disculpas públicamente (además de que muchas de las argumentaciones en su favor era que “era feminista” –como si lo feminista fuera una condición previa a quienes tienen permitida la risa sobre ciertos temas–). Sus palabras fueron las siguientes: “Ante la polémica generada por el nombre de mi nuevo espectáculo *Divas Nos Queremos*, hemos decidido con nuestro equipo de producción cambiarlo y dejar solo *Divas*. Nunca fue nuestra intención banalizar un tema tan doloroso. Lamentamos haber sido malinterpretadxs y pedimos disculpas a quienes incomodamos o se sintieron afectadxs. Quienes hacemos este espectáculo buscamos aportar desde el humor a la batalla cultural contra las violencias machistas y sus diversas expresiones. Lo último que pretendemos es profundizar divisiones dentro del movimiento de mujeres. Por mi parte seguiré utilizando el escenario y el humor para contribuir a construir una sociedad más igualitaria entre los géneros. Soy comediente y el humor es mi herramienta”. Sería interesante indagar en futuras investigaciones en torno a las lógicas y políticas del humor posibles sobre las violencias en nuestro presente.

como víctima– desdibuja las retóricas hegemónicas de ese propio discurso que pretende “rescatarlas” revictimizándolas (··20··)

Lo sugestivo es el modo en que ponen en debate en ese número no sólo las violencias sobre las mujeres que, como vimos, las propias participantes dicen que fue una manera de expiar sus propias violencias sobre sus cuerpos, sino sobre aquello que es posible decir y sobre lo que es posible *hacer* humor. Ese rasgo central de las Gambas que es “el humor sobre nosotras mismas y nuestras experiencias”, detalle que destacarán una y otra vez a diferencia de otros cómicos argentinos que “se ríen de los demás, no de sí mismos” (Gabin, 2015). Así la pregunta ¿de qué se ríen? podría funcionar tanto como significante acusador como catártico, donde la risa puede operar como herramienta de puesta en debate y discusión de los sentidos sexo-genéricos hegemónicos, pero también de sus violencias cotidianas.

Las Gambas juegan con el borde, con lo innombrable y lo contradictorio, “defensa y destrucción al mismo tiempo”, lo llaman. Según el diario *Nuevo Sur* sus puestas en escenas son

producto de haber arremetido con tregua pero sin pausa con y contra imágenes de mujeres congeladas. Ver a las Gambas es dejarse provocar, olvidar la moraleja y animarse a pensar si sólo el estupor deja la boca abierta, después de la última carcajada (Nuevo sur, 1990: s/p).

Quizá es por eso que en casi todos los números de las Gambas había recovecos de “trasgresión”: sexo explícito en sus letras, chiste burdo, exceso de lenguas, conchas, pijas y culos que se refregaban hasta saciar un deseo pornográfico del cuerpo. Sexo, violencia, muerte y humor negro eran el combo reutilizado hasta la saciedad por el grupo no sólo en los cuadros mencionados sino también en “El beso”, “Las monjas”, “Las viejas” o “el Strep”, entre tantos a otros. Aquí la parodia se produce como un efecto de sentido *de y desde los cuerpos*, y en particular de sus propias experiencias como mujeres.

Como bien decían ellas: si en Buenos Aires resultaban una extrañeza a la visión y a las prácticas de mujeres (bordeando varias veces la censura explícita y otras el silencio atónico) el calificativo denigrativo de “putas” les encajaba perfectamente en un imaginario pacato de los roles genérico sexuales. Si retomamos aquello que destacamos en el capítulo tres sobre la censura ocurrida en Mitomina II alrededor de las fotos de Fuskova por miedo a la censura, no es difícil imaginar la oclusión sobre las prácticas del grupo dentro del entramado feminista. “Las putas”, “poco serias”, “poco políticas y militantes” y tantos otros epítetos que circulan una y otra vez sobre este tipo de prácticas del grupo se transformaron en un sintagma que aún a día de hoy son “riesgoso y peligroso” para ciertos sectores del movimiento feminista.

Es por ello que quisimos ahondar en el humor de las Gambas no por su “ser mujer” sino por los tipos de relaciones que cierta experiencia de constitución y conformación subjetiva como femenina puede poner en disputa con los marcos del poder, o los marcos de inteligibilidad de los cuerpos y lo esperable de sus discursos. Como explicita Ana Flores (2014) “lo que está en juego no se trata tanto de la cantidad, sino de las posiciones de los sujetos, los lugares desde donde se ejerce ese humor, la ubicación en el escenario cultural, las posibilidades de acceder al centro, aunque ese centro esté desterritorializado” (Flores A., 2014: 281).

Necesitamos aún hoy mayores análisis donde las alianzas entre las prácticas artísticas y las teorías feministas profundicen su potencial político y pasen a formar parte de las disputas de sentido de los modos en que estas prácticas pueden ser leídas como modos de resistencias corporales, afectivos y genérico sexuales. Localizar y escuchar los entramados de las prácticas, los sentidos y resistencias que llevaron adelante las Gambas al Ajillo durante más de seis años nos permite preguntarnos acerca de los modos en que el humor y la ironía pueden poner en cuestión los entramados sexogenéricos. El ingreso opaco de las Gambas al ajillo a esta genealogía discontinua nos permite seguir indagando sobre el humor, la risa y la ironía como estrategias y operaciones con y desde los cuerpos así como con las disputas en y hacia el propio discurso feminista.

4.3. Infectar de humor el feminismo. La ironía en Mujeres Públicas

A lo largo del capítulo tres nos detuvimos en el trabajo de Mujeres Públicas en torno a la construcción de genealogía. En estas intervenciones nos detenemos en otro aspecto del trabajo de este grupo de activismo visual: el uso de la ironía y el humor en sus acciones, piezas gráficas e intervenciones callejeras.

Como dijimos, entre los modos característicos del grupo encontramos: la realización a partir de materiales de bajo costo, afiches reapropiables y útiles para repartir, pegar, fotocopiar, imprimir, el uso del lenguaje sintético (frases que retoman slogans de uso popular, mediático o publicitario) y la apuesta por una recepción dispersa antes que “el esquema del discurso lineal del panfleto artístico” (Magdalena Pagano, 2014 [conversación personal]).

Durante los primeros cinco años de actividad del grupo las intervenciones de carteles y afiches estuvieron atravesadas de manera particular e insistente por el uso del humor y la ironía en el lenguaje.

Al respecto ellas mismas dicen que:

No basta con reírse para tomar conciencia; no basta la conciencia para contribuir a un cambio; y sin embargo, no se nos ocurre otro lugar por dónde comenzar. Definitivamente creemos que el recurso al humor es estratégico y efectivo comunicativamente: no sirven de nada los discursos auto-complacientes o auto-dirigidos (...). Tampoco sirven de nada los discursos victimistas ni los que nos invisibilizan (citado en Rosso, 2014).

Desde esta premisa han trabajado insistentemente desde la ironía y el humor como modo de reinención de la crítica feminista sobre las imágenes y el lenguaje. Y, al igual que veíamos en las Gambas, hay en su accionar (a veces sutil, a veces directa) una reformulación insistente contra los discursos victimistas del propio movimiento (cf. Elizalde, 2009). Durante sus dos primeros años de acción, al menos, las mueve una insistente reflexión sobre la visibilidad lésbica, la lesbofobia (tanto la interna como la institucionalizada) así como la propia violencia entre parejas de lesbianas.

Nos detendremos en el *Proyecto heteronorma* y *Las ventajas de ser lesbiana* ambas del año 2003, el primero en que salieron a la calle. En ellas podemos no sólo reconocer el lenguaje irónico sino destacar aquello que, quizá, ha sido más invisibilizado en el trabajo del grupo a pesar de estar en los propios nombres de las acciones: la experiencia lésbica y la crítica a la heteronormatividad. Si, como dijimos, Mujeres Públicas surgió como un modo de interpelar la propia lucha de los movimientos sociales desde una perspectiva feminista, uno de sus ejes iniciales fue hacer visible la existencia lésbica al interior del movimiento feminista y los discursos que –todavía en 2003– minimizaba estas discusiones.

La acción gráfica/afiche y encuesta del Proyecto heteronorma (·21·) es una de las acciones más difundidas y reapropiadas de Mujeres Públicas, tanto en contextos argentinos cómo en contextos de habla hispana¹²³. El propio colectivo la reutiliza constantemente en acciones que van desde repartirla a las familias que están de paseo un domingo en espacios de recreación de la ciudad, hasta su incorporación en distintas muestras, espacios museográficos y acciones callejeras.

¹²³ Mujeres Públicas ha participado de distintas bienales y exposiciones. Sólo en los últimos cinco años, y dentro de los circuitos institucionales, podemos mencionar *Lee mis labios. Teorética arte + pensamiento*, San José, Costa Rica (2015), *Cuerpo y Poder. Pasaje Fuencarral* y *Un saber realmente útil*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España (2014). *Really useful knowledge*. Galerija Nova, Zagreb, Croacia (2014). *Rainbow in the dark*, SALT Galata, Estambul, Turquía (2014), Pratt Manhattan Gallery, Nueva York (2015), *Oncena Bienal de La Habana. Prácticas artísticas e imaginarios sociales*, La Habana, Cuba (2012). En todas ellas incluyeron el proyecto heteronorma.

Al interior de circuitos más alternativos de los movimientos feministas, hemos visto apropiaciones anónimas de esta acción en varias ciudades españolas como Madrid, Gijón, Vigo, Granada, Sevilla y Barcelona. Es interesante resaltar que en muchas de estas ciudades se desconocía el origen del afiche.

La primera vez que lo llevaron adelante fue en torno a la muestra Arte en Progresión en el Centro Cultural General San Martín de la ciudad de Buenos Aires que se proponía como una serie de encuentros para abordar las nuevas tendencias y experimentaciones artísticas del arte local, en particular, alrededor de las “nuevas tecnologías”. En vez de intervenir en alguna de las salas propuestas para el desarrollo de los trabajos, el grupo realizó una pegatina callejera de afiches que iban desde su taller (ubicado en calle Reconquista 761) hasta el CCSM. Los carteles estaban realizados con papel sulfito, impresos con stencil y rodillo de color negro y llevaban las siguientes inscripciones: ¿Es usted heterosexual? ¿Cómo se dio cuenta?, ¿Es usted heterosexual? ¿Su familia lo sabe? ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura? ¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual? ¿Es usted heterosexual? ¿Lo saben en su trabajo? ¿Teme que la/o despidan? ¿Qué opina de que los heterosexuales adopten?

Esta acción debe leerse en conjunto con la “encuesta irónica y absurda” (Pagano, 2014 [entrevista personal]) que realizaron unos meses después bajo el nombre ficcional –pero no inocente– de la CHA (Comunidad Heterosexual Argentina¹²⁴). Una irónica estrategia de reapropiación de las siglas de la conocida e histórica organización LGBTTTIQ Comunidad Homosexual Argentina. La encuesta incluía más preguntas que aquellas que habían pegado en las calles con papel sulfito. Allí se leía:

¿Usted aceptaría que la maestra de su hijo sea heterosexual? ¿Qué opina de que los heterosexuales adopten? ¿Es usted heterosexual porque sus experiencias con personas del mismo sexo lo han decepcionado? ¿Usted considera su heterosexualidad como una etapa de su vida? ¿Alguna vez fue discriminado por su condición de heterosexual? ¿Usted discrimina a las/los heterosexuales? ¿Usted cree que los/las heterosexuales deben tener los mismo derechos que los/las homosexuales?

La encuesta era una reapropiación de una estrategia utilizada por el GAC (en la misma muestra de Arte en progresión que mencionamos) pero que interpelaba sobre el desalojo de vecinos de la ciudad de Buenos Aires que se estaba llevando a cabo en ese momento en la ciudad¹²⁵ (••22••23••).

A través de “preguntas del sentido común” –apropiadas desde el anonimato o la invención de ficciones estatales, sociales y civiles– reinventan y desnaturalizan los sentidos del lenguaje,

¹²⁴ El subrayado es nuestro.

¹²⁵ La encuesta realizada por el GAC, en conjunto con el Colectivo Situaciones, se llamó *Desalojarte en Progresión. Plan Nacional de Desalojo*. Allí las integrantes de los colectivos repartieron encuestas donde se cuestionaba la creciente ola de desalojos que el gobierno de la ciudad –dirigida en ese entonces por Jorge Telerman– estaba realizando en distintas zonas de la ciudad de Buenos Aires. Con la invención de la *Subsecretaría de Planificación Urbana para la NO vivienda*, del *Ministerio de Control* los grupos interpelaban a los transeúntes en distintos puntos de la ciudad –el barrio de San Telmo, el Shopping del Abasto o los Silos de Puerto Madero– con una encuesta donde debían elegir, por ejemplo “Su propia modalidad de desalojo” y sus opciones eran: “De querusa, mediático o violento” (GAC, 2009: 165).

aquellos que suelen interpelar a los cuerpos LGBTTTIQ. Con ese gesto producen una inversión que desestabiliza la fuerza performativa que señala y excluye las vidas LGBTTTIQ del discurso y, a la par, se hacen visibles los mecanismos de construcción del sentido común heterosexual; ahí donde la pregunta es un *leit motiv* que atraviesan la mayoría de las personas LGBTTTIQ al “salir del closet”. Un accionar que señala las preguntas incómodas que hacen visible la voz histórica, hegemónica y heterocentrada, no sólo del movimiento feminista. La ironía puesta al servicio del desmontaje de la ficción heteronormada de la existencia social.

4.3.a. Estrategias para ser lesbiana

La misma estrategia de anonimato y reapropiación irónica la utilizan en *Las ventajas de ser lesbiana* una intervención que realizaron por primera vez en la Marcha del Orgullo LGBTTTIQ de Buenos Aires, en noviembre 2003. La acción consistió en repartir de mano en mano un papelito fotocopiado a lo largo de la marcha, un papel doblado del tamaño de un pequeño cuadrado de foto carnet que se iba desplegando. Al abrirse contenía pequeños cuadraditos que contenía una “ventaja de ser lesbiana” (·24·).

Reapropiándose de un conocido texto de las artistas feministas estadounidense Guerrilla Girls –las ventajas de ser una mujer artista¹²⁶– crean y diseminan las ventajas de una lesbiana que enuncian cómo:

Ser una mujer independiente después que tus padres te echaron de su casa.
No tener que pagar una psicóloga porque tus padres están dispuestos con tal de que te “cures”.
Que tu mamá permita que se queden “tus amigas” a dormir en casa.
Desarrollar tu creatividad explicándole a tu abuela cómo es que tu novio se llama Laura.
No tener la necesidad de explicarle a tu pareja que el clítoris está en la oreja.
Irte del restaurant sin pagar cuando te echan por besar a tu novia.
Tener la posibilidad de conocer mucha gente en tus cinco trabajos mal pagos.

¹²⁶ El texto de las Guerrilla dice así: Trabajar sin la presión de ser exitosa // No tener que ir a espectáculos con hombres. // Poder escaparte del mundo del arte en tus 4 trabajos free-lance. // Saber que tu carrera puede despegar después de que cumplas los ochenta. // Tener en claro que cualquier tipo de arte que hagas será catalogado como arte femenino. // No estar atrapada en un puesto docente permanente. // Ver que tus ideas viven en el trabajo de otros. // Tener la oportunidad de elegir entre tu carrera y la maternidad. // No tener que ahogarse con esos grandes cigarros o pintar vestida con trajes italianos. // Tener más tiempo para trabajar cuando tu hombre te deja por alguien más joven. // Que te incluyan en versiones revisadas de la historia del arte. // No tener que pasar la vergüenza de que te llamen genio. // Que salgas en las revistas de arte vistiendo un traje de gorila. (Guerrilla Girls: *The advantages of being a woman artist*). No es menor destacar que en el años 2014 otro colectivo anónimo realizó una apropiación de esa misma acción de las Guerrilla Girls reutilizando, tachando y reescribiendo sobre ese afiche “Las ventajas de ser una artista lesbiana”.

Ambas acciones están basadas en una estrategia comunicativa cargada de re significación de objetos y frases habituales/comunes, de descontextualización de palabras e imágenes, de humor e ironía. Como señala Pagano:

la acción surgió de una anécdota que nos contó una amiga nuestra que tenía todo un tema para explicarle a la abuela cuando iba a visitarla a la casa el por qué tenía una cama doble. Y todos los rodeos que daba para no decirle que vivía con una piba (2014 [entrevista personal]).

O, en palabras de Lorena Bossi, que señala que Las ventajas se trabajaron de manera irónica para no caer en la victimización de las lesbianas. A partir de “un tipo de lenguaje que nos hace repensar todo ya que una de nuestras ideas es ensuciar la normalidad, o por lo menos discutirla” (citado en Rosso, 2014 [en línea]). Así, en esta acción de Mujeres Públicas el uso de la ironía puede ser leída tanto como una figura o como una operación discursiva –es decir, como *estrategia* textual de antinomia o como *modo* del discurso con efecto irónico.

En Las ventajas, el discurso irónico funciona por inversión, pero de una manera extraña: esa que se moviliza por distintos recovecos que no son necesariamente los de la *inversión como denuncia* (hacer de las “ventajas” algo que claramente no son ventajas, como sería el caso de Guerrilla Girls). En MP, Las ventajas de ser lesbianas funcionan literalmente como ventajas en el contexto de ciertas sociabilidades lésbicas, como por ejemplo: “los permisos familiares” para que las “amigas” se queden a dormir en casa o “la de irse sin pagar de un restaurant”. Pero esa literalidad pone en evidencia el entramado de invisibilidad y discriminación que han sufrido históricamente las lesbianas, ahí es donde funciona la parodia, en hacer visible aquello que en otros cuerpos no funcionaría como ironía. Ese mecanismo de sujeción específico sobre las existencias lésbicas se transforma en un señalamiento del entramado heterosexista bajo el que se constituye la sociedad y a través de la cual se asegura una práctica reguladora, esa que Butler define como Matriz Heterosexual, es decir, la inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseo y sus acciones posibles.

Este abordaje desde el humor y la ironía les permite intervenir sobre la complejidad de las existencias lésbicas que, dicen las MP, pueden ser difíciles de asumir y realizar individualmente; pero que, a partir de la risa colectiva, genera un efecto de liberación o inversión de las propias construcciones de poder sobre esas situaciones. En este último sentido coinciden con lo expresado por Gabin en torno a las Gambas y el uso del humor como un modo de escapar a las retóricas de las mujeres en el lugar de la víctima que –en muchos casos– ha utilizado históricamente el propio movimiento feminista sobre y acerca de la situación de opresión de las mujeres (MP, 2004).

La acción de Mujeres Públicas entonces, –con sus consignas y usos del lenguaje como movilizador de la acción realizadas en el espacio público–, subvierte además aquél supuesto que veíamos al inicio de este capítulo sobre la escena privada o íntima como a-política. Al decir de Raznovich (2005) –cuando analiza el humor de Nicolle Holander¹²⁷– la ironía de Mujeres Públicas trabaja sobre constantes políticas que desafían el propio espacio-tiempo en que fueron producidas y pueden ser reactualizadas en el presente. Además, es justamente esa politicidad que se conforma en torno a las experiencias de la “vida cotidiana/privada” transformada en afiche y folleto público, la que despliega la potencia política de una acción capaz de expandir sentidos y territorios de lo posible. La insistencia en su reapropiación por numerosos grupos a lo largo de los años da cuenta de la capacidad de resignificación y reapropiación que tienen sus intervenciones.

Es en esa relación incómoda entre sentido común-visibilidad lésbica como procesos de subjetivación sexo-genéricos, donde ubicamos las intervenciones de Mujeres Públicas y su relación con el humor y la ironía. Estas intervenciones ponen en visibilidad la ruptura de la heterosexualidad compulsiva y disputan, desde el humor, el mandato al sexo y género normativo, e irrumpen con sus modos de ser y de decir (en) el mundo. Así, sus acciones hacen foco allí donde la heterosexualidad tiene su propio límite o ve desenfocadamente.

Retomando a Ana Flores (2014), la parodia funciona cuando es la sociedad la que en un determinado contexto social y cultural “establece leer algunas prácticas significativas en términos de parodia”, es decir que no puede pensarse como una práctica a-histórica que se mantiene a lo largo del tiempo sino justamente como prácticas situadas. O como señala Linda Hutcheon (1990) –quien se ha encargado de analizar particularmente las *políticas de la parodia*– podríamos decir que

contrariamente a la visión prevaleciente de la parodia como una especie de pastiche ahistórico y apolítico, el arte postmoderno emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas (Hutcheon, 1990: 8).

En este sentido es que cobra relevancia la acción de MP en torno al año 2003 en la propia marcha del orgullo. Hay en ese hacer visible de Las ventajas una parodia hacia pequeñas escenas de la vida cotidiana pero con una diferencia crítica que señala que lo que están en juego en el lenguaje de Las ventajas no es tanto lo que la cultura *dice* de las lesbianas sino los que *hace* a las lesbianas. Un hacer basado en la violencia sistemática sobre la sospecha de sus cuerpos, sus

¹²⁷ Holander es una historietista norteamericana nacida en 1939, referente de la mayoría de las historietistas feministas y mujeres. Su historieta Sylvia ha sido quizá su pieza más conocida.

modos de existencia y su invisibilidad social. Es allí donde la reapropiación paródica transforma el insulto en un modo de visibilización y existencia posible.

Por último, MP –como también vimos en la cartografía–, establece diferentes interferencias a la crítica de la representación del sujeto mujer como sujeto unívoco del feminismo. Retomando la acción de las artistas feministas norteamericanas –Guerrilla Girls– que hacen especial hincapié en la subjetividad de *mujer artista*, el grupo desplaza de manera irónica ese discurso que ya era crítico de ciertas regulaciones sexo-genéricas para trasladarlo a una crítica sobre el sistema de exclusión de quienes no cumplen las exigencias normativas de ese sujeto femenino.

Sin embargo, hay en el recorrido de Mujeres Públicas un discurrir que va de la insistencia sobre la visibilidad de la experiencia lésbica en sus primeros años, a una articulación más general con el colectivo de mujeres y feminista con temas centrales del movimiento como el aborto y la violencia. Si bien vuelven sobre la identidad lésbica en el marco del debate en torno al matrimonio igualitario con la acción **Revolución**¹²⁸ del año 2010, sus intervenciones lésbicas irán perdiendo centralidad con el paso del tiempo.

Es por esto que nos interesa incorporar a estos análisis al colectivo Fugitivas del desierto (Neuquén), el único colectivo (al menos que conocemos en todo el arco temporal que abarca esta tesis) que hará de su intervención artístico-política un modo de disputa lésbica pendenciera al interior de los feminismos (aunque no únicamente). Desde una identidad política como lesbianas construirán una estrategia contra el silencio y los borramientos heterosexistas. Se reconocerán como lesbianas fugitivas y tortilleras feministas, pero se articularán de manera nómada e insurrecta, siempre incómoda y molesta, hacia las representaciones identitarias fijas.

4.4. Fugitivas del desierto. El cuerpo tortillero desde el sur

El colectivo lésbico feminista Fugitivas del desierto nació y se gestó en la ciudad de Neuquén entre 2004 y 2008. Sus integrantes fueron Valeria Flores, Macky Corbalán y Pewén Bruno Viera¹²⁹ y, en un primer momento, también estuvo Cristina Martínez. Nació en 2004 como grupo de reflexión sobre la vida lésbica, situado en el sur de Argentina. Algunas de ellas venían del activismo feminista neuquino pero tuvieron necesidad de gestar espacios específicos donde debatir

¹²⁸ Ver capítulo 6.

¹²⁹ Macky Corbalán nació en Cutral C6 y falleció en Neuquén en 2015. Bruno Pewén Viera hoy es un var6n trans que durante estos a6os activ6 como lesbiana masculina. Fugitivas fue, en su experiencia, una plataforma de subjetivaci6n.

políticamente sus experiencias como lesbianas. Un espacio de encuentro que, hasta ese momento, no existía en toda esa región del sur del país.

El 26 de junio de 2004, durante el mismo fin de semana en que se realizó la marcha del orgullo LGBTTTIQ en la ciudad de Rosario, se realizaron las primeras jornadas lésbicas que se llamaron Entre Nosotras¹³⁰. El encuentro contó con la participación de activistas lesbianas de distintas provincias del país y buscó ser un espacio de reflexión crítica sobre experiencias del activismo lésbico desmarcado de la ciudad de Buenos Aires como centro de enunciación. Entre las participantes se encontraban Macky Corbalán y Valeria Flores.

Valeria y Macky¹³¹ dan cuenta en este encuentro de las primeras acciones que venían llevando a cabo –todavía como grupo de reflexión– y que luego serán el impulso creador de Fugitivas. Ambas leen textos donde hacen una síntesis de las experiencias que viven como lesbianas visibles en el Alto Valle de Neuquén. En particular señalan la necesidad de imaginar otras estrategias de intervención de la visibilidad lésbica en un contexto donde el lesbianismo no sólo es silenciado o considerado “tema menor” al interior del feminismo local de la provincia sino donde el activismo LGBTTTIQ en general era inexistente.

Un año antes de esta experiencia, en 2003, habían conocido a Bruno Pewén en el taller de Mujeres y Lesbianismo¹³² en el Encuentro Nacional de Mujeres realizado en la ciudad de Rosario. Con Bruno habían comenzado a articular esos pequeños espacios de discusión, circulación de saberes, gráficas y encuentros entre lesbianas y mujeres bisexuales que mencionan en el Entre Nosotras. El encuentro se llamó Grupo de Reflexión Lésbica y se creó con la necesidad de generar dinámicas grupales de debate sobre la identidad lésbica y ofrecer la difusión y discusión de textos escritos por lesbianas.

¹³⁰ Entre Nosotras, primeras jornadas de reflexión lésbica fue organizada por RIMA (Red informativa de Mujeres de Argentina) y Safo Piensa (Lesbianas feministas en red, que fue creada en el año 2001 como un red de grupos autoconvocados de reflexión y acción lésbica feminista argentina y latinoamericana nucleadas a partir de una lista de correo electrónico). Del encuentro en Rosario participaron unas 15 activistas lesbianas, entre ellas: Yuderlys Espinosa, Liliana Daunes, Valeria Flores, Gabriela Adelstein, Vivi Portillo, Cris García Acevedo, Macky Corbalán, Gabi de Cicco, Fabi Tron, Irene Ocampo y Gabriela Robledo.

¹³¹ Nos interesa destacar también el trabajo que en esos momentos estaban llevando juntas: una boletina autogestiva que se llamó *La sociedad de las extrañas*. Un espacio donde las movía el deseo de compartir lo que sabían e iban aprendiendo sobre teoría y literatura lésbica. Una “construcción de un mundo donde las lesbianas existimos”, dirá Macky en esa presentación en Rosario. En la era pre-internet allí publicaban poesía lésbica, recomendaciones de libros, series, películas, webs, músicas, textos teóricos y modos de mirar y actuar frente a la lesbofobia, noticias de otros colectivos lésbicos del país e imágenes y fotografías en una separata que denominaron Gráficas lésbicas. Su epígrafe lo retomaban de Virginia Woolf y decía así: “y nosotras, que seguiremos siendo extrañas... haremos experimentos”.

¹³² Es recién en el año 2004 en el XIX Encuentro Nacional de Mujeres cuando se crea por primera vez el taller de Activismo lésbico en los ENM como un espacio de colectivización de experiencias particulares sobre activismo lésbico en el país.

Recuperando el hilo de las memorias y experiencias feministas radicales iniciaron un grupo, – conformado por unas seis lesbianas–, de encuentro y pensamiento. Movidas por el deseo de encontrarse, afectarse, poder narrarse atravesadas por su existencia lésbica (no mujeres). En los encuentros se preguntaban sobre las existencias lesbianas en Neuquén, las experiencias familiares, las anécdotas personales ¿Qué les sucedía en la calle, con los amigos, en el trabajo? Mientras se encontraban en sus narraciones, se apoderaban de materiales y textos teóricos de las lesbianas feministas. Pasaron por textos de Adrienne Rich y Monique Wittig, en particular mencionan *Es la lesbiana que hay en mí* (sic¹³³), y *La mente hetero*¹³⁴, respectivamente; textos que definirán como vertebradores de la experiencia inicial de visibilización lésbica (Corbalán, 2004). En el primer texto Rich dice que:

Para nosotras [lesbianas] el proceso de nombrar y definir no es un juego intelectual sino una captación de nuestra experiencia y una llave para la acción. La palabra lesbiana debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en el juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo inefable (Rich, [1976] 2010: 294).

Por su parte, Wittig, también hace un llamamiento a hablar en nuestros propios términos pero sustenta la radicalidad de su pensamiento contra la construcción social y cultural basada en la heterosexualidad como matriz de pensamiento y construcción social. Allí dice que

Los discursos que particularmente nos oprimen a todas nosotras y a todos nosotros, lesbianas, mujeres y homosexuales, son aquellos que dan por sentado que lo que funda una sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad. Esos discursos hablan de nosotras y de nosotros y presumen estar diciendo la verdad en un terreno apolítico (...). Esos discursos de la heterosexualidad nos oprimen en el sentido en que nos impiden hablar a menos que hablemos en sus términos. (...). Esos discursos nos niegan toda posibilidad de crear nuestras propias categorías (Wittig, [1978] 2010: 49).

Es en este texto donde pronuncia quizá su frase más conocida y discutida en toda la teoría lésbica: “*las lesbianas no son mujeres*”, porque la mujer, para la autora, sólo tiene sentido en los sistemas económicos y de pensamiento heterosexuales¹³⁵.

¹³³ Así está en el texto de Macky, aunque hace referencia a un conocido texto de Adrienne Rich que se llama “Es la lesbiana que hay en nosotras”, publicado por primera vez en 1976 y recopilado en *Sobre Mentiras, secretos y silencios*. El texto de Rich empieza así: “Todo lo que no es nombrado, no descrito en imágenes, todo lo que se omite en las biografías, todo lo que se disfraza con un nombre falso, lo que se ha hecho de difícil alcance y todo cuanto está enterrado en la memoria por haberse desvirtuado su significado con un lenguaje inadecuado o mentiroso, se convertirá no solamente en lo no dicho sino en lo inefable” (Rich [1976] 2010: 289).

¹³⁴ En su versión más conocida de traducción –la de Javier Sáez y Paco Vidarte–, *La mente hetero* se tradujo como *El pensamiento heterosexual*, que es una versión posterior, revisada y mínimamente ampliada por Wittig y publicada en el nº 1 de la revista *Feminist Issue* en 1980. Aquí nos guiamos por esta traducción.

¹³⁵ En un interesante artículo reciente Eduardo Mattio recupera el debate teórico y político entre J. Butler y T. De Lauretis sobre el legado de la teoría de Wittig y sus ficciones políticas y cognitivas acerca de la lesbiana. El autor sostiene que “De Lauretis encuentra en Wittig la apertura de un espacio conceptual inédito para las lesbianas, Butler supone que la

En estas coordenadas el grupo comienza a trazar algunas de las acciones inconformes que lo caracterizará poco tiempo después: la insistencia de analizar las relaciones sociales y culturales de la identidad lésbica implica desarticular la heterosexualidad y la heteronormatividad como constructos históricos, sociales y culturales que silencian y castigan otras experiencias del deseo, el cuerpo y el sexo que no se ajustan a sus imperativos. “Desnaturalizar la sexualidad y politizar lo sexual” dirán.

Movidas por esos textos de visibilidad lésbica, buscan no quedarse con los silencios y arquetipos de la vida lésbica y organizan una primera acción pública que consistió en una encuesta que se repartió de mano en mano a cien personas y a la cual respondieron setenta. La intención era colectivizar las condiciones en las que vivían las lesbianas en Neuquén, una ciudad que funciona como polo de migración interna para mujeres y lesbianas del interior de la provincia o localidades del sur¹³⁶. A partir de la recepción colectiva de esa primera acción, visible y extensiva a otras lesbianas de la ciudad, comienzan a imaginar modos de articular acción política y estrategias imaginativas de visibilidad lésbica y, a fines del año 2004 se constituirán como el grupo Fugitivas del desierto. Lesbianas feministas.

4.4.a. (Des)hacerse un nombre y un cuerpo. Del grupo de reflexión a lesbianas pendericeras

El hacer colectivo se transforma en el grupo en una estrategia política y estética, la ironía, la intervención artística y el lenguaje opaco serán tres elementos que articularán en cada una de sus más de treinta intervenciones públicas a lo largo de cinco años de acción¹³⁷.

El nombre, Fugitivas del desierto. Lesbianas feministas, no es menor en la constitución del grupo. Recuperando las categorías centrales de Monique Wittig se nombran fugitivas no sólo como modo de disputa político de y sobre el lenguaje, sino como estrategia de escapar a la compulsividad heterosexual como forma de imposición sexo-genérica sobre los cuerpos. Fugitivas

autora francesa reinstala una concepción restrictiva de la identidad lésbica que impugna ciertos modos concretos de ser lesbiana” (Mattio, 2015: 227). (Cf. Además Butler, [1990] 2007 y De Lauretis, [2001] 2014). Fugitivas contrapuntea justamente con ambos espectros de la figura de Wittig, de allí su imposibilidad de ser asimiladas a una única categoría de acción lésbica feminista (o “esencialista o queer”).

¹³⁶ Dice Corbalán: “a partir de esta encuesta pudimos saber –entre otras cosas– que el 75% de la muestra se consideraba lesbiana, el resto, bisexual. En el 77% de los casos, la familia de origen sabe que son lesbianas y el 28% “lo supone”. En cuanto a situaciones de discriminación, el 34% ha padecido el “secreto a voces” y rumores, el 20% observa un cambio negativo de conducta cuando se enteran que es lesbiana o bi; al 28% la han insultado en la calle y otro 18% recibió chistes denigrantes, tanto por parte de mujeres como de varones. Los insultos más usados eran: “tortilleras”, “tortas” y “mal cogidas”. El aislamiento y la depresión son dos de los problemas de salud más frecuentes entre las encontradas” (en Corbalán, 2004 [en línea]).

¹³⁷ Como dijimos, nos detenemos en este capítulo en las acciones que hacen más énfasis en los términos del humor y la ironía del lenguaje. En el capítulo 5 abordamos particularmente las intervenciones del deseo y la construcción erótica y en el capítulo 6 enfatizamos sus acciones, junto a las de MP, en el espacio público.

contra la presunción heterosexual pero, además, incorporan dos elementos que serán centrales en todo su recorrido activista y artístico: los conceptos de *lesbianas/tortilleras/trolas* y el del *desierto*. En palabras del propio colectivo en uno de sus escritos:

Fugitivas porque huimos de la clase “mujer” como construcción patriarcal, pero compartimos la opresión con todas las demás mujeres. Fugitivas luchando contra la lesbofobia, el silencio, las diversas formas de violencia e invisibilización. Fugitivas porque nuestros itinerarios son inciertos y, a su vez, situados (FD, Manifectus trola [archivo]).

Siguiendo la metáfora wittigiana de escapar de la heterosexualidad y construir otros horizontes posibles, Fugitivas utilizó diferentes acciones para “huir del desierto como naturaleza y de la heterosexualidad como destino biológico”, es decir como construcciones normativas. La identidad lésbica aparece aquí como aquella que se constituye a partir de una fuga, como un devenir prófugo y una reinención constante de sí *junto* con las otras. Recuperando aquello que establece De Lauretis (2014) sobre el sujeto excéntrico¹³⁸ en Wittig, hay aquí un movimiento tal que conlleva un desplazamiento y un autodesplazamiento:

dejar o abandonar un lugar que es conocido, que es un ‘hogar’ físicamente, emocionalmente, lingüísticamente, epistemológicamente– y cambiarlo por otro que es desconocido, que no es familiar ni emocionalmente, ni conceptualmente; un lugar desde donde hablar y pensar son, en el mejor de los casos, tentativos, inciertos, no autorizados. [Donde] todos los aspectos del desplazamiento, desde el geopolítico a lo epistemológico, a lo afectivo, son dolorosos y arriesgados, conllevan un constante ir y venir, una redefinición de las fronteras entre cuerpos, discursos, identidades y comunidades (De Lauretis, 2014: 7).

Anteponer lesbianas a feministas también genera un corrimiento casi desconocido todavía en esos años y se desmarca de los modos de enunciación del feminismo histórico de la región y les permite visibilizar lo lésbico. Enfatizar lesbianas (y no mujeres) instala la visibilidad de los cuerpos lésbicos históricamente silenciados, ocluidos en ese término mujer. Este eje, que será clave en sus trabajos, les permitiría poner a debate tanto la disidencia lésbica/tortillera al interior de los movimientos feministas locales, como su articulación en el espacio geográfico de Neuquén, trazando alianzas y, sobre todo, críticas con la centralidad de los movimientos (y sus narrativas) anclados en la ciudad de Buenos Aires.

La categoría del desierto tiene íntima relación con generar un conocimiento y un activismo situado desde Neuquén. Desmantelar un discurso geopolítico del sur que –en el imaginario

¹³⁸ Para la teórica italiana este sujeto excéntrico tiene una doble acepción: excéntrico en tanto se desvía de la senda normativa convencional. Y *ek-céntrico* en tanto no se centra en la institución que sostiene y produce la mente hétero, es decir, la institución de la heterosexualidad que produce un sujeto tal que ni siquiera podría visualizarlo.

social– está asociado al desierto, un desierto que silencia uno de los mayores genocidios del país. Un imaginario producto del viaje imperial y su conquista, de la colonización y sus ficciones históricas masculinistas y heterosexistas, que sobredetermina la invención de un “desierto” como expansión colonial y civilizatoria exterminando las poblaciones originarias del sur del país. El desierto, dicen las Fugitivas, así como la heterosexualidad no son paisajes del orden de lo “natural o la naturaleza” sino que:

desierto y heterosexualidad son construcciones sociales que nos imponen la naturaleza como principio normativo y sobredeterminado. Son paisajes sociales cargados de significaciones políticas. Por eso somos fugitivas del desierto, lesbianas que huyen de esa construcción política del desierto como naturaleza, de la heterosexualidad como destino biológico (FD, *ibídem*).

La insistencia en la localización del grupo permite entender de qué modo ciertos cuerpos, ciertas relaciones y ciertos deseos en esos contextos concretos pasan a ser más o menos vulnerables que otros. Construidas en la trama cultural de un paisaje sindicado como “interior”, las Fugitivas del desierto se propusieron hacer estallar esas significaciones a través del cuerpo propio y su experimentación artística y política. Si la heterosexualidad se presenta como un paisaje dado y “el paisaje es un instrumento de poder que refuerza una manera de ver el mundo, naturalizando una perspectiva cultural y política” (flores, 2004 [en línea]), la *política de localización* de FD se sostiene como una afirmación de conocimientos y posiciones situadas que permiten interrogar las diferentes coordenadas sexo-genéricas y espaciales antes que definir las como una identidad permanente.

Entonces, el nombre de lesbianas, no es una reivindicación de la identidad lésbica como figuración identitaria fija sino una reivindicación y reinención permanente de una identidad sexo-política que evita su invisibilidad, su silencio en las narrativas y coordenadas de lo visible y lo pensable en el régimen heterosexual hegemónico. Además, al anteponer lesbiana a feminista, hace que reconozcan los trazados de los movimientos feministas pero se ubiquen críticamente contra los históricos silenciamientos sobre la identidad lésbica.

Por último, reivindicar la injuria tortillera, extraña, torta, pervertida, invertida, pendenciera, perversa, anormal, marimacha, maricon¹³⁹, de la existencia lésbica antecede los usos y estrategias que serán reivindicativos de muchos colectivos LGBTTTIQ bajo los enunciados de una “teoría o movimiento queer¹⁴⁰”. Así gran parte de sus estrategias de intervención pública en la

¹³⁹ Todos estos adjetivos son reapropiaciones del insulto sobre los cuerpos y expresiones lésbicas que Fugitivas se reapropia en diferentes acciones y con los cuales firma sus acciones. (cf. El escrito de *Tortillaje guerrero*, realizado por el grupo en la marcha del 28] del 2006 en Neuquén).

¹⁴⁰ Evitamos llamar a estas prácticas simplemente como *queer*, por más que trazaron alianzas efectivas con este tipo de teorías y movimientos. Queremos evitar así los borramientos de inscripciones geopolíticas que son diferentes entre

calle están firmadas como Fugitivas del Desierto, Trolas del Desierto, trolitas del desierto, pendencieras y viperinas, lesbianas pendencieras, etc. una utilización fugitiva del nombre propio que permite imaginar tránsitos posibles, devenir, o identidades transitorias como experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias.

La identidad fugitiva, la crítica a la heterosexualidad obligatoria y al interior de los movimientos feministas, las complicidades con otros movimientos sociales también se articula en la ficción del nombre que fugitivas se encargará de ir renombrando con el paso del tiempo en las acciones callejeras que hacen. Así, lesbianas, pendencieras, trolas del desierto, se constituirán en escenarios de fuga de la propia identidad lésbica que si bien nunca dejan de reivindicar políticamente, tratan de evitar su definición inmutable en un signo de identidad. Habilitan así espacios para otros devenires identitarios posibles o, como decía Valeria Flores, para “interrogar lo posible en lo existente” (Flores, 2004).

Desde este diagnóstico iniciaron sus intervenciones en las calles de la ciudad como modo de incidir en la visibilidad en y desde el espacio público. Los modos de acción artístico-políticos desde los que se enunció Fugitivas, eran diferentes herramientas y artefactos de experimentación como instalaciones, afiches, grafitis, poemas, intervenciones de poesía visual, performances y acciones callejeras. A todo este conjunto de intervenciones decidieron llamarlo *Artillería artístico-política*: “Políticamente incorrectas, artísticamente luchadoras, lesbianamente feministas”, firmaban en su Manifiesto trola del 2007 (2007).

El grupo parte de una situación individual y colectiva situada y con la necesidad de incidir en el espacio tiempo en el que habitan. Desde sus inicios articularon experiencia política con expresiones y sensibilidad estética y emocional. Para ellas, los formatos en que realizaban las acciones eran tan importantes como sus contenidos, sus narrativas ético-políticas. Como dice Flores, sostenemos que “es crucial insistir en las identidades lesbianas, justamente porque son borradas y suprimidas del paisaje heteropatriarcal, por la violencia de una eliminación pública sostenida” (Flores,

estas experiencias y las denominadas teorías y movimiento *queer* (provenientes del movimiento anglosajón). Además porque borra los propios procesos de creación subjetiva de las propias integrantes, sus tiempos de construcción específica, sus búsquedas intermitentes entre lesbianas feministas, tortilleras, queers, trans. Creemos que en esa práctica investigativa, pretendidamente crítica contra los esencialismos de los movimientos feministas locales, se desconoce otras inventivas específicas contextualizadas en Argentina, fuera de Buenos Aires y con sus trazados específicos. En síntesis, si bien Fugitivas trazó insistentemente una identidad nómada, incapaz de ser asimilada a una “identidad lésbica unívoca”, leyó, propagó y habilitó lecturas *queer* en el sur y en ambientes de militancia lésbicas y feministas tempranamente, denominó tardíamente su propia práctica activista como *queer*. Expresaban, más bien, una ficción necesaria para la acción política entendida en clave local como *disidencia sexual lésbica feminista*. Es recién en los escritos del 2008 donde el grupo denomina sus inscripciones como *queer*, pero sin perder la visibilidad y enunciación lésbica feminista. En su último escrito, así lo anuncian: “fugitivas fue la encarnadura de un modo de ejercicio de política lésbico feminista *queer*, que se fue inscribiendo en nuestros cuerpos a partir de múltiples, diversas y desperejadas acciones que alumbramos en estos 5 años” (FD, 2009 [en línea]).

2004 [en línea]). En ese contexto sus acciones como lesbianas feministas construyen deseos ante lo que enuncian como el disciplinamiento identitario, aun el de asimilación LGBTTTIQ¹⁴¹.

Esto define uno de los nodos centrales de su política de intervención lésbica feminista: el feminismo es, dicen, principalmente un movimiento subjetivo de politización de la vida cotidiana “que hace de lo personal, de lo cotidiano, de lo más ínfimo, una constante problematización, capaz de subvertir los modos de vida y ampliar nuestra capacidad de decisión y autonomía sobre nuestras vida” (flores, 2004 [en línea]). Así, a pesar de la lesbofobia y el heterosexismo reinante, Fugitivas apareció en la escena pública de Neuquén sin benevolencia alguna, ni práctica políticamente correcta, ni intenciones de reconocimiento de la sociedad hegemónica y sus trazados heterosexuales. Transformaron estas experiencias en un propio laboratorio de construcción subjetiva individual y colectiva, una experiencia sinuosa y efervescente que, en sus palabras, buscó “criar una lengua propia desde la certeza de que nuestros deseos son políticos y que una política del deseo te cambia la vida” (FD, 2009 [en línea]).

4.4.b. Tortilleras y trolas fugitivas de sí. La ironía como crítica de la heterosexualidad

*La ironía trata del humor y de la seriedad.
Es también una estrategia retórica y un método político
para el que yo pido más respeto dentro del feminismo*
Donna Haraway

Las acciones realizadas por el grupo pusieron en debate los modos de circulación de las imágenes, las escrituras y las acciones artístico-políticas de la Argentina post crisis del 2001 y a la par de los propios movimientos feministas de la época que el grupo visibilizó en su experiencia. Imágenes desde la precariedad de materiales que “en/desde” la metáfora del desierto, relocalizan las articulaciones del arte y la política. Además, los modos en que el grupo desarticuló el nombre propio (los juegos del lenguaje y la imposibilidad de su clarificación, la construcción de “alter egos colectivos”), la ocupación del espacio público, las articulaciones precarias entre imágenes y activismo lésbico se repiten en cada una de sus intervenciones artísticas.

A diferencia de Mujeres Públicas, el recorrido del grupo no estaba atravesado unívocamente por prácticas en torno al mundo del arte visual (del cual sí provenía Bruno) sino que procedían más bien de la escritura, la poesía y la docencia. Sus intervenciones estuvieron dirigidas a intervenir e interferir en los espacios de militancia feminista tratando de correrse de ciertas

¹⁴¹ Ver capítulo 6.

estrategias “tradicionales” así como del “calendario” específicos tanto de las feministas como de las agendas LGTTTBIQ (flores, 2014 [conversación personal]). Desobediencia corporal, textual y sexual como excedente de un feminismo esencialista, como plataforma de acción política y artística. Una estrategia que les permitía entrar, salir, reescribir e inventar recorridos y nombres propios. Una plataforma específica de subjetivación y transformación colectiva. Una experimentación del lenguaje poético y visual que utiliza y reivindica el humor y la ironía.

Hay en sus acciones la exploración desde la risa como estrategia que, en palabras de flores (2010b), trabaja desde las entrelíneas de los sentidos instituidos, ocupándose de la tensión inherente de mantener juntas cosas incompatibles. Si Wittig proponía ir contra las instituciones patriarcales y heterosexistas a través del habla, y construir subjetividades desde allí, Fugitivas parece haber encarnado en sus experiencias ese intento por hacerlo palabra de artillería, una estrategia que se sabía parte de una reformulación paródica capaz de hacer visible sus tramas de opresión. En este marco de producciones crearon sus piezas de “Artilería artístico-política”. Modos de intervenir en el espacio público que intentaba desmarcarse, como dijimos, de las agendas ya instaladas de los feminismos y el movimiento LBGTTTIQ, aun cuando también intervinieron ininterrumpidamente en esas fechas.

Reconociendo la insistencia en la dispersión y desestabilización de sentidos, así como en la experiencia situada de las prácticas, Fugitivas, enuncia que antes de activar no tenían mucho conocimiento de otros grupos similares en los modos de encarar el trabajo artístico-político, pero que se fueron encontrando en su propio hacer con experiencias donde se sentían en diálogo como las de LSD (España), Mujeres Creando (Bolivia), Guerrilla Girls y Lesbians Avengers (USA), y el conocimiento –aunque nunca articularon juntas– de Mujeres Públicas (Argentina).

Nos detenemos en diferentes piezas sueltas que fueron realizando, muchas veces, sin un fin en particular, sin una fecha o evento por delante. La mayoría de las acciones que trabajan desde el humor y la ironía están firmadas por *trolas del desierto*, *lesbianas pendencieras*, el alter ego ladino del grupo. En una recuperación de estrategias inapropiables, las trolas hacían de su estética pendenciera un lenguaje y un modo de poner de relieve “las etiquetas peyorativas en un esfuerzo por eliminarlas, sexualizando los elementos cotidianos, des-sexualizando otros, lesbianizando todos” (flores, 2005).

En la acción del *Mapa lésbico de argentina. Centro de estudios de geopolítica tortillera* recuperan el lenguaje y la gráfica geopolítica militar para trazar un mapa de Argentina (·26·). Allí no sólo resignifican la cartografía del lenguaje militar sino, y sobre todo, redibujan un mapa político del

país en clave lésbica. Cansadas del centralismo de Buenos Aires (flores, 2017 [conversación personal]) y sus insistentes invisibilidades hacia procesos y tiempos particulares en diferentes ciudades del país, el grupo ubica una pareja de mujeres (con el típico icono utilizado como identificación en los espacios públicos) reinscribiendo sobre ellas una lectura lésbica en cada una de las provincias del país, como por ejemplo:

Una lesbiana científica regresa de la Antártida cansada de la indiferencia de los osos polares frente al cartel que decía ¿Soy lesbiana, y qué?
Lesbianas de las Islas Malvinas se preparan para invadir la Isla Soledad y convertirla en la Lesbos Argentina
Lesbianas de Santa Cruz denuncia que K las quiere en el INADI, para que nadie diga nada de su provincia
Lesbianas de Chubut lanzan campaña contra el imperialismo: “No compre torta galesa”
Lesbianas de Chimpay dicen que Ceferino fue seducido por Don Bosco y niegan que el pueblo Mapuche sea “pasivo”
Lesbianas de Neuquén en lucha contra el fascismo del MPN escalarán la cordillera de los Andes y la rebautizarán como Tortillera de los Andes.
Lesbianas de Mendoza dicen que en el Opus habría disidentes que adoran al clítoris
Lesbianas de España vienen a inaugurar el monumento al coño iberoamericano
Lesbianas asambleístas de Gualguaychú juegan en los cortes de ruta al “huevo podrido” para encontrar novia
Lesbianas de Córdoba realizarían una caravana “por una tortillera más”.
Solicitan trajes anti llamas por las hordas lefebristas
Lesbianas resistiendo el problema de ser eliminadas. Para eso pedirán a la Raulito que interceda ante Macri.
Lesbianas de Santa Fe se organizan para cursos de nado preparándose para las próximas inundaciones
Lesbianas de Tucumán, tomarán la casa de Tucumán y exigirán la independencia sexual
Lesbianas correntinas denuncian que son perseguidas por el Gauchito Gil
Lesbianas de Santiago del Estero buscarán mayor visibilidad mediante una batucada a la hora de la siesta
Lesbianas de Formosa conformarán la alianza Argentina-Paraguaya de tortilleras para solicitar que se investigue el tráfico de amantes ilegales

La ironía y el humor están presentes como estrategia no sólo a partir de su reinversión paródica de estos elementos sino como un cuestionamiento y un acto de desobediencia político, inventivo e imaginativo de la posibilidad de existencia así como de denuncia de diferentes contextos político sociales en el que estaban insertas. Por ejemplo, a nivel gubernamental los gobiernos represivos de Neuquén, Córdoba y CABA, los conflictos sociales de Entre Ríos en torno a la papeleras, el complejo escenario social del litoral post inundaciones de Santa Fe, las alianzas y estrategias en la triple frontera, entre tantos otros episodios postcrisis en el contexto social del país que las Trolas enuncian mientras hacen una parodia humorística sobre el lugar de las lesbianas en cada uno de ellos.

Si bien desde contextos diferentes podemos también reinscribir esta acción en aquellos sentidos que enunciábamos en relación a las Ventajas: un modo de hacer visible aquello oculto, que se articula en torno a un entramado de sentido-común, reapropiación del insulto y visibilidad lésbica. A diferencia de Ventajas, estas lesbianas imaginadas por Fugitivas, parecerían “menos verosímiles”, sin embargo se hacen presentes para sospechar de las clausuras del mapa geopolítico que dice dónde y cómo están los cuerpos lésbicos ubicados en el mapa.

También es estrategia de las trolas la intervención callejera y urbana a partir de consignas o grafitis, por ejemplo, las que repartieron en el ENM de Mendoza en 2004 donde se leía “menos la norma, todas las demás son bienvenidas”, o “por una correspondencia mutua -OCA (organización de clítoris activos)” o los grafitis expandidos por la ciudad de Neuquén como “lesbianas por esfuerzo propio”, “la virgen maría era clitoriana. Sor Juana” o “No a la hegemonía del pan dulce. En esta navidad elija una torta”. Algunos también intersectaban y reinscribían consignas históricas de los propios feminismos como: “la heterosexualidad no es destino”, o “somos lesbianas y podemos ser más lesbianas” (·27-28·). Las trolas, esa reinscripción del insulto –cuyas oscilaciones eran “entre lesbiana y puta”–, esa autodesignación que “resultaba agresiva”, hacía del humor, la ironía y el uso de la palabra una corporización “de nuestro aspecto más reivindicativo, lejos de la respetabilidad y la asimilación” (flores, 2005 [en línea]).

A diferencia de lo que veíamos con Mujeres Públicas –al inicio de su trabajo y sus modos de inscripción de la obra anónima del grupo en el espacio público– Fugitivas/trolas se encargan de hacer explícita la firma de sus intervenciones. Pero la firma no tiene relación con una autoridad sobre lo dicho como pertenencia o autoría sino como un lenguaje molesto que insiste en nombrarse. Además, no son menores las diferencias de cada uno de sus nombres: Mujeres no es lo mismo que Lesbianas o Trolas dentro del discurso hegemónico pero tampoco dentro del propio feminismo.

Si, como vimos, las consignas iniciales de MP fueron revulsivas e incómodas para el propio movimiento, la insistencia de Lesbianas y Trolas del desierto ni siquiera fue nombrada por fuera de los propios círculos del movimiento lésbico activista argentino. Es interesante señalar que, si bien los intereses de un grupo y otro eran diferentes, resultan elocuentes los modos en que en la actualidad los trabajos de Mujeres Públicas son reconocidos al interior y fuera de la escena artística y Fugitivas apenas ha sido nombrado en estos cruces entre prácticas artísticas y feminismo, o prácticas artísticas y políticas. En este sentido, la intervención lésbica y por fuera de la ciudad de Buenos Aires y sus posteriores (posibilidades de) derivas y reconocimientos, también debe ser señaladas como aperturas y clausuras de la geopolítica y la narrativa local.

Volviendo a Fugitivas, existe otra fuga en su trabajo que tampoco ha sido tan trabajada que es el alter ego “niña tortillera” de las fugitivas, las “trolitas del desierto”. Allí la intervención en los espacios públicos, fundamentalmente escolares, apuntaba a desnaturalizar diferentes acciones sobre niñas y niños. Por ejemplo, grafiteadas durante el día “del niño” (y la niña) en diferentes escuelas públicas de la ciudad de Neuquén, pero sobre todo, la visibilidad de las infancias lésbicas y maricas. Así, pintaron sobre las fachadas de distintas escuelas: “las chicas superpoderosas son lesbianas, sobre todo Bellota”, “feliz día lesbianitas” o “basta de agresión a las niñas machonas y a los niños mariquitas”, trolitas del desierto.

La firma reinscribe en los cuerpos la violencia y a la vez reclama cuerpos posibles y vivibles en las infancias lésbicas y maricas. A la par, como sucede con las trolas, trolitas, descalza los sentidos de docilidad, buena presencia, comportamiento adecuado que se inscribe una y otra vez sobre los cuerpos de las niñas, sobrecodificados, además, como cuerpos sin sexo ni sexualidad posible, una actualización distante de la propia idea de oxímoron de niña-sexual.

Acá la ironía sobre el nombre propio transgrede el orden simbólico al cual debería estar asociado. Parafraseando a Foster (2001) podría pensarse como “una fractura producida estratégicamente dentro del orden”, una fractura que expone y pone en crisis la propia representación de aquello alguna vez abyecto¹⁴², “que registra sus puntos no sólo de derrumbe sino de ruptura, de nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir” (Foster, 2001: 161).

4.5. El humor como estrategia de desestabilidad del género

Analizamos a lo largo de todo el capítulo diferentes estrategias de utilización del humor, en particular de la parodia y la ironía, y sus distintos modos de apropiación de estas estrategias por parte de los tres grupos analizados. Cada uno de ellos interfirió la lógica de sentidos que atravesaban sus contextos históricos particulares.

En el caso de las Gambas, el desborde de los cuerpos estuvo atravesado por su propio desarrollo como mujeres (humoristas) en una escena under que desplegó el uso de los cuerpos como estrategias específicas de la escena de desborde teatral. En el caso de Mujeres Públicas y Fugitivas, la apropiación del humor estuvo atravesada por una búsqueda específica de interferir

¹⁴² Según Butler, la matriz excluyente del imperativo heterosexual a través de las cuales se conforman los sujetos y los cuerpos permite unas identidades y excluye otras, por lo cual “requiere la construcción simultánea de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa precisamente aquellas zonas invivibles, inhabitables de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (2005: 20). Volveremos a esta reapropiación de Fugitivas en el capítulo 5 y su trabajo específico sobre los cuerpos lésbicos y el deseo no heteronormado.

de manera irónica y paródica, distintos escenarios de un movimiento feminista local ya consolidado.

Las diferencias temporales da cuenta antes que de ausencias pasadas, de reinversiones específicas en el uso del humor y la ironía como estrategias de intervención feministas y de mujeres en la cultura contemporánea, usos específicos del humor que disputan las construcciones cristalizadas del género, el sexo y el deseo, así como de los cuerpos y de aquello capaz de ser susceptible de ser dicho, visto y oído. En el capítulo siguiente, nos detendremos en los desplazamientos de y sobre los cuerpos como estrategias de intervenciones posibles de producir torceduras de un sentido establecido, un desvío irónico y paródico a la inteligibilidad del género y sus mandatos.

En síntesis, se observa en los discursos irónicos una desarticulación de las propias normas de *inteligibilidad del género* (Butler, [1990] 2007). Esta inteligibilidad cultural entendida como aquella a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseo:

un modelo discursivo/epistémico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (2007: 292).

Hay en esas intervenciones una reinscripción y aparición de otros cuerpos que construyen experiencias posibles de existencia desarticulando la matriz heterosexual, aquella según la cual “la ley represora engendra la heterosexualidad, y actúa no sólo como un código negativo o excluyente, sino como un castigo y, de forma más apropiada, como una ley del discurso, que diferencia lo decible de lo indecible, lo legítimo de lo ilegítimo” (ibídem).

Lo que ponen en evidencia estas inscripciones de Fugitivas y las Trolas son la propia *política de la representación* (Hutcheon, 1993) de la ironía. No hay sólo una reinversión o una vuelta crítica hacia un subtexto pasado sino que hay, sobre todo, una inscripción en el presente, una *actitud* hacia el aquí y ahora. Una posibilidad de apertura de la existencia deseable.

Por último, en el caso de Fugitivas del Desierto pero también en la Encuesta de MP, la ironía puede ser entendida como la inversión performativa de la injuria, la torcedura de la norma de y sobre los cuerpos. Si la institución naturalizada de la heterosexualidad normativa es un constructo socialmente instaurado, es decir, no es una categoría natural sino política, lo incoherente, lo que queda fuera (la lesbiana, el/la homosexual), ayuda a entender que el mundo

de categorización genérico-sexual que presuponemos, “es construido y que, de hecho, podría construirse de otra forma” (Butler, 2007: 223).

Este cuestionamiento desde la propia performatividad del lenguaje y los cuerpos, desde las políticas del humor, pueden ser leídos cómo estrategias que producen (y se producen) en los intersticios de las políticas de enunciación y producción de subjetividades, como espacios que imaginan, siguiendo al GIH, heterotopías móviles, es decir:

un lugar heterotópico, móvil, desde donde poner de manifiesto la arbitrariedad de la ley (...) [que] hace visible la cuadrícula que nos encasilla y amenaza con destruir la posibilidad de representación, rodea lo irrepresentable, destruye los procesos de ‘naturalización’, los topos clasificatorios (GIH, ob.cit: 84).

Retomando a Valeria Flores (2010b), podríamos preguntarnos ¿en qué lenguas se hablan estos feminismos?, en sus palabras, en:

Múltiples, plurales, heterogéneas, pero fundamentalmente en la de la ironía, del humor irreverente que interrumpe e invierte el sentido, la lengua del tono burlesco que conduce la mirada hacia la arbitrariedad de la norma para dismantelar su carácter opresivo, la de la palabra discordante que demuele la idolatría que cristaliza en canon ideas y voces que se vuelven hegemónicas, la que con procedimientos del reverso y del equívoco hace estallar el conjunto monolítico de prácticas políticas prefabricadas de antemano (Flores, 2010b [en línea]).

En síntesis, podríamos decir que si el límite de los cuerpos está construido políticamente, el marco de acción de la desnaturalización y las estrategias irónicas llevadas adelante por *Fugitivas del desierto* y *Mujeres Públicas*, ofrecen estrategias inventivas para descalzarlos.

CAPÍTULO 5

**Cuerpos en fuga y aptos todo destino.
Relecturas e intervenciones desde la sexualidad
y el erotismo**

5.1. Desconfía de tu deseo, sea cual sea¹⁴³

*Es momento de reconocer las dimensiones políticas
de la vida erótica*
Gayle Rubin

El cuerpo y la sexualidad han sido el campo de batalla del movimiento feminista moderno, –al menos desde el denominado feminismo de la segunda ola a partir de la década de los 60 en las sociedades occidentales modernas–. También ha sido el eje del debate de muchas teorías de críticas de arte y de la cultura que han analizado, por un lado, la construcción histórica, social y cultural del cuerpo de las mujeres como el lugar históricamente objeto para la representación de la admiración, deseo y disfrute masculino (la pasividad y el modelaje). Pero, por otro, lo han reclamado como el espacio de una nueva construcción, acción y empoderamiento específico de las mujeres (apropiaciones que, como vimos, no demoró en ser criticada).

Como analizamos en el capítulo 2, la búsqueda de nuevas formas de representar “lo femenino” (y su encarnadura en y sobre los cuerpos) y de discutir la apropiación que históricamente se había hecho del cuerpo de las mujeres en el lugar de la pasividad, de la musa del genio masculino o como objeto de su deseo, fue (y es) uno de los ejes centrales de los cruces entre arte y feminismo. La recuperación del propio cuerpo marcó el trabajo de muchas artistas e impulsó nuevas y propias maneras de autorrepresentación. En esas primeras búsquedas los conceptos y las representaciones en torno a la diferencia sexual y a la importancia vital del cuerpo en la experiencia de la mujer y la especificidad de lo femenino, tomaron un lugar relevante en las manifestaciones estéticas y en particular en el uso, exploración y conformación del campo de la performance¹⁴⁴ (especialmente en la escena norteamericana de la década del 70). En torno a ello dice Preciado:

El cuerpo y la experiencia personal es el espacio político por excelencia, por ello sus performances no tienen como objetivo producir una representación para que el espectador la vea de forma pasiva, sino generar una “experiencia” que posibilite la transformación social y personal, una experiencia que el feminismo de los años 70 concibe como un proceso de aprendizaje, un modo de producción de conocimiento que hace posible la acción política [y permite] sacar al espacio público la palabra que había quedado relegada (2003b [en línea]).

¹⁴³ Reapropiación libre de una frase de Paul B. Preciado

¹⁴⁴ Como ya señalamos, la performance fue, desde los años 70, un modo específico de resignificar artísticamente la consigna “lo personal es político” en el arte. Poner el cuerpo fue, para muchas artistas, un modo de recuperar e intervenir a través de los espacios deslegitimados de la institución arte, tanto el cuerpo como la puesta en acción fueron una elección y experimentación política y artística fundamental para las mujeres. (Cf. Gutiérrez, 2009, 2012. También remitimos a los trabajos de Antivilo 2013, Preciado, 2003b, Giunta, 2011).

También en América Latina se ha expandido esta línea de acción donde las prácticas artísticas en torno al cuerpo han cobrado diferentes matices: desde la apropiación del cuerpo como lugar y espacio de autodeterminación (fundamentalmente en torno al debate del derecho al aborto) pero también alrededor de la violencia sobre los cuerpos, los estereotipos de bellezas, o el empoderamiento del cuerpo femenino en su relación con la diferencia sexual y una nueva comprensión de la relación con la naturaleza¹⁴⁵ (cf. Antivilo, 2013, 2006; Bartra, 2003). Según la investigadora Julia Antivilo (2013) la producción de arte feminista latinoamericano sintetiza su política estética en el cuerpo¹⁴⁶. Para ella:

El cuerpo es un eje estructural en las producciones y prácticas de las artistas feministas latinoamericanas que han puesto durante cuatro décadas el cuerpo a su discurso, describiendo una política estética que se podría organizar en repertorios simbólicos que nos describen temáticas centrales del arte feminista latinoamericano (...) La premisa lo personal es político fue transformada por las artistas visuales feministas en “el cuerpo es político”, pues articularon las visualidades de sus experiencias poniendo literalmente el cuerpo en una posición política. La intención era evidenciar que las relaciones de poder discriminatorias se extendían a todos los ámbitos, incluido el privado (2013: 148-254).

Teniendo en cuenta esta complejidad, en este capítulo nos centramos en un eje que ha atravesado la teoría política feminista y las expresiones estéticas de los últimos cuarenta años de maneras complejas: el cuerpo en su relación con la sexualidad, el erotismo y la autoafirmación del placer. Como asumían Parker y Pollock ya en 1982:

El placer se ha transformado en un asunto político. Las feministas han tomado conciencia, con dolor, del carácter opresivo que tiene para las mujeres los placeres validados socialmente, ya sean los que proporciona el voyerismo de un cine dominado por los hombres o las normas sexistas de conducta sexual. Pero también reconocemos que el rechazo y la hostilidad por sí solos son insuficientes y que una política negativa termina estableciendo muchas veces una relación errónea entre el feminismo y movimientos de cuño puritano y represivo. Nuestro proyecto, por lo tanto, es el de construir nuevos placeres emancipatorios (citado en Mayayo, 2012: 222).

¹⁴⁵ En la teoría latinoamericana feminista, las asociaciones del cuerpo femenino en torno a la experiencia, el cuerpo de culturas originarias, se repite también en los análisis artísticos de estas autoras. Nuestro análisis se desmarca de estos abordajes, al preguntarse más bien por la articulación compleja de la apropiación de la sexualidad en contextos locales específicos de la cultura de masas y del activismo local, por fuera de la comprensión del cuerpo=naturaleza=cuerpo de mujeres que, reconocemos, ha sido un aporte fundamental de ciertas prácticas feministas de América Latina, pero que no son eje de esta investigación.

¹⁴⁶ En sus investigaciones Antivilo analiza, fundamentalmente, la escena Mexicana y las performances de diferentes artistas feministas. Coincidimos, en parte, con la afirmación que sostiene sobre el cuerpo como una experiencia similar en el escenario Argentino. En este trabajo mantenemos como intuición e hipótesis que es quizá el nudo problemático de las significaciones simbólicas y culturales, así como el arte callejero y las intervenciones callejeras – no necesariamente con el cuerpo como modo de síntesis de esa expresión– la que se ha sostenido con mayor énfasis en nuestro país.

Buscamos desplazar los debates de ciertas teorías clásicas de los feminismos que ubican la exposición y representación del placer en las mujeres únicamente como una prerrogativa masculina. Las relaciones entre cuerpo, sexualidad y erotismo han sido muchas veces subsumidas en torno a la categoría género como marco analítico de otras problemáticas sociales de los reclamos históricos de los feminismos y/o de las prácticas artísticas. “El cuerpo como representación de” (debates, modos, experiencias, etc.) adquiere centralidad en estos abordajes.

Esta priorización del género sobre la sexualidad tuvo su efecto en los modos de construir las representaciones erótico-sexuales “femeninas/de mujeres” donde muchos de los modos de invención y representaciones de las propias “mujeres” (y no mujeres) quedaron relegadas en el imaginario erótico sexual del deseo. En palabras de Raquel Osborne: “parece haber un cierto acuerdo entre las feministas al hablar sobre ‘lo peligroso’ en relación con el sexo, pero el acuerdo se rompe cuando se trata de expresar lo que produce placer a las mujeres” (2002: 292). En torno a esta idea de peligrosidad para el cuerpo de las mujeres, dice la autora, se construye todo un entramado de una sexualidad “correcta” de los deseos sexuales de las mujeres (y por omisión –y en consecuencia–, de las lesbianas)¹⁴⁷. Estas nociones excluyen todo aquello identificado con patrones de conductas sexuales masculinas que serán estigmatizados como patriarcales y antifeministas, apareciendo una nueva normativización de la conducta sexual de las mujeres, una construcción normativa de la sexualidad lesbiana y una nueva jerarquización política de las prácticas sexuales (cf. Osborne, 2002).

En este contexto, la sexualidad ha quedado relegada y analizada en un marco interpretativo de opresión o dominación (de género) y es de allí de donde quisiéramos desplazarla para ubicarla en sus márgenes de lectura: como práctica no reproductiva y placentera.

La categoría de erotismo, por su parte, ha estado estrechamente vinculada a la de sexualidad y en menor medida al amor, los placeres y los cuerpos, fundamentalmente desde las teorías de Michel Foucault¹⁴⁸ y, en menor medida, de Georges Bataille, como una *ars erótica*¹⁴⁹. Sin embargo,

¹⁴⁷ En los años 80, la antropóloga feminista Carole Vance utilizó el término “pánico sexual” para describir y examinar conflictos y controversias públicas en relación con asuntos sexuales. El concepto hace referencia a las formas que toman los conflictos públicos que articulan sexualidad y moral sexual. El término, dice la autora, sirve para exponer sin explicar ni describir los fenómenos sino que los valoran y los juzgan.

¹⁴⁸ Sin dudas ha sido la *Historia de la Sexualidad* uno de los textos más influyente de los modos de construcción social de la sexualidad y sus relaciones de poder en el pensamiento contemporáneo occidental y postestructural. Distanciándose de los estudios psicoanalíticos y de la teoría crítica –en particular de H. Marcuse– Foucault critica la visión tradicional de la sexualidad como impulso natural de la libido como modo de liberarse de las limitaciones sociales. Argumenta que los deseos se constituyen en prácticas sociales históricamente determinadas y, por ende, no son entidades biológicas preexistentes. Además, se distancia de las teorías represivas de y sobre el sexo para anclarse en los aspectos de la organización social que *producen* la sexualidad. La sexualidad se inscribe para el autor dentro de un análisis del poder, dentro de una historia, de unos saberes específicos. Su principal aporte, y su principal crítica a las teorías freudianas, es afirmar taxativamente que la sexualidad fue “inventada” en el siglo XIX y que lejos de tratarse de una naturaleza

también ha servido para subsumir en ella, únicamente, uno de sus aspectos fundamentales como el del “cuidado de sí y el fin en sí mismo”, relegando, nuevamente, el placer sexual, fundamentalmente, de aquellos cuerpos que no importan, abyectos de los propios imaginarios del deseo.

Nos interesa abocarnos específicamente a los cruces entre sexualidad y erotismo como expresiones de invención de nuevos deseos de, hacia y para los cuerpos de mujeres y lésbicos y, abordar algunos de los debates que esto ha suscitado al interior del feminismo local. Para ello, en este capítulo, nos apoyamos en algunos de los postulados del denominado “feminismo pro sexo¹⁵⁰” que busca deslindar las categorías de género, sexo, sexualidad y erotismo unívocamente predispuestas en el binomio sexo/género, articulándola con la histórica consigna *lo personal es político* y la autodeterminación de los cuerpos, fundamentalmente en el ámbito del placer y la sexualidad.

El lugar del erotismo y el placer sexual tan problemático para la teoría y la crítica feminista ha sido una arena de disputa constante y sigue siendo un debate crucial en nuestro campo de análisis de los cruces entre arte y feminismo. Paul B. Preciado, –al referirse al arte feminista y las representaciones que los museos hicieron ingresar a sus colecciones temporales sobre el cuerpo de las mujeres–, decía lo siguiente:

[los museos] asignan una misión estética y crítica que no excede lo que el arte esperaba del segundo sexo. Se les pide a las artistas feministas que tematicen públicamente la diferencia, el cuerpo, la piel, la maternidad, el trabajo doméstico, la violencia de género, lo cotidiano, el dolor, la precarización, el amor, la familia, la bulimia y la anorexia, la inmigración, la ablación, el cáncer de mama, la intimidad...y aquellos aspectos del sexo y la sexualidad que reconocemos culturalmente como más femeninos.

invariable, acallada, censurada y reprimida, se trata de una producción discursiva, de una producción de saberes y placeres que se articula con mecanismos de poder y regímenes de normalización que fijan y clasifican esos mismos cuerpos.

Debido a las repercusiones, apropiaciones, reapropiaciones de las teorías foucaultianas, ampliamente expandidas en nuestra academia y región, priorizamos indagar y/o hacer explícito en nuestro trabajo los debates específicamente feministas en torno a estas construcciones de la sexualidad (aun cuando muchas se apropian de teorías foucaultianas para hacerlo). Además, porque, como bien dice de Lauretis, “para combatir la tecnología social que produce la sexualidad y la opresión sexual, muchas veces, tales teorías [de Foucault] (y sus respectivas políticas) niegan el género. Pero negar el género significa negar las relaciones sociales de género que constituyen y legitiman la opresión social de las mujeres” (De Lauretis, 2000: 50).

Además de la crítica de De Lauretis, existen otras más extensas en torno al debate de algunas teorías y corrientes feministas –sobre todo, aquellas más ligadas a la diferencia sexual y/o al marxismo como Braidotti, Fraser, Harstock o Alcoff– que discuten los postulados postestructuralistas del proyecto foucaultiano, (no sólo en términos de la sexualidad sino particularmente en torno a la idea de sujeto) al enfatizar la necesidad de las mujeres de apropiarse de su propia identidad, antes de poder deconstruirla. Estos debates tienen que ver con las críticas a la teoría foucaultiana de resistencia/autonomía dentro de los límites del poder.

¹⁴⁹ En su *Historia de la Sexualidad* Foucault analiza los modos en que, en la cultura moderna, la sexualidad y los placeres son el resultado de configuraciones específicas de saber-poder. El autor sostiene que es durante esta constitución moderna donde se desplaza la idea de un *ars erótica* en beneficio de una *scientia sexualis*, entendidas como un conjunto de técnicas y saberes científicos (visuales, jurídicos, médicos, etc.) destinadas a producir “la verdad del sexo”.

¹⁵⁰ Ubicar esta discusión nos permite enlazar aspectos que en la teoría de Foucault están relativamente separados, a saber: sexo-deseo y cuerpo-placeres. Es en este último par de cuerpo-placer donde el autor francés consideraba que se debía sostener la articulación contra los regímenes de sexualidad.

Pero no la pornografía, puesto que aparte de ser soez y repetitiva, es cosa de hombres (2012: 42).

Si bien el teórico se refiere en particular a la pornografía y a los estudios del porno creemos que es extensible a los distintos modos de sexualidad y erotismo que nos interesa abordar aquí en relación a las intervenciones artísticas locales. Nos preguntamos entonces, ¿qué lugar adquiere el cuerpo en distintas representaciones para complejizar, desbordar, desmarcarse de aquellas lecturas que no ven más que opresión y cuerpos objetualizados para ser consumidos por la mirada masculina? Nos interesa detenernos en aquellas prácticas que intentan imaginar un modo de erotismo y placer sexual por fuera de las significaciones negativas de opresión, miedo o tabú que circularon por distintas imágenes, antes de la expansión que permitió el denominado posporno³⁵¹ local.

En este capítulo nos detendremos en las acciones de la artista argentina Liliana Maresca y el colectivo Fugitivas del desierto. La diferenciación de ambas intervenciones y, a la par, la posibilidad de leerlas como intervenciones que reivindicaban el placer sexual erótico y la fuga de la hegemonía heterosexual corporal nos resultan relevantes para analizarlas en esta investigación.

En el caso de Maresca –cuyas acciones son realizadas al interior del campo del arte–, las imágenes del cuerpo erótico y gozoso nos ofrece un cuerpo de mujer sexualmente provocativo y explícito a través de los propios lenguajes de consumos eróticos masivos, algo inédito para el campo del arte local del momento en una artista mujer. El trabajo de Fugitivas del desierto se ubica en otra constelación de desarrollos y propone en sus imágenes cuerpos lésbicos eróticos, visualidades específicas del cuerpo lésbico y el deseo. Se diferencian de muchas expresiones del lesbianismo previo (muchas veces “asexual” o no sexualmente explícito en sus representaciones) y también se distancian radicalmente de las imágenes massmediáticas de los cuerpos lésbicos pensados por y para la mirada masculina.

Consideramos que estas intervenciones articulan distintos debates dentro de los feminismos sobre erotismo, placer y sexualidad sobre los que necesitamos detenernos, al menos, sucintamente. Las intervenciones aquí trabajadas pueden ser entendidas como intervenciones

³⁵¹ El “posporno feminista” ha sido una de las corrientes más visibles de los últimos años del movimiento feminista en el arte. Además, en los EEUU se ha generado en los últimos veinte años el campo de investigación y estudio de los *porn studies*, que analizan la relación entre cuerpo, mirada y placer en la representación pornográfica, conformados especialmente por historiadoras/es y estudiosas/os del cine, como W. Kendrick, R. Dyer, L. Williams o T. Waugh. En Argentina tiene desde el año 2012 un creciente auge de acciones, grupos y festivales que comienzan a cobrar relevancia y notoriedad tanto al interior del mundo de ciertos circuitos *underground* artísticos (como los festivales Garpa y la Muestra Marrana) o las intervenciones artísticas del colectivo cordobés Asentamiento fernseh, un espacio de producción estética, política y teórica inmerso en las disidencias sexuales y sus representaciones; o el platense Cuerpo Puerco (formado por Fernanda Guaglianone y Guillermina Mongan), como dentro de los propios discursos feministas en los estudios culturales (cf. Milano, 2014).

que se desmarcan conflictivamente de una reivindicación del “cuerpo femenino”. En el caso de Maresca, porque utiliza los mismos elementos de la cultura de masas y el consumo masculino, en el caso de Fugitivas, porque da cuenta de otros deseos y placeres al interior –y como crítica– del propio discurso feminista del cuerpo sobre lo erótico y la sexualidad.

5.1.a. Género, sexualidad y erotismo. Hitos teóricos de un debate feminista

En el año 1991 Judith Butler señalaba “no hay relaciones directas, de expresión o causalidad, entre sexo, género, presentación de género, práctica sexual, fantasía y sexualidad. Ninguno de estos vocablos engloba a los restantes, o los determina” ([1991] 2000b: 103)¹⁵². Esta síntesis sobre la diferencia teórica de estos conceptos centrales de las teorías de género y las sexualidades quizá hoy parecen claramente distinguibles, sin embargo, han atravesado y atraviesan extensos debates que, de hecho, aún no están saldados.

La necesaria distinción de la sexualidad y el género no ha sido tan clara en los análisis de género y feministas y sin dudas la sexualidad ha quedado relegada, muchas veces, como un subproducto de análisis dentro de los marcos de la categoría de género (y la opresión de género). Los cruces entre erotismo, sexualidad y género tampoco han sido extensamente desarrollados en nuestro país (cf. Schaufler, 2014).

Sin dudas, al menos desde la década de 1960 en los países occidentales, afirmar el derecho al placer fue un signo de rebelión de las mujeres y desató numerosas contiendas por la redefinición de la moral sexual y la desnaturalización de su asociación con lo cultura religiosa y sus asociaciones al sexo no reproductivo como “pecaminoso” y prohibido. En nuestro país, la historiadora Isabella Cosse (2010) interpreta estos años como el escenario de una “revolución discreta¹⁵³” que ha conmovido la doble moral sexual y legitimado nuevos patrones de conducta respecto a la sexualidad, aun cuando muchos de sus paradigmas no han sido desplazados ya que siguen construyéndose, mayoritariamente, sobre la pauta heterosexual.

¹⁵² En este texto Butler justamente discute con la práctica del *coming out* (salir del closet) y la idea de transparencia del yo y de sus sexualidad que lleva implícita. En particular discute sobre la identidad lésbica y los modos de regulación que impone. En sus palabras: “¿Qué es lo que tienen en común las lesbianas, si algo tienen en común? ¿Quién decidirá esta cuestión? ¿y en nombre de qué? (...) ¿qué uso será legislado y qué juegos se producirán entre legislación y uso de tal manera que los usos instrumentales de la ‘identidad’ no se conviertan en imperativos de regulación?” (2000b: 90).

¹⁵³ Si bien comprendemos la definición de Cosse, no estamos en completo acuerdo con la utilización del término “discreto”. Como venimos sosteniendo a lo largo de todo este trabajo, las transformaciones producidas a partir de los movimientos feministas y de las desobediencias sexuales han producido escenarios radicales de transformación individual y colectiva a través de las prácticas denominadas micropolíticas, en particular sobre los modos de construcción subjetiva. La idea de revolución discreta, conlleva en su interior, todavía, ciertas reminiscencias de un dualismo que la compara con “revoluciones manifiestas” que parecen centrarse en los términos de la toma del poder, el estado y la macro-economía política.

Desde que en 1970 Kate Millet publicara su *Política Sexual*, para analizar la categoría de sexo como *construcción social* y sus diferencias de poder entre mujeres y varones, pasando por la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault, los textos de Gayle Rubin acerca de *El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo* y, en particular, *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*, o *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina* de Carole S. Vance, -sólo por citar algunos que han sido debatidos en nuestro país y que datan de las décadas del 70 y 80-, hasta llegar a los innumerables estudios de la actualidad, la construcción y regulación de la sexualidad ha sido y sigue siendo un eje central de la teoría política feminista y, quizá, uno de los debates más álgidos al interior de los movimientos feministas. En América Latina, además, este debate está atravesado por jerarquías específicas de clase y raza, así como del desplazamiento semántico que une trata de personas a prostitución y trabajo sexual como sinónimos¹⁵⁴ (sin posibilidad de distinciones entre cada uno de esos problemas específicos) debate que actualmente es uno de los temas centrales en el movimiento feminista local.

Aquí, tendremos como discusión de fondo el amplio e histórico debate feminista sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres en una línea delgada denominada anti sexo o pro sexo¹⁵⁵ que se ha detenido en los usos y representaciones de la sexualidad y el cuerpo de las mujeres. Sus posibles usos y desviaciones como intervención artística es lo que nos interesa.

¹⁵⁴ El debate sobre trata, prostitución forzada y trabajo sexual es actualmente uno de los temas centrales de discusión y desacuerdo en el movimiento feminista local que, muchas veces, obtura las posibilidades de análisis específicos desde lo erótico y sexual en los cuerpos de mujeres, feminizados o LGTBTTIQ. Aquí nos centramos en releer estrategias desde el arte y el activismo artístico haciendo foco en los modos de disputar imaginarios erótico-sexuales como modo de expandir la posibilidad de construcción de otros deseos y otros cuerpos. Nos anticipamos a posibles lecturas, tratando de tener como trasfondo aquello que advierte la investigadora Leticia Sabsay (2011): “hablar de prostitución o de trabajo sexual supone una serie de problemáticas que si bien están articuladas, son disimiles: desde la explotación infantil a las redes transnacionales, pasando por la confusión entre el trabajo sexual independiente y la explotación del trabajo sexual, las alusiones a los cruces entre migración, vulnerabilidad, marginalidad, precariedad económica y explotación con la industria del sexo en sus diferentes registros, o el problema del tráfico de personas...en general, cuando se utiliza el sintagma de la “prostitución” se tienden a homologar todas estas distintas configuraciones de la industria del sexo, y la mayoría de las veces se usa el caso de la explotación infantil y el tráfico para condenar la industria del sexo *in toto*” (2011: 67).

¹⁵⁵ Dejamos de lado lo que consideramos las teorías anti sexo más conservadoras y reaccionarias de los 70 en EEUU como la de Ti-Grace Atkinson, quien llegó a afirmar que “todo lo sexual es reaccionario”. Todas estas autoras se ubican en lo que fue el extenso debate en Estado Unidos sobre pornografía-anti pornografía, fundamentalmente, que se conformó a lo largo de la década de los 80 con la asunción de Reagan en los EEUU. El debate registrado en el *Barnard Center for Research on Women* es el punto de inflexión del movimiento en EEUU. Dirigido por la antropóloga Carole Vance, en el congreso participaron, entre otras, Ellen Dubois, Ellen Willis y Gayle Rubin. Uno de los intereses centrales era analizar la sexualidad más allá de la violencia y la pornografía, instalar debates en torno a la sexualidad como placer y las prácticas sexuales no hegemónicas (en particular el BDSM), desarticular los correlatos heterosexistas y transfóbicos que recaían y acusaban a lesbianas y trans de identificarse y asumir “los roles de la opresión”, y discutir el avance del movimiento denominado *Women Against Pornography (WAP)*, dirigido por Andrea Dworkin, Susan Brownmiller y Robin Morgan. Algunos de los argumentos y debates centrales de ese congreso se encuentran en el libro de Carol Vance (ed.), 1989.

En nuestro país estos debates tienen connotaciones diferentes y están más estrechamente relacionados con la autonomía sexual de las mujeres en torno al trabajo sexual, y sus distinciones con la trata y la prostitución forzada, pero la circulación de argumentos, teorías y contraargumentos, utiliza parte de este bagaje teórico.

En la primera línea de investigaciones –denominada “antisexo o procensura–” podemos mencionar a Catharine MacKinnon (1989) y Andrea Dworkin³⁵⁶ quienes enfatizaron –ya en la década de los 80– un modo de análisis que buscaba explicar la opresión política y sexual de las mujeres, distinguiendo la apropiación de la sexualidad de las teorías de género pero ubicando a la sexualidad (el “*dominio sexual*”) como el núcleo central de la opresión de las mujeres. Ambas autoras utilizaron la pornografía como modelo para explicar la opresión política y sexual de las mujeres bajo el slogan “la pornografía es la teoría y la violación la práctica”³⁵⁷. Para estas autoras (casi) toda la acción y representación sexual de las mujeres es opresiva, sin lugar a empoderamientos erótico-sexuales posibles por parte de las propias mujeres. Nos detendremos, fundamentalmente, en la primera autora ya que sus traducciones tempranas al español han permitido su lectura, recepción y circulación teórica en nuestro país.

El texto de MacKinnon, *Hacia una teoría feminista del estado*, se ha constituido en una referencia, aun hoy, para ciertas posturas feministas que ubican en la sexualidad una unívoca posibilidad de lectura como “constructo social de poder masculino”. Para esta autora la sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo: una construcción social desigual donde se expropia sobre algunas en beneficio de otros³⁵⁸. En este horizonte de sentido la única lectura

³⁵⁶ Andrea Dworkin fue una de las portavoces del denominado “movimiento feminista antipornografía” de los Estados Unidos que tuvo su momento de tensión más fuerte hacia fines de los años 80. Ambas autoras son las teóricas y portavoces de un movimiento que brega por la regulación estatal de la sexualidad. En EEUU llevaron adelante la ordenanza *Antipornography Civil Rights Ordinance* (más conocida como la ordenanza MacKinnon-Dworkin) que fue implementada, pero finalmente bloqueada por el congreso de EEUU por ir en contra de los derechos de la constitución del país. Como dato destacado, podemos decir que Dworkin visitó nuestro país en el año 2011, durante el gobierno de Cristina Fernández, previo a la prohibición del denominado “rubro 59” de los medios masivos de comunicación que prohíbe la publicidad de cualquier tipo de trabajo sexual en los medios.

Por último, en el contexto de este debate, dentro de los lazos entre academia y activismo, y post prohibición del rubro 59 y persecución policial a trabajadores sexuales, en agosto de 2013, un grupo de investigadorxs, docentes y activistas lanzó la *Proclama de lesbianas feministas prosexo*. Allí realizaban un llamado al debate de lo que consideraban las posturas hegemónicas locales sobre prostitución y trata, que cancelaba la posibilidad del reconocimiento del trabajo sexual. En sus palabras: “la equiparación e indiferenciación entre las personas que deciden ejercer el trabajo sexual con las que son esclavas sexuales porque son víctimas de las redes de trata, provoca el silenciamiento y el borramiento del espacio público de las trabajadoras sexuales así como la inercia policial y política para una búsqueda real de las víctimas de trata” [en línea].

³⁵⁷ En palabras de MacKinnon: “La pornografía es un medio a través del cual se construye socialmente la sexualidad, un lugar de construcción, un dominio para ejercer. Construye a las mujeres como cosas para uso sexual y construye a los consumidores para que deseen desesperadamente a mujeres que desean desesperadamente la posesión y la crueldad y la deshumanización. La propia desigualdad, el propio sometimiento, la propia jerarquía, la propia objetivación, con el abandono estático de la determinación personal es el contenido aparente del deseo y el carácter deseable de la mujer. El gran tema de la pornografía como género –escribe Andrea Dworkin– es el poder masculino. Las mujeres están en la pornografía para ser violadas y poseídas, los hombres para violarlas y poseerlas” (1989: 245).

El problema no es, por supuesto, desconocer este tipo de construcción desigual y jerárquica en los modos en que se construye gran parte de la industria pornográfica, sino agenciar otros placeres posibles dentro de esa propia industria, e indagar también la agencia de las mujeres en esos mismo consumos, dirán muchas de las activistas y actrices porno pro-sexo.

³⁵⁸ MacKinnon lo define así: “Igual que la expropiación organizada del trabajo de algunos en beneficio de otros define una clase, la de los trabajadores, la expropiación organizada de la sexualidad de unos para el uso de otros define un sexo: la mujer (...) Ambas son teorías del poder, de sus consecuencias sociales y de su injusta distribución. Ambas son teorías de la desigualdad social” (1989: 24).

posible de la sexualidad de las mujeres es en términos de opresión y dominio, dejando a las mujeres en el lugar de víctimas. En palabras de la autora:

Una teoría de la sexualidad se hace metodológicamente feminista, entendiendo feministas en el sentido postmarxista, en la medida en que trata la sexualidad como interpretación social del poder masculino: definida por los hombres, forzada sobre las mujeres, y constituyente del significado del género. Tal enfoque, centra el feminismo en la perspectiva de subordinación de las mujeres a los hombres al identificar el sexo –esto es la sexualidad de dominio y de la sumisión– como algo crucial fundamental en ese proceso (MacKinnon, 1987: 127).

Construyendo un marco de sentido donde la sexualidad es sinónimo de opresión, conductas violentas y abusivas, acoso sexual y objetivación del cuerpo de las mujeres (con la violación, la pornografía y la industria del sexo como motores fundantes) MacKinnon construye ese marco de interpretación donde la sexualidad siempre es opresión de y hacia las mujeres, sin espacio ni opciones posibles para agenciar otras prácticas eróticas y sexuales.

Contrarrestando estas posturas y enfatizando el papel erótico y liberador de la sexualidad y el placer sexual, así como de las diferentes expresiones y deseos que se articulan en torno a ella, podemos ubicar a Ellen Willis, Joan Nestlé, Gayle Rubin, Path Califia y Annie Sprinkle³⁵⁹ que serán pioneras en criticar las teorías de la sexualidad como símbolo de opresión e indagar otros modos de representación de la sexualidad y el deseo. Cabe decir que ninguna de estas autoras –denominadas prosexo– desconocen o justifican las jerarquías sexuales, las violencias y sometimientos que se instituyen sobre el cuerpo de las mujeres (aunque no exclusivamente, sino también de los desobedientes sexuales y queers) desde los poderes masculinos. Sin embargo, habilitan a pensar diferencias dentro de las expresiones eróticas y sexuales, además de contrarrestar las dualidades sexo/género (varones-mujeres) en que se basan las posturas anti censura.

Desbordando el concepto de sexualidad de “las mujeres” –centrándose en los ataques hacia las lesbianas (entendidas como “imitación de” la masculinidad), criticando el heterosexismo de

³⁵⁹ Los primeros grupos feministas pro-sexo fueron constituidos por lesbianas feministas y, en particular, lesbianas practicantes de BDSM entre las cuales se encontraban Path Califia y Gayle Rubin, integrantes del grupo SAMOIS (un histórico colectivo de lesbianas leather y practicante de BDSM formado en 1978 en Los Ángeles). Las *Lesbian Sex Mafia*, fundada por Dorothy Allison y Jo Arnone en Nueva York en 1981, era otro de los grupos centrales de este debate, previo al congreso de Barnard.

Ellen Willis, escribió uno de los textos clave del feminismo pro-sexo en 1981: *Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?* Texto que da origen al nombre de “pro-sexo”, aunque muchas también prefieren el término *Anti-Censorship*, que además fue el que nucleó a muchas feministas pro-sexo en FACT (Feminist Anti-Censorship Task Force). Sus argumentos principales se basaban en la libertad sexual de las personas, de las trabajadoras del sexo y de las prácticas sexuales no hegemónicas. Además, argumentaban que las leyes otorgaban un excesivo control y poder al estado –de por sí una de las instituciones patriarcales más importantes– sobre la regulación de la sexualidad y los cuerpos.

Annie Sprinkle fue una de las actrices porno fundadoras del denominado movimiento “posporno” que surge como una perspectiva dentro de la línea del feminismo pro sexo para reapropiarse de la representación pornográfica con el fin de producir otras representaciones de cuerpos, sexualidades y deseos contra hegemónicos.

muchos de los postulados de las feministas anti-sexo, estas autoras harán énfasis en dos puntos centrales. Por un lado, parten de complejizar la experiencia de la sexualidad y el placer sexual (sin dejar de contemplar las desigualdades de poder que se estructuran en las sociedades patriarcales), pero sin insistir sólo en la violencia y la opresión sexual. Esta operación de reducción de la sexualidad únicamente entendida como poder y dominio, sostiene Vance (1989), mantiene al margen la experiencia de las mujeres, ignora sus elecciones y fomenta el terror y el desamparo sexual¹⁶⁰. Por otro lado, también hacen énfasis en otras experiencias que se alejan de los imaginarios de conductas sexuales (y los cuerpos) de “las mujeres”, entre ellas: heterosexuales y lesbianas con prácticas no monógamas, con sexualidades no reproductivas, lesbianas practicantes de BDSM¹⁶¹, lesbianas butch, trans, putas, etc. Es decir, muchas de las cuales habían quedado fuera del propio concepto restrictivo de “mujer”.

Nos detendremos en algunos de los postulados de la antropóloga Gayle Rubin, quizá una de las teóricas más leídas de esta corriente en nuestro país. Rubin intenta desarticular la mirada de *opresión* que se posa sobre la sexualidad (entendida, además, como correlato de la opresión general de género). Redefiniendo algunas de sus posturas de *El tráfico de mujeres*, la autora dirá que el sistema sexual no es una estructura omnipotente ni monolítica y sobre él se producen constantemente batallas sobre las definiciones valoraciones, acuerdos y privilegios de la conducta sexual. Aquí la autora distingue entre género y sexo destacando que, si bien el desarrollo del sistema sexual se ha producido en el contexto de las relaciones entre géneros y el género afecta a los propios modos de funcionamiento del sistema sexual, “no son la misma cosa, y constituyen la base de dos áreas distintas de la práctica social” (Rubin, 1989: 184). La sexualidad posee sus desigualdades y formas de opresión específica esto significa, para Rubin, que la sexualidad es eminentemente política y está “organizada en sistemas de poder que alientan y recompensan a algunos individuos y actividades, mientras que castigan y suprimen a otros y otras” (ob.cit: 187).

La autora no desconoce que una parte de la opresión de las mujeres está mediada y contenida en la propia sexualidad. Rubin coincide en un postulado central del feminismo: que la cultura

¹⁶⁰ Vance destaca que la persecución del placer contribuye a convertirlo “en el gran secreto culpable entre las feministas” (Vance, 1989: 19).

¹⁶¹ El texto pionero de Rubin (1989) hará especial énfasis en la disputa estadounidense que se dio entre activistas lesbianas (en particular aquellas nucleadas en torno a la revista *BDSM Leather* Lésbica *Samois*) y activistas anti pornografía. Según la autora estas activistas contienen una condena al sadomasoquismo como práctica sexual. En palabras de la autora: “Gran parte de la propaganda anti pornográfica lleva implícito el mensaje de que el sadomasoquismo es la *verdad* esencial y de fondo a la que tiende toda la pornografía. Se piensa que la pornografía conduce a la pornografía sadomasoquista, y a su vez se supone que ésta lleva a la violación. Tenemos aquí la revitalización de la idea de que son los perversos sexuales los que cometen crímenes sexuales, no la gente normal. No existe evidencia alguna de que los lectores de revistas eróticas sadomasoquistas ni quienes lo practican cometan un número desproporcionado de crímenes sexuales. La literatura anti pornográfica convierte a una minoría sexual impopular y a sus lecturas en chivo expiatorio de problemas sociales que ellos no crean” (Rubin, 1989: 166).

occidental ha mirado al sexo con sospecha. A partir de ello, trata de desligar aquellas concepciones teóricas que –siguiendo esa valoración moral– articulan una sospecha y opresión constante sobre toda práctica sexual y sus variantes de expresión como prácticas “antifeministas”. Señala diferencias radicales con la postura anti-sexo que enunciamos: por un lado, critica las restricciones impuestas a la conducta sexual de las mujeres y denuncia “el precio moral” que se ubica sobre aquellas mujeres que son sexualmente activas. Por otro, –en una clara crítica hacia MacKinnon–, aquella que considera la liberalización sexual, las relaciones lésbicas (fundamentalmente butch-femme) y las relaciones sexuales BDSM como una mera extensión de los privilegios masculinos. Según la autora esta tradición es aquella que se articula con el discurso conservador anti sexual. Para ella el movimiento anti pornografía, y sus textos, han sido la expresión más amplia de este discurso conservador. En sus palabras:

Esta cultura mira al sexo siempre con sospechas. Juzga siempre toda práctica sexual en términos de su peor expresión posible. El sexo es culpable mientras que no demuestre su inocencia. Prácticamente toda conducta erótica se considera mala a menos que exista una razón específica que la salve. Las excusas más aceptables son el matrimonio, la reproducción y el amor (ob.cit.:188).

Para Rubin, sin embargo, aunque el propio movimiento feminista haya producido parte del pensamiento sexual más regresivo, también ha elaborado una defensa clara, innovadora y apasionante del placer sexual y la justicia erótica. En sus palabras:

El movimiento anti pornografía ha pretendido hablar en nombre de todo el feminismo. Afortunadamente no es así. La liberación sexual ha sido y continúa siendo uno de los objetivos feministas (...) Ha sido principalmente obra de lesbianas, cuya sexualidad no se ajusta a los convencionalismos de pureza del movimiento –principalmente lesbianas sadomasoquistas y lesbianas butch/femmes–, de heterosexuales que no se avergüenzan de serlo y de mujeres partidarias del feminismo radical clásico (ob.cit: 175).

Mencionamos también algunas contextualizaciones locales de estos debates “pro sexo” que son más recientes y que están articulados con las discusiones alrededor del consumo de pornografía, el debate sobre la distinción entre prostitución, la trata de personas y su diferencia (o justamente, su indiferenciación) con el trabajo sexual¹⁶². Si bien nuestro arco temporal se detiene justamente en el inicio más fuerte de estos debates entre trabajo sexual y trata no deja de ser un

¹⁶² Este debate al interior del feminismo local es actualmente –y sobre todo en la última década– uno de los más rípidos tanto dentro del movimiento feminista como en la teoría académica producida en los últimos años. No podríamos dar cuenta de todas las corrientes, matices y artículos que se han generado. Remitimos, entre muchos otros textos, a: Aravena, Eugenia (et.al) *Parate en mi esquina. Aportes para el reconocimiento del trabajo sexual*. Berkins, Lohana y Korol, Claudia (2010). *Diálogo: Prostitución Trabajo sexual. Las protagonistas hablan*. Sabsay, Leticia (2011) *Fronteras sexuales*. Iglesias Skulj, Agustina (2013). *La trata de mujeres con fines de explotación sexual*. flores, valeria (2013) *¿Por qué el feminismo no coge? dame placer y te daré la vida, dinero o teoría*, Daich, Dèborah (2013) *De pánicos sexuales y sus legados represivos*, (2012). *¿Abolicionismo o reglamentarismo? Aportes de la antropología feminista para el debate local sobre la prostitución*.

dato a señalar que la expansión de intervenciones artísticas locales como las del posporno –que enfatizan en los cruces de (otra) construcción de las prácticas sexuales, del erotismo y el deseo en nuestro país– se dan justamente, cuando se instala fuertemente el debate sobre trabajo sexual y trata, por un lado, y por otro, la crítica a cierta homonormatividad (como dijimos, post leyes de matrimonio igualitario –es decir de cierto reconocimiento de algunos modos subjetivos de vivenciar la parentalidad y sus prácticas erótico sexuales por parte del Estado–)¹⁶³.

Como destacan Mattio y Gall (2012), en la actualidad y en nuestro país los más diversos feminismos coinciden en denunciar la moral patriarcal sobre la sexualidad de las mujeres –entendida en su reducción a un régimen sexual reproductivo, monogámico y heterosexual–, pero difieren radicalmente en torno a la significación de una sexualidad emancipada. Particularmente en los modos en que se comprende la autonomía del propio cuerpo (cuando excede al debate del aborto, las violencias y el control sobre otras/os), los modos de experimentar placer y agenciarse en la sexualidad (sus usos, consumos eróticos y apropiaciones deseantes) y –en particular- sobre el trabajo sexual.

Teniendo como telón de fondo las teorías más represivas sobre la sexualidad femenina, la teoría contrasexual de Preciado¹⁶⁴ y las vivencias sexo-afectivas lésbicas¹⁶⁵ de su propia experiencia, Gall toma dos ejemplos que siempre están en el debate local: las mujeres y lesbianas hiperfemeninas y las masculinidades lésbicas. La artista e investigadora dice que:

El imaginario sobre el deseo del varón heterosexual tiene consecuencias para las mujeres femininas, se nos coloca en un lugar de sumisión eterno, pensando que éste es un lugar de vulnerabilidad en el que el empoderamiento o la *agencia sexual* parecieran estarnos negado. Con las masculinidades lesbianas pareciera suceder lo mismo, las lesbianas chongas son prejuizadas por portar una masculinidad que para much*s se asemeja a

¹⁶³ Agradezco a Valeria Flores y Fernanda Guaglianone, compartir conmigo esta idea e hipótesis posible a futuro de estos cruces de investigación.

¹⁶⁴ En el *Manifiesto Contrasexual* (2002) Preciado retoma la idea de contra-productividad de Foucault para enunciarla como una contra-sexualidad propia de un devenir de otros placeres y otros cuerpos posibles. Para el autor, sexo y sexualidad (y no solamente género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas complejas donde la contra-sexualidad propone la deconstrucción de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género. Además utiliza en este texto la idea de la “prótesis” como una forma de repensar el cuerpo como tecnología y forma de explicar el género mediante una re-lectura de la historia de la sexualidad desde las ciencias y las tecnologías de control y transformación del cuerpo. En sus palabras: “La contra-sexualidad reivindica su filiación con los análisis de la heterosexualidad como régimen político de Monique Wittig, la investigación de los dispositivos sexuales modernos llevada a cabo por Foucault, los análisis de la identidad performativa de Judith Butler y la política del cyborg de Donna Haraway” (Preciado, 2002: 21).

¹⁶⁵ Dice la autora: “Es difícil dar cuenta de un imaginario normativo de la sexualidad lésbica, ya que puedo pecar de prejuiciosa. Me baso en mis experiencias sexuales, y en las producciones estéticas que hay sobre la sexualidad lésbica [en Argentina]. Donde se muestra siempre a dos mujeres en los oxímoron de su feminidad, suaves, mimosas, amables, dulces, maternas. Rara vez nos encontramos con fluidos, sangre, pelos, mordidas, dildos, o lo que sea que salga de ese imaginario” (Gall, 2017: 139). Podemos decir que esto se fue transformando en lo que enunciamos como la escena posporno, pero a la vez, que aun esas escenas lésbicas tampoco constituyen un imaginario de fácil acceso fuera de la pornografía *mainstream*.

la del varón. Haciendo que la masculinidad sea un atributo “natural” de los varones y no una performatividad que podemos adquirir y querer habitar las mujeres u otras expresiones sexo genéricas (2017: 134).

Esta autora remarca algunas críticas sobre el denominado “lesbianismo radical” en nuestra región que, en el rechazo a toda opresión sexual, también incluyen las simbología del “varón heterosexual”, excluyendo y rechazando con ello cualquier performatividad de género de las propias lesbianas *drag king* o de varones trans, así como la utilización de prótesis, fantasías, o deseos que sean asociadas a las prácticas heterosexuales como ser la penetración¹⁶⁶ –por lo tanto, cualquier tipo de prótesis como los dildos¹⁶⁷–, la pornografía, los juegos D/S-M/S, etc.

Otro texto de debate es *¿Por qué el feminismo no coge? dame placer y te daré la vida, dinero o teoría*, de Valeria Flores (2013) quien recupera la discusión sobre sexualidad, sexualidad lésbica, “perversas” y trabajo sexual al interior de los feminismos argentinos. Flores inicia su texto con una pregunta incómoda -desde el feminismo sexo-disidente y hacia los propios movimientos feministas- que subyace a los debates que venimos enunciando:

¿Cómo articular un discurso de los placeres sobre un fondo cultural que tiene como tópicos exclusivos del feminismo: la violencia contra las mujeres, el aborto y la trata/prostitución, y sobre el que emergen cuerpos y discursos sembrados de pánico y miedo? ¿Cuánto hacemos por explorar y construir discursos acerca de nuestros placeres, es decir, cuánto tiempo, espacio y reflexión colectiva le dedicamos? (...) ¿Cómo construir un discurso del placer en una realidad mediatizada por el peligro sistemático espectacularizado? (Flores, 2013: 166).

A partir de esa pregunta ubica el sexo y la sexualidad como posibilidad de empoderamiento erótico, por fuera de la promoción de un comportamiento sexual para las mujeres sostenido en la culpa o la moral reproductiva. Detenida en los modos en que la biopolítica construye los cuerpos y los deseos, Flores analiza los modos en que éstos se sostienen en las gramáticas de los discursos heterocentros. No se trata, dice, de decirle a la gente cómo, con quien y bajo qué reglas coger (que caería en un moralismo feminista militante), sino de desarticular la maquinaria biopolítica que rige y construye -a través y desde las inscripciones del poder- nuestros cuerpos y deseos.

Luego analiza los modos en que el debate trabajo sexual/trata se organizó al interior del feminismo argentino (sobre todo, aquello que se legitima como cuerpos posibles y lo que excluye,

¹⁶⁶ Recuperando algunas teorías feministas clásicas anti-pornografía, Gall reconstruye los modos en que dentro de ese horizonte de lectura “en el imaginario colectivo de la sexualidad heterosexual, la mujer penetrada (o quien sea penetrada*) está en un lugar de sumisión, de inferioridad, quien penetra tiene el falo, posee el poder de hacer con ese cuerpo lo que le plazca”. La autora continúa diciendo que no se le puede atribuir todo lo que constituye a un sistema de poderes y dominación como el patriarcado a una forma fálica, sea un pene o un dildo, ya que “los dildos podrían ser solo una materialidad hecha para el placer. No es lo mismo opresión, poder y falo. Es necesario pensar la distinción” (Gall, 2017: 141).

¹⁶⁷ Dild@s no es un sustituto del pene y tampoco es un complemento del cuerpo lesbiano, dirá Gall, retomando los postulados de P. B. Preciado.

lo que calla, lo que se silencia). Allí destaca los modos en que pensar una práctica sexual como algo intrínsecamente degradante de las prácticas placenteras de y sobre el sexo y la sexualidad, instituye un régimen de legitimidad y clasificación entre sexo bueno y sexo malo, deseo “correcto e incorrecto” que modulan las diversas políticas sexuales. Con estas clasificaciones se eluden los contextos eróticos –sociales, políticos, culturales, geográficos, etc.– en los cuales diversas prácticas son ejercidas y reconocidas como placenteras y vuelven ilegibles e ilegítimos diferentes experiencias que no se instituyen en torno al sexo reproductivo, monogámico y hetero/homo familiar. El análisis de flores se detiene allí donde los discursos culturales administran las experiencias de los sujetos para que sean audibles y legítimas.

Bajo estos trasfondos teóricos, y a partir de todo lo desarrollado, nos preguntamos entonces ¿qué imaginarios abren las intervenciones de Liliana Maresca y Fugitivas del desierto para pensar el erotismo y el deseo sexual en nuestro país? ¿Qué discusiones, placeres, fantasías, silencios, indagan sus imágenes eróticas y qué eróticas vitales encontramos en sus fantasías? ¿De qué modo estas intervenciones alteran algunos imaginarios feministas sobre los placeres, el cuerpo y el deseo? Como decíamos al inicio, recuperar estas intervenciones en particular moviliza la complejidad de los debates que desarrollamos resumidamente. Por un lado, el de la apropiación erótica del propio cuerpo, a través de y con los mismos medios de lo que podríamos leer como imágenes para ser visto por los “ojos de un voyeur masculino¹⁶⁸”, por otro, por el reclamo del uso desviado de los placeres lésbicos.

5.2. Liliana Maresca, pasiones lúdicas de una magnolia¹⁶⁹

*Sin pensar nos unimos / sin pensar nos alejamos /
estamos vivos/ yendo / viniendo /
de nosotros mismos / a los otros / nunca fijos*
Liliana Maresca

Liliana Maresca nació en 1951 en Avellaneda y falleció de vih-sida en 1994. Es a partir de la década de 1980 que inicia su recorrido artístico condensado en una breve pero frenética producción. No resulta menor que su última muestra y retrospectiva se llame *Frenesí*, un frenesí a contracorriente de su propia vulnerabilidad corporal provocada por la infección del virus. Un

¹⁶⁸ Es interesante pensar cómo las intervenciones de Maresca quizá podrían parecer *naïf* (sexual y eróticamente) en nuestro presente. Sin embargo nos resulta llamativo que sigan sin ser analizadas con detalle las imágenes en las que nos detendremos de su producción. Ese silencio es, justamente, el que nos resulta productivo para nuestro análisis.

¹⁶⁹ Dice Maresca en uno de sus últimos poemas: “Callada y sola/ Entre bullicios/ Gusanos me esperan/ Seré su alimento/ Y aquella parte más hermosa mía será perfume de magnolia” (Maresca, 2006: 38).

espacio de experimentación, como le gustaba decir, “donde cada uno se dedique, por si acaso, a vivir más su propia vida¹⁷⁰”.

La historiografía del arte local que ha estudiado los recorridos y el trabajo de esta artista coinciden en la imposibilidad de definir sus obras y acciones en una única línea de análisis o pertenencia a los procesos artísticos ocurridos en los años ochenta y mediados de los noventa en Argentina. Sus obras exceden las modalidades disciplinares y se yuxtaponen en un recorrido que articula pintura, escultura, objetos, foto-performances, instalaciones, intervenciones espaciales, entre tantas otras operaciones que pueden destacarse en el frenesí de su hacer.

Ella quería y experimentaba todo, como le gustaba decir, era un cuerpo ávido de experimentación: “quiero la torta y la porción y las migas del mantel. Todo quiere la ávida” (Hasper; 2006: 13). De algún modo, esta frase define su intensidad artística. Quizás, por este mismo motivo, sus obras escaparon a las carátulas exclusivas de “arte político” o “arte *light*”¹⁷¹ difundidas por la crítica de la época. Maresca “era una artista de los 80 y los 90”, como se la disputaban unos y otros. Así, hablar de y sobre “la Maresca” era (y es) disputar su legado –como sucedió, por ejemplo, en aquellos intensos debates que se generaron en la mesa homenaje realizada en el Rojas a diez años de su fallecimiento en 2004¹⁷².

Inició un recorrido en los tempranos años 80 de la postdictadura argentina que ella misma expresa como atravesado por un sentimiento y necesidad de “comerse el mundo” –correspondiéndose con el clima de época que detallamos en el capítulo anterior–. En este entramado, su figura constituye un punto de encuentro y salida para generar procesos donde lo autoral es dejado de lado.

¹⁷⁰ En cualquier momento explotará / Mi pequeño cosmos /Dejo unos rastros /Entre los seres que me vieron ser / Un ser muy fuerte muy débil/ Soy bella en la integridad /Lograda con esfuerzo /Fui más allá de mi condición /Valiente esparzo los dolores de crecimiento /En un mundo hostil /Precario/ Dejo sonrisas /Tantos actos de amor como es posible /Tanto desprenderme de la posesión /Delego el mando de la vida /Que me empuja/ Me flota en su río oscuro /Sé de estar conmigo /Callada y sola /Entre bullicios

Gusanos me esperan /Seré su alimento /Y aquella parte más hermosa mía será /perfume de magnolia / Algún fruto crecerá de las ruinas / Tuve muchos hijos / Generé canciones / Melodías /Colores y formas /Extendí la generosidad y el egoísmo /Sobre este mundo /En este país /Entre mis amigos /Este reconocimiento conmigo grande /Ensanchada /Pletórica de cosas verdaderas / Profundas /Transmutar / Seguiré transmutando / Hoy vuelvo a mi brillante /Que la pequeña luz deje de brillar /no cambia nada / Todo va a seguir igual / El alimento se desvanecerá /Alguna lágrima se resbalará /En el surco de alguna mejilla /Y cada uno se dedicará por si acaso / A vivir más su propia vida (Maresca, 2006: 38).

¹⁷¹ Sobre los usos del arte *light* entendido, entre muchas otras cosas, como arte apolítico, cursi, frívolo, *kitsch*, “puto”, superfluo, etc. remitimos a: AA. VV. (2011) “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo” y Francisco Lemus (2015) “Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa”.

¹⁷² El 18 y 25 de noviembre de 2004, a 10 años de la muerte de la artista, se realizaron dos mesas redondas en el Centro Cultural Rojas. En la primera participaron Elba Bairon, León Ferrari, Carlos Moreira, Ana López, Martín Kovensky, Marcia Schwartz, Marta Dillon, Fernando Fazzollari, Fernando Noy y Luis “El Búlgaro” Freisztav y en la segunda, Jorge Gumier Maier, Adriana Lauría, Fabían Lebenglik y Roberto Jacoby. (El debate se encuentra transcripto en Hasper, 2006).

Su amplio departamento ubicado en el barrio de San Telmo de Buenos Aires –por el que transitaban diferentes artistas¹⁷³–, fue lugar de reunión y dio lugar a su producción individual y a numerosas propuestas grupales. Había allí un espacio donde encontrarse en caricias de acciones colectivas, encuentros fugaces y vitales que recordaban la sensación de estar vivo en la resaca violenta y zombie de la dictadura. Como escribe Adriana Miranda “los límites entre su vida y su obra no eran visibles. Consecuencia de esta actitud era que la construcción de cada obra fuera una experiencia comunitaria, con todos sus aditivos, conflictos, violencia, encuentros y desencuentros apasionados” (Miranda, 2007 [en línea]).

Durante esos primeros años 80 realiza diferentes acciones, –fundamentalmente colectivas– que buscan recuperar el compartir colectivo en el frenesí de ese presente. Entre esas acciones podemos mencionar *Una bufanda para Buenos Aires* (1985), *Lavarte* (1985) o la *Kermesse. El Paraíso de las Bestias* (1986), entre tantas otras (·29-30·).

Una bufanda fue organizada por el grupo Haga, conformado por Maresca y Ezequiel Furguele. La llevaron adelante el 9 de abril de 1985 en la esquina de Florida y Viamonte de CABA donde se ubicaba la Galería Indik en aquél entonces. Desde allí tiraron por las ventanas de la galería un principio de bufanda hacia la calle Florida con la intención de que fuera intervenida y tejida –con materiales de toda índole–, por los caminantes. El inicio del tejido lo hicieron con retazos que los comerciantes de Once tiraban en las calles. De a poco, una telaraña que abrigaba las soledades del microcentro fue creciendo hasta estar a más de 100 metros de su punto inicial, estirándose sobre avenida Córdoba como si fuera una red del afecto. Una interpelación del “hacer porque sí y con desechos” que caracterizó al grupo.

Lavarte, también estuvo realizada con materiales de desechos pero en un Laverap del barrio de Once. “Algo está pasando...andá a lavarte” fue el slogan que el colectivo eligió para dar publicidad a la acción en un espacio donde pasaban unas 4000 personas por mes. Pretendían crear “espacios de arte” recuperando la capacidad de asombro allí donde algo está fuera de su sentido habitual. Furguele y Maresca intervienen con esculturas, e invitan a Martín Kovensky y Alejandro Dardik, Marcos López, Claudia Char, Mario Malher y Olga Nagy. La idea de Multimedia en Arte, con la que dieron nombre a la acción se pretendió como un espacio para construir con la basura, las esculturas abyectas rodeadas de retratos. Según un cronista del

¹⁷³ Entre ellos: Alberto Laiseca, Marta Soriano, Enrique Symms, María Bernarda Hermida, Marcelo Pombo, Alejandro Kuropatwa, Marcia Schvartz, Ana López, Jorge Gumier Maier o Marcos López. Al respecto, dice Martín Kovensky, amigo de sus primeros años, que “Maresca se sentía a sus anchas entre las diversas tribus que iba conociendo y que fue construyendo proyectos grupales y ensamblando artistas igual que lo hacía con los distintos materiales de sus esculturas: para ella era fundamental hacer, si no se hubiese dedicado al arte hubiese sido una señora que juntaba a las amigas para hacer tortas” (Gainza, en Hasper, 2006: 32).

diario Clarín de la época podía verse una “mujer” con cabeza de jarrón, cuerpo de hierro, brazos de pala y caños en una de las esculturas que se observaban. Canaletas, contactos eléctricos, cables, teléfonos “y un sinfín de cosas más que representan figuras femeninas, animales y otras formas indefinidas (...) que contrastan con el realismo de las fotografías de Marcos López” (citado en Hasper, 2006: 160). Esas son las cosas que le llaman la atención al periodista, donde se destaca la indefinición de la representación de la feminidad a mitad de camino con la animalidad y –a la par– unidas en un cuerpo que, sin embargo, conforma un sentido que escapa a la clasificación de lo humano o lo femenino.

Por último, La Kermesse se inauguró el 19 de diciembre de 1986 y se llevó a cabo a lo largo de diez días en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Según los artistas participantes era una muestra colectiva, “una alegría pobre, entre circo criollo y megamuestra de cartón”. Furgiuiele dice que intentaban “desacralizar la historia de que la escultura es

sólo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimiento la obra y que el público sea parte de todo” (citado en Hasper, 2006: 164). En la muestra participaron: Elba Bairon, Alberto Jaime, Ezequiel Furgiuiele, Daniel Riga, Marcia Schwartz, Luis Freisztav, Martín Kovensky, Diego Fontanet, Carlos Moreira, Laura Sivak, Gustavo Marrone, Pablo Castagnola, Billy y Patricio Azulay, Marcos López, Alejandro Villena y Marcelo Franco, Carlos Trilnick, Jacqueline Lustib y Alfredo Oliveri; actores y directorxs como Emeterio Cerro, Vivi Tellas, Olga Nagy, Helena Triteck y Rubens Correa, Fernando Noy y Batato Barea; bandas de música como Fontova y sus sobrinos, San Pedro Telmo, Memphis La Blusera, Todos tus muertos y Noy tetra brick.

Sin dudas, la utilización de objetos encontrados por parte de Maresca fue una de sus pasiones/obsesiones. Desde la recolección colectiva de retazos desechados en el Once, que mencionamos en Una Bufanda, pasando por las prótesis mobiliarias en Maresca y sus obras¹⁷⁴, hasta los objetos arruinados que inauguraron el espíritu de la Galería del Rojas en 1989 con Lo que el viento se llevó. La cochambre, –instalación donde participó Batato Barea con su recordado recitado de *Sombra de Conchas*¹⁷⁵, texto escrito por Alejandro Urdapilleta– observamos este uso del desecho.

¹⁷⁴ Ver 5.2.b.

¹⁷⁵ El poema es el siguiente: Conchas con olor a teatro/ camarines con olor a concha/¡conchas! ¡conchas!/ Breteles de corpiños y caireles/ copa va copa viene/ y el bulto magno que me enceguese/ desde tu entrepierna almibarada/ gloria de tu bragueta/ parsimonia de transeúntes/ carroña que masco/ y leche/ y al final telones/ y cenitales/ pelucas de pétalos/ alas de cuarzo/ bambalinas en el alma/ rímel en el culo/ 130 putos frente a un espejo/ todos descuartizados/vocación de concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Libre albedrío/ y una montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi nalga cruda/ medialuna de árabes/ matanza de chinos/ saqueos de fiambreñas/ 4 conchas que arrastro con mi changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche condensada/ pan lactal/ y esperma/ como un pulpo esa concha enorme/ se va acercando/ ya cubre todo el Parque Lezama/ ¡conchas! ¡conchas!/ Potras de crines blancas/

La cochambre fue la muestra que inauguró la apertura de la Galería de Artes Visuales del Rojas dirigida por Gumier Maier y que constituyó un giro en la obra de Maresca, diagnosticada de VIH positivo en 1987. Poco festiva para ser parte de una inauguración, fue una instalación que se creó a partir de objetos corroídos por el tiempo que Maresca había juntado en un recreo en el Tigre llamado El galeón de oro –intervenido y abandonado durante la última dictadura militar–. Objetos descompuestos que según la artista le hicieron “sentir un deterioro universal”. A contracorriente de la idea de algo nuevo y festivo, Maresca puso énfasis en el desencanto y la melancolía (cf. Gutiérrez, Lemus y Bevacqua, 2016). Hay allí un porvenir colectivo que construirá, desde las sombras de esas sensaciones, redes de afinidades creativas alrededor del deterioro que comenzará a transitar en su propio cuerpo. Imagen que, de manera similar a otras producciones de Maresca, presenta en un mismo movimiento procesos que involucran al cuerpo, los afectos de una intimidad y los pesares de una época.

A esta serie cochambrosa le siguió un cuidadoso trabajo de orfebrería y escultura con *No todo lo que brilla es oro* (1989), una muestra que se llevó adelante en la galería Adriana Indik. Las esculturas reunían varias piezas realizadas con ramas de árbol recolectadas del Tigre, bañadas o con una base en bronce que las sostenía. Antípodas de *La Cochambre*, eran piezas de orfebrería brillante, objetos bellos y “refinados”, “lujosos”. En palabras de Gumier Maier, quien escribió la hoja-catálogo de la muestra: “Un conjunto de piezas de bronce de notable refinamiento y seducción, lejos ya de la iconografía raída, brutal y cursi que montara en los últimos años con materiales de desechos” (cf. cat.expo. 1989). E.T y E.T.A son las piezas más recordadas de esta serie, pero también estaban acompañadas de otra llamada *Barco navegando proa al sol* en un mar tormentoso que sumaba al bronce y la madera, pequeños detalles de hierro, plata, oro y laca. Con certeza, Gumier Maier escribió: “El bronce es el modo en que la historia se mete entre los cuerpos”, y allí estaban, navegando en una épica melancólica contra la deriva del tiempo, esos objetos que se extendían sobre la mesa como prótesis bellas de un cuerpo en transformación.

Ya en la década del 90, –y luego de un tiempo de repliegue personal– la artista conformará una serie de acciones que son quizá las más conocidas, tal vez por sus resonancias con el denominado “arte político o comprometido” (como aún se observa en los textos actuales sobre la retrospectiva

cayendo en los precipicios/ ¡conchas! ¡conchas!/ Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes/ conchas que se derriten/ conchas ruborizadas/ conchas famosas/ ¿concha peluda?/ ponele spray/ y atrás de todo mi muerte negra/ dientes de raso/ pestañas grises/ aplausos para las conchas/ ¡vivas y vítores y clarines!/ aplausos para el deseo/ como una baba/ aplausos para la luna/ que tiene concha/ aplausos para el becerro/ y el vellocino de oro/ y para tu concha/ tan elegante/ tu concha de firmamento/ de algarabía/ y de sentimiento/ ¡aplausos para la concha de tu madre!/ ¡y para la de Tita Merelo que todavía ruge!/ aplausos para mil conchas de camarines/ conchas postizas/ conchas de llantos/ conchas de risas/ conchas que crujen/ conchitas diminutas liliputienses/ y grandes conchones profundos/ ¡en fin!/ ¡A la Gran Concha Argentina Salud!

Parte de la performance que realizó Batato Barea puede verse en el video *Frenesí*. El video catálogo de Adriana Miranda de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de noviembre de 1994.

de la artista¹⁷⁶). Entre ellas podemos mencionar: *Recolecta* (1990), *Ouroboros* (1991) o *Wotan-Vulcano* o *Imagen pública/Altas Esferas* que han sido algunas de sus acciones más analizadas (cf. Lauría, 2007, Hasper, 2006; AAVV. MAMBA, 2016).

En *Recolecta*, Maresca hace visible en el Centro Cultural Recoleta (uno de los barrios de la histórica aristocracia y clase media-alta de la ciudad) lo que luego se transformará en un símbolo de la crisis argentina del 2001: los carritos de cartoneros que la artista se encargó de ir a buscar al albergue Warnes¹⁷⁷. Además del original, replicó tres carros más: uno igual pintado completamente de blanco y dos en tamaño miniatura, fundidos en bronce y bañados en oro. Todos estaban exhibidos juntos. Uno de los carritos estaba completo, atestado de las cosas que también había traído en él. Otro estaba todo pintado de blanco sin ningún contenido y otros dos eran réplicas en miniatura del original. En la lectura de Lauría (2007) había allí una transmutación alquímica de la basura hacia lo “excelso” o en palabras de Lebenglik, la culminación del realismo.

En *Wotan-Vulcano*, realizada en el mismo centro Recoleta, Maresca exhibe carcazas de cremación y féretros, en una clara alusión a la guerra del Golfo, pero también de cierto exorcismo y exhumación hacia la muerte y los cuerpos ausentes. Como ella misma lo expresa: “era la muerte, eran todos nuestros muertos, todos nuestros desaparecidos y me parecía que tenía que producir eso. Lo más terrible fue el olor a muerto, que era más fuerte que la imagen” (MAMBA, 2016: 62)

Por último, *Ouroboros*¹⁷⁸ –la serpiente que se come la cola–, fue realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Planteada como objeto efímero –no como escultura– era una estructura de alambre de 26 mts², ubicada en el patio seco de la facultad y recubierta – a modo de escamas–de miles de hojas de libros de filosofía que se leían en esa casa de estudios o pertenecían a la propia Maresca. Luego de su exposición –curada por el periodista y crítico Julio Sánchez Baroni– el *Ouroboros* fue incendiado, en una mezcla de ritual y polémica. Recibida con bastante recelo y sospecha debido a sus resonancias con la quema de libros. En este pasaje la

¹⁷⁶ El 17 de agosto de 2017 –mientras se desarrollan las páginas finales de esta tesis–, se inauguró en el MAMBA una enorme retrospectiva del trabajo de Liliana Maresca: *El ojo avizor*. La muestra continúa el trabajo realizado casi 10 años antes por Lauría en la retrospectiva *Transmutaciones*, realizada en el Museo Castagnino-MACRO de Rosario. No es menor esta vuelta de Maresca, esta vez, al centro de la ciudad porteña, que recupera los trabajos de la artista, su material de archivo y la vuelve presente para la centralidad en la comunidad de artistas de la época, con varias relecturas importantes de su obra.

¹⁷⁷ Nacido durante el segundo gobierno peronista como el proyecto del mayor hospital de niños de Sudamérica, el Albergue Warnes quedó abandonado a medio construir luego del derrocamiento de Perón en 1955. Abandonado, comenzó a ser ocupado por familias sin casa, llegando a albergar a más de 2500 personas en su interior. Fue demolido en marzo de 1991.

¹⁷⁸ Tanto Lauría como Javier Villa refieren particularmente a la relación de Maresca con las teorías y prácticas alquímicas y taoístas que la artista cultiva en esos años. En palabras de Villa: “la figura del *Ouroboros* presenta dualidad: es el ciclo eterno de las cosas como también el esfuerzo inútil. Para la alquimia es, a su vez, un símbolo de unión entre lo material y lo espiritual, en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación” (2017: 63).

artista argumentaba que “lo relacioné con el hartazgo de las teorías, lo estático de las teorías (me pareció que era importante que en algún momento de la vida uno tiene que pasar de la teoría a la práctica” (Frenesí [documental]).

Maresca habla allí del modo en que esa estructura se va convirtiendo en humo y ceniza. Si bien no nos detendremos aquí, señalamos que esa mención también puede ser recuperada en torno a su propia experiencia del cuerpo infectado con vih+. La artista señala que la estructura se va deteriorando, haciéndose fuego, humo y ceniza. Esas cenizas¹⁷⁹ que serán centrales, por ejemplo, en los activismos de Act Up¹⁸⁰ en EE.UU como una acción de rito de duelo público.

En el intermedio de estas acciones públicas, Maresca realizará distintos proyectos donde el cuerpo y el erotismo serán el eje central de sus acciones. Un cuerpo a contracorriente de su propia vulnerabilidad, que infectará de placer los espacios que atraviesa la artista y, fundamentalmente, las acciones de sus últimos tres años antes de su muerte.

4.2. Placer y deseos contra la precariedad de la vida

Jorge Gumier Maier destacaba ya a mitad de la década de los años 80 que nada se sabía (o mejor aún, “se entendía”) cuando Liliana comenzaba a imaginar un proyecto. En sus palabras:

Todo sonaba a mamarracho, no a un mamarracho estético, pero a un mamarracho de sentido, un descalabro del sentido. Este sentido tan abierto, tan activo y desaforado, tan subjetivo, violentamente subjetivo, y de una subjetividad violentada, esta obra de Liliana es la que corre peligro actualmente de ser cercenada y no vista (Hasper, 2006: 70).

Gumier Maier hacía referencia en esa intervención a los análisis que, según su lectura, cercenaban la obra de Maresca solamente en una lectura del *arte político*. En sus palabras –y en el debate que enmarca esas discusiones–, arte político refiere a las últimas intervenciones que

¹⁷⁹ No podemos dejar de establecer relaciones con la acción de Act Up *Ashes Action* realizada en 1992 –es decir un año después de la acción de Maresca– fue organizada por la comunidad afectiva de muertos de vih+. Luego de una caminata cerca de la casa blanca, arrojaron las cenizas de sus muertos públicamente en los jardines de la casa de gobierno. Señala Gabriel Giorgi sobre esta acción: “Cenizas que por el hecho mismo de estar atravesadas por una gestión de la salud, de la vida y de la muerte, no pueden quedarse en la tumba privada, en el ritual social y religioso, en el duelo de la familia y los amigos: tienen que volverse, o mejor dicho quedarse en lo público. Muertos públicos, que se quedan en el ‘medio’, en el ambiente, en el suelo y en el aire, en el ‘entre’ de la vida en común” (Giorgi, 2016 [en línea]).

¹⁸⁰ *Act Up* es el acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* que fue un grupo de activismo y activismo artístico fundado en 1987 en Nueva York como estrategia para luchar contra el abandono y la inacción deliberada del Estado y el gobierno de Reagan en materia de investigación y programas de salud para enfermos de vih+. El colectivo se centra en construir estrategias colectivas y comunitarias de cuidado, así como de protesta, interpelación pública y también, de construcción de un saber médico –impulsado por los propios infectados y seropositivos– que enfrentara las inacciones de las propias autoridades médicas sobre la enfermedad.

nombrábamos en el apartado anterior: aquellas dedicadas a “los grandes temas de LA política”: el desempleo, la guerra, la muerte, los desaparecidos (cf. Longoni 2007, 2010, 2012).

Sin embargo, es justamente desde una lectura feminista de las intervenciones de Maresca a través de las cuales también podemos recuperar el sentido de lo político no en las ilustraciones de la macro política sino en los sentidos y aperturas micropolíticas del cuerpo y del deseo, de la sexualidad y el erotismo¹⁸¹. Es este lugar de la propia subjetividad corporal de la artista, la que descalabra los lugares asignados del cuerpo y el deseo, el que tomamos como punto de partida. Como ya mencionamos, no está de más aclarar que no asociamos a la artista con una específica declaración de principios feministas en su trabajo. Maresca no era una “artista feminista” (ni siquiera “declaradamente feminista”). Sin embargo, desde su propia participación en la muestra de Mitominas II, o en la previa a la elaboración de la posterior muestra de Juego de Damas, queda claro que tenía contactos, resonancias, atravesamientos sobre ciertos postulados fantasmagóricos de los feminismos. Lo que nos llama la atención es que su obra no haya sido abordada aun desde una reinterpretación feminista.

Su propio cuerpo no dejó de transformarse en un catalizador de imaginación deseante, de fuerza colectiva (y política, si resuena junto a nosotras lo personal es político) en la invención de formas de habitar las imágenes en torno a la crisis del SIDA. Sin embargo, esto “no fue visto”, como bien decía Gumier Maier, por quienes analizan estas obras.

Sí se han realizado diferentes abordajes que hacen hincapié en los modos de construcción visual que realiza Maresca sobre el cuerpo (*su* cuerpo propio). Modos que transforman los usos de la esfera del arte (el lugar de la artista con su obra, los aspectos acerca de la intimidad y lo femenino puesto en juego), y se aleja de los lugares asignados para el cuerpo femenino, entendido históricamente como pasivo, como objeto para ser ad/mirado, ubicándose, por el contrario, en el lugar activo de la artista (cf. Hasper, 2006; Lauría, 2007; Rosa, 2016).

A continuación, profundizamos estos análisis y nos detenemos en aquellas imágenes de Maresca que arrojan luz sobre la relación con el cuerpo propio, el erotismo y el placer y sus formas de apropiación que pone en juego la artista. El contrapunteo se lubrica entre tres de sus intervenciones que consideramos clave: Maresca y sus obras (1984), Espacio disponible (1992) y Maresca se entrega todo destino (1993).

¹⁸¹ No deja de llamarnos la atención cómo, –a pesar de que en la investigación de la retrospectiva que mencionamos anteriormente llevada adelante por el MAMBA y la curaduría de Julián Villa sí se refieren a ello– en los medios de comunicación no se hace referencia a la sexualidad, los posibles cruces con los feminismos y su relación con los cuerpos. Salvo la importancia del trabajo “con el cuerpo” (pero no un cuerpo sexualizado) el erotismo y la sexualidad han vuelto a quedar obliterados, o muy poco enunciados, en la crítica periodística en torno a la inauguración de la muestra.

5.2.b. Imágenes de la fractura. Entre el encorsetamiento, el cyborg y las filiaciones maternas

Siguiendo un sentido cronológico, la primera serie de intervenciones que nos interesa destacar es *Liliana Maresca con sus obras*, una serie de fotografías llevada adelante con el fotógrafo Marcos López en 1983. La serie cuenta con –por lo menos– catorce fotografías, todas en blanco y negro¹⁸², donde se observa a la artista desnuda o semi desnuda en diferentes poses, siempre con algún objeto de su autoría entre sus piernas o manos. Los objetos están realizados con materiales de desecho, recolectados de la basura –como ser el cartón, la lata, la madera o el hierro– característicos del reciclaje, el cirujeo de la época y la artista¹⁸³. En sus palabras:

El encuentro con la basura era algo mágico. Basureábamos todo el tiempo (...) era una época feliz, de mucho entusiasmo con nuestro arte. Íbamos a cambiar el mundo. Oponíamos toda esa vitalidad a una sociedad que producía muertos y deformes reprimidos (citado en Villa, 2006: 47).

Según Villa “las fotografías no apuntan a la mecanización u objetivación del cuerpo humano, sino todo lo contrario: son los objetos los que se activan como algo orgánico e inscripto en el tiempo (...) los diversos roles que puede adoptar una misma pieza son variados” (ibídem). A primera vista, podríamos decir que hay una búsqueda e indagación en torno a la subjetivación y a los modos en que experimenta en relación a su obra y su cuerpo, como mujer y artista (cf. Gainza, 2006, Lauría, 2008 y Rosa, 2016). Para Gainza estas fotos van mostrando, ya desde sus inicios, la relación –simbiótica, dirá la escritora– que existió entre Maresca y los objetos que reciclaba y realizaba. Para ella “hay algo en ellos tosco, extraño y desgarrado, que evoca cuerpos mutilados, y a la vez una existencia en estado bravío y fragmentario, una iconografía del sufrimiento dentro de una realidad opaca e incoherente” (ob.cit: 25).

Lauría (2008), hace énfasis en estas relaciones de Maresca con su obra. En particular se detiene en la fotografía donde la artista acuna una especie de carozo de durazno (que asemeja también a las texturas y formas de una vulva) realizado de poliuretano expandido y madera. Allí analiza esta imagen en una lectura posible en torno a la idea de maternidad entre la artista y su obra (la obra en relación al cuidado y el amor que necesita). En sus palabras “la obra de arte gestada y parida como un hijo, que requiere similar amor y dedicación” (Lauría, 2008: 21) (·31·).

¹⁸² En una entrevista reciente Marcos López, el autor de las fotografías, dice que quizá fueron más de veinte, pero aún no han podido ser localizadas (cf. AAVV. MAMBA, 2016).

¹⁸³ Podríamos conectar esta apropiación del reciclaje en una constelación de trabajos que ha sido reapropiada extensamente por diferentes artistas mujeres contemporáneas. Artistas que modelaban sobre aquello descartado del arte, contraponiendo, por ejemplo, materiales efímeros o desechables a los materiales de la monumentalidad de la escultura.

María Laura Rosa (2016)¹⁸⁴ analiza el gesto de Maresca en torno a su indagación corporal sobre la experiencia femenina, una experiencia invisibilizada históricamente en la representación visual. Para esta investigadora Maresca “buscó explorarse y pensarse a través de un cuerpo mediado por objetos, generando tensiones entre el yo, el deseo y el objeto” (Rosa, 2016: 10). Rosa también se detiene en la fotografía del durazno y sus analogías con el cuerpo fértil femenino, pero profundiza la línea de investigación de Lauría al indagar en torno a los modos en que, con ese gesto, la artista irrumpe como sujeta creadora a partir del deseo de gestación y creación artística, interrumpiendo el linaje paterno, linaje que excluye a las artistas mujeres como creadoras. En palabras de Rosa, “esta imagen de la *artista gestante de/acunando* ^a¹⁸⁵ la obra de arte establece así una inserción feminista en la política visual, ampliando el imaginario ficticio/real del orden representativo” (ibídem).

Rosa se detiene en otra obra donde también hace énfasis Gainza. Una fotografía donde se observa a Maresca parada, con el cuerpo desnudo, tapado por una prótesis de/con tetas, agujeradas en un pezón y en el lugar del corazón, desde el cual salen unos tubos que se asemejan a la garganta, laringe e intestinos proteicos. Órganos ficticios que se extienden más allá de la cintura donde corta la imagen y en los que se contemplan los ojos cerrados de la artista.

Como menciona Rosa, es posible pensar en una idea de prótesis defectuosa, como una crítica a la objetualización del cuerpo femenino, pero también una “re observación de los cuerpos femeninos atravesados por el sufrimiento, la represión, los tormentos y los embarazos clandestinos sufridos por las mujeres en los centros de detención de la última dictadura argentina” (Rosa, 2016 [en línea]). Rosa destaca las formas de representación sobre el cuerpo de las mujeres, el cuerpo desnudo, el cuerpo erótico como dispositivo político que Maresca propone y los analiza desde las interrupciones en el campo visual que la artista produjo, buceando en la diferencia sexual del deseo, como mujer y artista. Resuenan aquí las palabras de Pollock, quien afirma que:

buena parte de las obras operan dispersando la identidad, inventando más cuerpos y máscaras, volviendo híbridos los géneros, en una poética radical de la diferencia que es femenina no por medio del depósito de una esencia de género, sino rompiendo las normas fálicas del género establecido, de la identidad establecida, de las sexualidades establecidas, de las fronteras establecidas (citado en Guasch: 335).

¹⁸⁴ Rosa, a diferencia de las demás autoras, es quien enuncia y desarrolla explícitamente la posibilidad de lecturas de las intervenciones y obras de Maresca desde una mirada feminista.

¹⁸⁵ Cursiva en el original

Por su parte, Marcos López, destaca que “a ella le gustaba desnudarse para trasgredir y erotizar las situaciones” (Lauría, 2008: 27). Nuevamente el cuerpo, el desnudo, aparece para poner en jaque las asignaciones *tradicionales de la mirada voyerista del varón*. Sin embargo, en *Maresca y sus obras*, no hay sólo un cuerpo para ser mirado por el ojo masculino (aunque esta sea la lectura que aparece una y otra vez). Como expresa Villa hay múltiples lecturas en esa relación *de y con los objetos de la artista*, como vimos, hay en esos cuerpos fragmentos, violencias, feminidad y creación. Pero, también hay en estos trabajos, figuraciones y corrimientos que hoy podríamos leer bajo la idea de cuerpos post humanos, es decir, aquellos cuerpos que Donna Haraway –un año después, en 1984–, denominará cuerpos cyborgs¹⁸⁶, expandiendo y complejizando las figuraciones imaginativas de cuerpos y sexualidades leídos como femeninos, pero también asumiendo una figuración que socava los binarismo constitutivos de la subjetividad occidental como naturaleza/cultura y humanidad/máquina.

Discutiendo las asignaciones del feminismo más clásico acerca de las reducciones en torno a la identidad y la experiencia universal de las mujeres, Haraway intenta pensar una identidad que articule las denominaciones de raza, género, sexualidad y clase en los emergentes de la ciencia ficción realizada por algunas feministas. Sus fundamentos para pensar un orden otro de cuerpo e identidad se producirían a partir de la articulación entre ciencia, tecnología y experiencia vital y los modos que ello ha trastocado la identidad y las construcciones sexo-genéricas y de producción de subjetividad a fines del siglo XX.

Como dicen Fernando Davis y Halim Badawi el conjunto de fotografías retrata a Maresca desnuda, “con los objetos delante o sobre su cuerpo, en una serie de inquietantes poses en las que el objeto opera como una suerte de prótesis que oscila entre la corrección normalizadora del cuerpo y su mutación posthumana” (2012: 103). Así, si articulamos estas imágenes fragmentarias de Maresca con la figura del cyborg, se plantean posibilidades de pensar una nueva figuración para la subjetividad (no sólo de las mujeres, sino del propio concepto de cuerpo humano) –al menos en los usos que se dan en las artes en general– como un lugar de radicalización simbólica

¹⁸⁶ Las discusiones y las repercusiones no han sido menores desde entonces en los debates actuales acerca de las condiciones de posibilidad de pensar en la imagen del cyborg como política efectiva para el feminismo. Según Haraway: “los movimientos feministas han construido la experiencia de ‘las mujeres’ y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible” (Haraway, 1991: 253). Sin caer en un optimismo irracional acerca de la relación positiva per se de las tecnologías o denigrantemente negativas de las mismas, se podría pensar en torno a las posibilidades en que la figura del cuerpo cyborg habilita la sensibilidad corporal por fuera de los dualismos y estereotipos vigentes de la cultura androcéntrica. Tal como lo explicita la autora “la imaginería del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia” (ob.cit: 311).

de aquellos cuerpos que importan en la escena política y estética. Estas poses se ubican así dentro del debate sobre lo que se considera un cuerpo (humano).

Indagar en esas potencias de los sentidos desafiantes, imaginando rupturas a los sentidos reificados de la sexualidad femenina y del deseo de los cuerpos, así como profundizar en los silencios que la propia historia del arte local tejió sobre esos sentidos, nos sigue pareciendo un modo de recuperar la politicidad micropolítica y deseante de los cuerpos y de las imágenes puestas en escena por esta serie de fotografías de Liliana Maresca. Estas imágenes operan, también, dispersando la identidad, inventando cuerpos y máscaras que descolocan y fisuran las normas androcéntricas previstas para su propia interpretación. Imposibles clausurarlas en un sentido unívoco. Imposibles asignarles un único cuerpo-mirada expectante al otro lado de la cámara. Un juego como posibilidad de fuga sobre lo aprendido, con la certeza del instante de la búsqueda de un cuerpo otro.

Años antes de que las teorías postfeministas entraran en las lecturas y escrituras de Argentina, el cuerpo de Maresca reclamaba para sí un lugar de empoderamiento erótico sobre un cuerpo que, no sólo era femenino sino que se reclamaba y reivindicaba a través del cuerpo diezmado, enfermo, sexualmente activo y gozoso, como veremos en las acciones siguientes.

5.2.c. Disponibilidad del cuerpo. Erotismo y fragilidad

¿Qué queda cuando no queda cuerpo?
Liliana Maresca

Las casas se venden, se alquilan, se derriban, se ocupan. Nos hacen mudar de piel, construir sus espacios y sus fantasmas, con nuevos espacios, con el devenir de los cuerpos que nos construye en cada hábitat. Siempre hay imágenes personales, colectivas, que inventan aquello que no sabemos y que nos precede allí donde elegimos construir un espacio para la disponibilidad de la vida. Imaginarse apta a todo destino es abrirse hacia aquella pregunta que no puede ser respondida con anterioridad. Es una fuga en un presente siempre efímero. Es ésta una pregunta que nos interroga en la acción que Liliana Maresca realizó en el Casal de Catalunya de la ciudad de Buenos Aires en su instalación Espacio Disponible en 1992.

La acción constaba simplemente de tres carteles apoyados sobre caballetes escritos en letras de molde negras, similar al de las inmobiliarias de la época de alto impacto comercial-visual. El primer cartel decía: “Espacio disponible. Apto todo destino. Liliana Maresca 23-5457. Del 3-12 al 24-12-92”. El segundo cartel, más chico que el primero, repetía “Espacio disponible” y el tercero

repetía el número de teléfono (·32·). La muestra iba acompañada en su folleto de invitación por un texto de Nan Hua Ching que decía:

Si intentamos ir a pasearnos con ÉL por aquel palacio en el que nada existe ¿ni diremos con una sola palabra que lo sintetiza: NADA LO LIMITA? y si nos ponemos con EL (*sic*) a gozar de su ociosa inoperancia, no es calma y silencio, soledad y pureza, armonía y ocio? Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos (MAMBA, cat.expo., 2017: 238).

A pesar de este texto, como señalan tanto Gainza como Gumier Maier (cf. Hasper, 2006) desde sus inicios –y particularmente a través de la mirada de Fabián Lebenglik, quien realizó la invitación a esa muestra y escribió los primeros análisis al respecto– la instalación se asoció al lugar del artista y su relación ambigua, o más bien incómoda, con las reglas del mercado. Como expresaba Lebenglik:

en cada una de sus muestras Liliana Maresca condensa un instante del funcionamiento del arte en relación con la sociedad y la política (...) en sentido estricto y literal el estar disponible para todo destino (...) suena como una invitación a una aventura fantástica. Pero en este punto aparece la lógica del mercado, que banaliza todo, incluso el arte, al que obliga a constituirse POR el mercado (Hasper, ob.cit: 126).

Años después, ya en 2008 y a pesar de algunos análisis que iban en otra dirección del propio trabajo de Maresca, Lebenglik insiste en esta dirección al postular que:

En términos literales [Espacio disponible] podría ser una frase poética, en la combinación de un espacio pensado como disponibilidad. Pero es una frase acuñada estrictamente para disponer un espacio en relación al mercado. Entonces Liliana juega con el papel del arte: su producción artística como una disponibilidad, en vista de que ella generalmente no vende su obra: expone esos carteles para producir el máximo requisito que pide el mercado. En última instancia, según esta obra de Maresca –y más allá de las relaciones ficticias en el terreno del mercado de arte argentino–, *lo que pide la lógica del mercado es que uno negocie sus ideas y finalmente su cuerpo*¹⁸⁷ (Lebenglik, 2008 [en línea]).

Lebenglik conecta ambas performances desde un punto de vista comercial, de negociación con el mercado, enfatizando que es el lugar del cuerpo aquél lugar máximo que la artista negocia con el mercado, el cuerpo de la artista (el cuerpo de una mujer) como último reducto a conquistar por el mercado. Así, evita desarrollar uno de los aspectos que la propia artista expresó que quería poner en juego: el erotismo “como comunicación primaria”. Bien podríamos preguntar retóricamente qué constituye para el autor ese *finalmente* asociado al cuerpo y distanciado de “las ideas” ¿Por qué sería el cuerpo el bien máspreciado? ¿Qué cuerpo?

¹⁸⁷ El subrayado es nuestro.

Esta lectura androcéntrica que disputa el lugar de los cuerpos sexuados de las mujeres, se articula con aquello que enuncia Lauría (2007) en una entrevista personal a Martín Kovensky quien ve en esta obra que “Maresca quería poner de relieve que los artistas somos las putas de los burgueses” (2007: 27). Esta mirada no es para nada ajena a los pensamientos heteropatriarcales del lugar del insulto y la degradación del cuerpo de las putas como “el objeto degradado del placer” para otros cuerpos (aquí encubiertos en la burguesía), pero a la par vislumbra la mirada masculina sobre ese cuerpo. Un cuerpo que Kovensky sólo puede ver como propio en representación de los artistas y a través de una mirada del deseo masculino.

En su lectura de esta acción Lauría (2008) si bien remarca la idea en Maresca de “ponerle el cuerpo al arte” y enuncia detalles del erotismo en la obra, refuerza esta lectura al establecer que Maresca “señala la situación problemática del artista como productor de objetos. Éstos debiendo trascender su valor de mercado e instaurar contenidos que se inscriben en un universo espiritual, requieren, sin embargo, el reconocimiento de una sociedad inclinada por lo material (2008: 20). Estas afirmaciones vuelven a dejar en la sombra algunos interrogantes ¿de qué cuerpo se trata? ¿Qué sentidos disponibles pone en escena el cuerpo de Maresca? ¿Por qué el cuerpo queda relegado, más que a su entrega, a su imposibilidad de hablar desde sí en los análisis posteriores? Una respuesta posible nos lleva a indagar en un cuerpo disponible infectado de vih que reclama su lugar de acción y disponibilidad sexual y erótica.

Tanto Gumier Maier como Gainza (2006) son críticos respecto de la reducción de sentidos en torno a esta intervención de Maresca. Ambos hacen especial hincapié en el texto filosófico que introduce la artista, al relacionarlas con otros modos de pensar el propio mundo y las conexiones corporales en torno al taoísmo y al budismo que la artista practicaba. A esto incorporamos las lecturas acerca de la disponibilidad de los cuerpos y, en particular, un cuerpo sexual y disponible infectado con el virus del vih -sida en los albores de los años 90 en nuestro país.

Si bien las lecturas mencionadas en relación al mercado –en el contexto de la argentina neoliberal de 1992– son una de las lecturas posibles de estas obras, no podemos dejar de pensar desde y con el cuerpo erótico de la artista. Más aún si lo pensamos en relación con la fotoperformance del año siguiente aparecida en el mensuario de relatos eróticos *El Libertino*¹⁸⁸. La propia artista dice que esa primera instalación del Casal “nadie la entendió, nadie me llamó después de esa obra” (cf. Hasper 2006). Quizá por eso vuelve a arremeter e insistir en “algo más básico” en *El Libertino*, resignificando la misma frase de entrega. Pero esta vez es ella misma la que se entrega a todo destino.

¹⁸⁸ *El Libertino* era un mensuario de relatos erótico creado por Marta Dillon y Diego Ciardullo en 1992 que duró hasta noviembre de 1994, justamente el mes en que fallece Maresca, a quien homenajean en una de las páginas finales. Incluían allí relatos, traducciones, entrevistas, fotografías e historieta erótica.

La fotoperformance Maresca se entrega. Apto todo destino (1993)¹⁸⁹ fue una serie de fotografías que salió publicada en el nº 8 de la revista erótica El libertino (·33·). Allí se repetía no sólo el significativo de la entrega, sino el uso de su teléfono particular para recibir llamadas. Entregarse a las llamadas diarias de los consumidores de imágenes de una revista erótica en los 90 como modo de construir pequeños vínculos a partir de entregarse a cualquier destino posible. Luego de la publicación de la revista la propia Maresca relataba que había recibido un promedio de cinco llamadas diarias, de las cuales se entrevistó de manera personal, finalmente, con cuatro de esas personas.

La tapa del mensuario tiene una imagen sado y un copete de Edda Bustamante que afirma: “Soy un objeto sexual, solo un objeto”¹⁹⁰. Entre los subtítulos se lee: LA ENTREGA: MARESCA. Al interior, en el centro de la revista, se ve a doble página una serie de catorce fotografías de la artista en pose erótica. El título interior dice “La escultora Liliana Maresca *dono* (sic) su cuerpo a Alex Kuropatwa –fotógrafo-, Sergio de Loof –trend setter-, y Sergio Avello –maquilladora (sic). Para este maxi aviso donde se dispone a todo”. Están allí, también, *los fabulous nobodies*, la productora sin productos de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz.

En toda la producción de la fotoperformance hay juegos de apropiación erótica de *una lengua erótica* y *una disposición sexual* donde el erotismo funciona como comunicación básica, incluso más allá de la sexualidad. Como decía la propia Maresca: “el erotismo es la comunicación más primaria, y yo con mi obra estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo, que no se hizo para sufrir sino para gozar” (Hasper, ob.cit: 108). “La entrega de la escultora dispuesta a todo” son marcas que nos permiten ubicar esta intervención por fuera de su relación entre arte, mercado y artista. Hay un erotismo, un cuerpo y una relectura erótica/pornográfica al servicio de ese cuerpo de mujer, diagnosticado con vih+ en una entrega colectiva y gozosa de sí.

El erotismo, tal como señalan Fernando Fazzolari o León Ferrari¹⁹¹ se expresa en todos los aspectos de la obra, la vida y las relaciones de Maresca. No se trata sólo de la puesta en acto de

¹⁸⁹ En una entrevista personal durante el 2016 Marta Dillon sitúa su relación con Maresca a quien conoció en Marzo de 1993 en el festival *Erotizarte* que se realizó en el Centro Cultural Recoleta. Es interesante ver cómo se relata en el propio Libertino esa experiencia: “casi un centenar de artistas hablaron a través de sus obras del cuerpo, de sexo, del amor y de la muerte: de erotismo. Indiferentes a los reclamos de censura, casi 20 mil personas visitaron proyecto erotizarte” (cf. Proyecto erotizarte. Cat.expo).

¹⁹⁰ Nos resulta interesante, y quizá un indicio, justamente esta tapa en el marco de algunos de los debates feministas que enunciamos al inicio del capítulo. La reivindicación de las prácticas sadomasoquistas, así como del juego de Bustamante con la idea de la mujer/objeto erótico. Quizá sea esta misma tapa la que perturba que no se haya analizado en profundidad, desde una mirada feminista, esta acción de Maresca.

¹⁹¹ León Ferrari dice de esta obra de Liliana que era “un acto fuertemente desafiante, lanzado en medio de una sociedad que reprimía, condenaba, que deformaba el concepto de mujer. Liliana era ante todo una mujer que reivindicaba su

una serie de fotografías al final de su existencia, sino de un contexto de consumo erótico-corporal, un modo de operar en su propia vida, es decir, de un fin en sí mismo. Una vida construida como destellos de placer y goce, a contracorriente de una mirada condenatoria del disfrute del propio cuerpo. Un gesto de trasgresión erótica hacia los propios límites del cuerpo y la sexualidad¹⁹², expandiendo ambos a un lugar que se pregunta más acerca de los lugares del goce con el cuerpo y el deseo erótico-sexual, como un lugar de autoafirmación y placer.

Estas imágenes ponen en relación sentidos y significados que juegan con los límites de sus lecturas posibles, pudiendo interpretarse como la puesta en acto de la venta del cuerpo de la mujer a las reglas del mercado o – como nos interesa pensarlas– como un desafío constante a sus propias regulaciones sobre los cuerpos de las mujeres. El cuerpo disponible de Maresca constituye una imagería posible de esos placeres emancipatorios. Inventa y se apropia, de modo poco explorado en el arte argentino de la época por “las artistas mujeres”, de una sexualidad de sí y para sí, que pone/entrega el cuerpo como un modo de reclamar otro lugar para su propia representación deseante. El placer se reconfigura así en la vigente consigna de lo personal es político, un asunto político de y sobre los cuerpos, un modo de gestionar la vida. Un cuerpo disponible para el placer, para gozar, no solamente de y con las otras, sino, simple y radicalmente, de sus propias potencias deseantes (·34·).

Pero, aún nos queda un desborde. El cuerpo de la artista no es cualquier cuerpo sino uno de una mujer, habitando con el virus del VIH¹⁹³ y haciendo poses eróticas con y a través de su cuerpo enfermo. Un cuerpo que reclama su lugar de acción y disponibilidad sexual. Un cuerpo que se da disponible en la confirmación de su inminente ausencia. En este contexto, hay una imposibilidad de ubicar los desbordes que la propia obra produce y articula en torno a una sociedad que no sólo está atravesada por la crisis del mercado sino por la del sida y la búsqueda de una reinención de los modos de vivir juntas.

En torno a las crisis del sida y los agenciamientos subjetivos de diferentes artistas, Francisco Lemus (2014, 2015a/b) ha analizado con particularidad las retóricas de la crítica local en torno a

condición de tal en medio de una cultura que había *ensuciado* (sic) la sexualidad. Ella encontraba las formas más nuevas, renovadoras y arriesgadas para expresar su lucha por restituir al cuerpo su belleza, su derecho al amor, al sexo” (en Hasper; 2006: 76).

¹⁹² Maresca era muy consciente del paso del tiempo y de la finitud y vulnerabilidad de su propio cuerpo. Ya en 1991 en una entrevista de la revista *Cerdos y Peces* sobre *Wotan-vulcano* ella expresa la cercanía de la muerte y la dificultad que tuvo para que sus amigos la apoyen en ese proyecto. O las ironías que realizaba sobre la cercanía de su propia muerte cuando hacía chistes sobre si para pedir una beca le convenía decir que “le quedaba poco tiempo” (cf. MAMBA, 2016).

¹⁹³ A principios de los años 90 las muertes por SIDA tuvieron en Argentina su mayor impacto, con un promedio de 2000 muertes por año (véase, Lemus, 2015b). En torno a la construcción de imágenes en relación a la comunidad artística argentina, Francisco Lemus, refiere que: “localizamos modelajes disidentes donde las micropolíticas del cuerpo proporcionaron claves sobre la gestión biopolítica de la vida, procedimientos y materialidades que resultan residuales para las ficciones normadas de la cultura” (2016: 2).

los artistas nucleados por Gumier Maier en la Galería del Rojas. Allí retoma los modos de resistencias micropolíticas del grupo de artistas conformado por Marcelo Pombo, Feliciano Centurión, Alfredo Londaibere y Alejandro Kuropatwa, fundamentalmente, en torno al arte light/arte rosa y la subjetivación marica. Retomando los análisis de Lina Meruane y Gabriel Giorgi (ambos provenientes del campo literario), Lemus dice que:

El sida, como pandemia, popularizó una nueva forma de mortalidad militarizada y temida y reactivó mediáticamente un dispositivo de moralización y normalización de las uniones sensuales, derivado de las olas de pánico. Desinfectar, higienizar, evitar o controlar todo contacto sexual entre los cuerpos, serán las palabras utilizadas para combatir la enfermedad –medicalizar la vida– y, en un revés retórico, las elegidas para expulsar los cuerpos *superfluos* (Lemus, 2015b: 4).

Volvemos la pregunta allí donde pareciera volver a insistir la invisibilidad de lo personal como político. Hacemos hincapié en este dato ya que son pocos los cruces que existen, aún hoy en día, sobre los análisis en torno al sida y los cuerpos de mujeres como portadoras de vih+ por fuera del estigma (por “puta y/o promiscua”) y/o la necesidad de justificación de su contagio. Hace veinte años, esa invisibilidad era aún más fuerte. De hecho, son todavía escasos los análisis específicos de los trabajos de esta artista y de estas últimas series en particular haciendo énfasis contextual en ese cuerpo erótico infectado de vih, relegándolo como “parte de la privacidad de su vida” cuando podrían funcionar, justamente, como contra-imágenes ante las retóricas hegemónicas estigmatizantes sobre los cuerpos enfermos e infectados con el virus como cuerpos pensados sin deseo y sin sexo.

Las derivas que ofrece el trabajo de Maresca no tienen que ver con la incertidumbre o la entrega pasiva hacia un futuro destino de pérdida y, muchos menos, con las imágenes mortuorias que circulaban y condenaban a la comunidad vih+. Por el contrario, Maresca enfatiza la apertura de posibilidades de fuga ante la certeza de la muerte y constituye una contra imagen activa contra las estigmatizaciones, ofreciéndose a todo destino. Reverberan aquí las palabras de Butler cuando plantea que “el hecho de que el cuerpo propio, nunca sea plenamente propio, circunscrito y autorreferencial, es la condición del encuentro apasionado, del deseo, de la añoranza de esos modos de abordar y ser abordados de los que depende el sentimiento de estar vivos” (Butler, 2010: 85). Hay allí una imaginación política sobre qué cuerpos queremos habitar y cómo habitarlos fundiéndonos en otros, entregándonos a otros.

5.2.d. Otro modo de resituar el debate sobre lo light

Como decíamos al inicio, el debate en torno a la producción artística de Maresca ha quedado fuera de algunas de las rotulaciones de la crítica de arte que constituyeron la época en que produjo esta artista. El debate en torno del denominado arte light/arte político –que entendió al primero como “fuera de compromisos político”– no fue la excepción. Basados en una articulación de sentidos conformada por el crítico Jorge López Anaya, el rótulo Arte Light, se constituyó a principio de la década como una expresión para degradar (por “liviano”, kitsch y falta de compromiso –y, aunque no se dijera, “puto”) las prácticas de los artistas nucleados por Gumier Maier en la Galería del Rojas. Dentro de la complejidad de este debate nos interesa enunciar algunos tópicos que nos sirven para pensar los velamientos sobre lo personal como político, eje que quedará desvinculado de estos debates que se centrarán particularmente en torno a una disputa de lo político/lo superfluo en términos artísticos (kitsch¹⁹⁴) marcada por las improntas hetero-masculinas de la historia, sobre qué se considera político (no sólo en o desde el arte).

Existen dos instancias clave que marcan el debate en relación al arte light y al arte “comprometido” en el campo del arte argentino, en particular en la escena porteña. El primero, es el propio debate sobre lo light realizado en 1993 en torno a un ciclo de charlas denominado “¿Al margen de toda duda?” organizado por Marcia Schwartz, Felipe Pino y Duilio Pierri en el C.C.C. Rojas. La mesa estuvo coordinada por Liliana Maresca e integrada por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre y José Garófalo. Diez años después de este debate, en 2003, se llevó a cabo en el MALBA el debate “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo” en una gran mesa integrada por Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y Roberto Jacoby¹⁹⁵. Nos detendremos en torno al primero de estos debates.

Hernán Ameijeiras, en una nota publicada en La Maga el 9 de junio de 1993, resumía el debate suscitado en torno a estas categorías y a las obras de artistas mencionados. Ya desde el título de la nota –Un debate sobre las características del supuesto “Arte Light”– pone en duda la idea de lo light como producción artística presuntamente “sin compromiso. Dice el autor que en la mesa: “se

¹⁹⁴ Para un trabajo exhaustivo en relación al concepto de Kitsch y su relación con la alta cultura y la cultura de masas, remitimos a *Apocalípticos e integrados* (1984) de Umberto Eco y al trabajo de Abraham Moles (1990) *El Kitsch*.

¹⁹⁵ En mayo de 2003, imbricados en el debate sobre arte, sociedad y política, la discusión giró en torno a dos momentos diferenciales de producción: por un lado, los artistas nucleados en torno a la galería del Rojas y el modelo curatorial de Jorge Gumier Maier (1989 y 1997) asociados a la idea de lo rosa/ light. Por el otro lado, las producciones artísticas de diferentes grupos de fines de los años 90 y principios del dos mil, nucleados en torno a la crisis del 2001 bajo los sentidos “arte Rosa Luxemburgo”. Las denominaciones producen marcaciones claras y casi sin equívocos de dónde estaría puesto el arte comprometido con lo social. Para un análisis exhaustivo de estos dos debates remitimos al texto de Francisco Lemus (2015b) *Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa*.

intentó discutir acerca del arte light, un término con el que se pretende definir peyorativamente una producción presuntamente sin compromiso, suave, de bajas calorías” (citado en Hasper, ob.cit: 121).

Para el autor, lo light vendría a instituir, más bien, sus propios modos de construcción como estrategias del campo del arte de establecer dicotomías sobre “arte elevado/arte bajo /arte comprometido/arte frívolo/kitsch”. En este sentido, Ameijeiras resume las posiciones de Pombo y Schirilo que defienden su trabajo desde la propia construcción subjetiva hacia el “exterior” como parte de una experiencia compartida (por lo tanto, también política, dirán). Luego destaca el momento en que Gumier Maier, que estaba como parte del público, increpa a los organizadores diciendo: “A los que inventaron el título de arte light (...) les pido que definan qué es. Para los que inventaron este término arte rosa light, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado” (ob.cit: 122). Luego, dice el autor, el encuentro continuó de manera caótica debatiendo los modos y sentidos que cada uno ponía en y desde las imágenes que creaba.

Una semana después, para continuar que ese debate abierto, el mismo periodista entrevista a Juan Carlos Romero, Liliana Maresca, Teresa Volco, León Ferrari y Coco Bedoya sobre los cruces entre arte político y/o light. Aunque el periodista hace hincapié alrededor de las definiciones sobre “lo político y el compromiso en/desde el arte” (categorías y sentidos con las que parecieran estar más de acuerdo Volco y Romero), hay divergencias en los entrevistados sobre sus respuestas y sentidos de esas categorías. Maresca insiste en la apuesta sobre la belleza que realiza el núcleo de artista del Rojas (relaciones que habían desarrollado en la mesa una semana antes, donde enfatizaban la necesidad y fuerza de lo bello en sus obras). Luego, sobre su propia obra Maresca dice que:

Yo me ocupo muchas veces de la realidad, porque me interesa, me motiva y, de tal modo, me sale una obra no panfletaria¹⁹⁶ que habla de la realidad [...]. A los que hacen arte light hay cosas que les molestan, pero para salir de eso, hacen algo lindo, divertido (citado en Hasper. Ob.cit: 120).

Allí menciona y defiende el arte de Omar Schiliro diciendo que “no cree que sea light” (en los términos despectivos en los que se enuncia en la época), al igual que el de Gumier y Pablo Suárez. Maresca menciona a continuación la idea de una arte de homosexuales que están peleando “una que me interesa”. Lamentablemente el periodista no interviene para saber específicamente a qué

¹⁹⁶ Es interesante señalar cómo esta idea del “panfleto” se reitera una y otra vez en las artistas de la época, cuando señalábamos las referencias de Gambas al Ajillo, o del propio Urdapilleta sobre la idea de alejarse de “lo serio y panfletario”.

se refiere Maresca¹⁹⁷, pero podemos intuir que hay una alusión a la articulación sida-arte-belleza y política en las palabras de la artista.

A continuación, en una subnota al investigador Igor Cerisola aparece esta distinción donde se remarcan los casos emblemáticos de “arte político” en Argentina, mencionando a Tucumán Arde y el Siluetazo¹⁹⁸. En la parte final de la nota, sin embargo, el periodista sitúa en palabras del historiador la siguiente reflexión: “actualmente hay movilizaciones de masas en distintos sectores del planeta, por parte de las feministas, de los gays, con objetivos tal vez más concretos que antes y quizá más sencillos: movimientos claramente reflejados por las prácticas artísticas” (citado en Hasper, ob.cit.: 120). Nuevamente, no se explayan sobre este hecho y, a renglón seguido, se continúa la nota refiriendo a los sucesos del arte político argentino en su entramado con el Frente por los Derechos Humanos. Entonces, si bien no podemos saber cómo articulaban estas relaciones en torno a lo político, el feminismo y lo gay en ese contexto, tanto Maresca como Cerisola, mencionan, reconocen y bucean en otras significaciones que no se articulan con lo light como falta de sentido o compromiso político sino por el contrario con articulaciones y movimientos sociales y culturales específicos, relacionados con las existencias gays y los movimientos feministas.

Retomando entonces el debate alrededor de las lecturas del cuerpo erótico y sexual de Maresca, podemos intuir mejor porqué sus intervenciones desbordan ambos conceptos: el cuerpo de Maresca no pertenece al escenario de subjetivación marica, por ende puede quedar fuera, en su contexto, de algunos de los debates en torno a lo light. Pero tampoco pertenecen (estas acciones) al arte político propiamente dicho. Gracias a la disparidad de su obra –y a las lecturas y relecturas sobre ellas como “anticipación de lo político”– su “compromiso” es analizado en otras de sus intervenciones y no en la que estamos detallando. Estas intervenciones (y en particular la del Libertino) sufren así un doble velamiento: la desexualización de su obra y su vida y la comprensión como un juego “menor” –en el entorno de la propia cultura de masas–¹⁹⁹, por fuera del resto de sus intervenciones “más serias/más políticas”.

¹⁹⁷ Hubiera sido interesante poder comprender en profundidad esa expresión de “una que se está peleando”.

¹⁹⁸ Veinte años después, podemos decir que esos dos acontecimientos siguen siendo la principal referencia de la historiografía local sobre el arte político.

¹⁹⁹ La relación de Maresca se entrega, que sale en un mensuario producto de la cultura de masas, preparado e ideado para el consumo (erótico/pornográfico, en este caso) nos recuerda los análisis de Andreas Huyssen sobre los modos en que, en el proyecto modernista, la cultura de masas ha sido interpretada, analizada y leída bajo el subtexto (inferior/inferiorizado) de “práctica de mujeres/femenina”. Dirá el autor alemán: “no es difícil reconocer el hecho de que la identificación de la mujer con la masa exhibe implicaciones políticas [de allí que] una crítica al mecanismo de la cultura burguesa va acompañado por una exhibición de los prejuicios sexistas de esa cultura” (2002: 102).

A los ojos de la crítica y la propia historia del arte, esta obra de Maresca escapa de la crítica a lo light a costa de su desexualización, de su invisibilidad como cuerpo y cuerpo erótico. El cuerpo de Maresca no podría ser leído tampoco en las construcciones abyectas del cuerpo homosexual o enfermo de sida/terminal que analiza Giorgi en la literatura, ni en el cuerpo marica o la práctica de la belleza que analiza Lemus en el propio campo del arte. Entonces, en ese contexto de 1993, podemos preguntarnos junto con Maresca ¿De qué modo desafiar las representaciones mediáticas, artísticas y médicas sobre el sida? ¿No es sino a través del erotismo y la sexualidad de un cuerpo a contracorriente de los cuerpos estigmatizados de la pandemia? ¿Por qué sigue siendo desexualizante la mirada sobre estas últimas obras de la artista y alejadas de esa comunidad sexo-afectiva que ella misma supo transitar y construir (en especial) con otras mujeres?²⁰⁰. Nos resulta interesante ver cómo, salvo Lemus, ningún artículo enuncia a ninguna de las últimas parejas mujeres de Maresca: Adriana Miranda y Lucrecia Rojas, y sin embargo se hagan alusiones constantes a los deseos de Maresca de “estar con alguien” (= estar con un “tipo”) como motor de la realización de la obra de fotoperformance de *El libertino*.

No se trata de adjudicarle a Maresca un lugar que ella no encarnó, ni fijarla en un lugar identitario específico²⁰¹, pero sí de hacer estallar los modos en que la invención, las graffias, las narraciones, las imágenes, eróticas también habilitan otras lecturas, otros modos de mostrar y hacer ver el deseo, que no se corresponden (unívocamente) con las interpretaciones heteronormadas con las que se ha leído esta acción históricamente. Este silencio no resulta menor cuando analizamos esta construcción discursiva, gráfica y simbólica en alguno de los análisis que venimos enunciando sobre el silencio de la sexualidad de las mujeres, y más aún, de las lesbianas. En palabras de Gall: “es muy difícil acceder a narraciones que nos cuenten sexualizadas como cuerpos deseantes y deseables” (2017: 132).

Consideramos importante leer la acción en clave afectiva y erótica como posibilidad de un imaginario (también) lésbico²⁰², sin soslayar la dimensión sexual que la constituye, permitiendo desplazar las lecturas hacia una agencia sexual del cuerpo de las mujeres como acción de placer y

²⁰⁰ En la reciente muestra retrospectiva, por citar un ejemplo, en muy pocas de las notas de prensa cercanas a la fecha de inauguración de la muestra (17/08/2017) se hace alusión a este cruce específico. Y hemos encontrado una sola nota, publicada en *Leedor* el 27 de agosto de 2017, donde se entrevista a Lucrecia Rojas y su relación con la artista. ¿Que hace que estas obra estén imposibilitada de relectura, en su contexto, atravesada por la crisis del sida y los erotismo y sexualidades que hay allí en disputa?

²⁰¹ Cuando decimos esto no sólo estamos pensando en la obra de Maresca sino –y sobre todo– en muchas otras artistas que no necesariamente producen “desde imaginarios lésbicos” aun quienes son públicamente lesbianas. Si presupusiéramos eso no podríamos desprendernos de una idea de la cual quisiéramos alejarnos que sostendría que “el arte hecho por lesbianas/gays/ trans” adquieren la necesidad de tener que “expresar la verdad del/su yo”, como una identidad específica que permitiría comprender su “específico” abordaje artístico.

²⁰² Como especifica Noe Gall (2017) leer los vínculos lésbicos y sus imágenes eróticas ha estado históricamente atravesado por simbologías del cuidado y el afecto eludiendo la específica invención de las prácticas sexuales.

autonomía. En este modo de hacer juntas, la artista instauro cierto corrimiento sobre el cuerpo y construye una erótica que hace vivenciar una experiencia propia en lo común.

En síntesis, el lugar expansivo de las imaginaciones que pone en acto el cuerpo de la artista de y con sus propias relaciones vitales y sexuales, impiden reducir y cercenar los sentidos de sus prácticas artísticas a un unívoco sentido del deseo femenino.

Como ella misma dice: “Viví todas las posibilidades de sexualidad. Polimorfa y perversa como es ella. Probé de todo” (citado en Hasper, 2006: 145). En esa misma entrevista destaca que en ese momento en que realiza la acción no se encuentra en un momento “sexualmente activo”, por lo cual ese paréntesis también nos permite recuperar el concepto foucaultiano de *ars erótica* que enunciábamos más arriba, como un fin en sí mismo. La intervención de Maresca como una forma de interferir desde la intensidad del cuerpo, permite expandir también el proceso de las dinámicas sexuales y asexuales como expresiones mismas del erotismo (ligados o no, necesariamente, a lo sexual). En palabras de Foucault, un arte y una práctica que involucra al cuerpo y al goce, en la cual el placer, no solo sexual, es un fin en sí mismo como práctica y como experiencia: “dominio absoluto del cuerpo, goce único, olvido del tiempo y de los límites, elixir de larga vida, exilio de la muerte y de sus amenazas” (Foucault, [1977] 2008: 58).

Revitaliza la idea de entregarse a todo destino, a todo lo que se tenga para dar: “la vida/ algo/ lo que sea/ lo que soy / entera” (Maresca, 2006: 43). Una entrega con y junto a otras/os, produciendo la reinención de la vida, dejando huellas que fueron cosidas como tramas colectivas. La ansiedad del sentimiento en la construcción de la vida habitable, en los gestos de la acción en el justo instante en que imagina otros devenires subjetivos posibles, aptos todo destino, apto (también) el destino del goce erótico como política inventiva radical de otro cuerpo posible.

5.3. El cuerpo tortillero en acción. Fugitivas del desierto y la reinención de la vergüenza

No se trata de representar y hacer visible aquellos sujetos invisibles o invisibilizados, sino de cuestionar las lógicas mismas de la representación y la visibilidad para que surjan nuevos sujetos
Teresa de Lauretis

El capítulo anterior hicimos énfasis en uno de los aspectos centrales de la política imaginativa de Fugitivas del desierto: la ironía y el uso del humor. En este, nos centramos sobre los modos en que figuraron, interceptaron y dieron lugar a una erótica específica de los cuerpos, el deseo y los placeres lésbicos en sus intervenciones.

No resulta fácil, igualmente, encontrar visualidades lésbicas aun en los trabajos de Fugitivas. La preeminencia del texto²⁰³ –o la apuesta por no querer erigirse en “representantes” de cuerpos lésbicos específicos–, hacen de la ausencia de imágenes un signo específico: el borroneo de la ausencia como marca histórica (y estética) del sujeto lésbico (entre otros). Es interesante recuperar aquello que sostiene Butler (2000b) sobre lo innombrable y lo impensable de la identidad lésbica en la constitución y prohibición de la propia ley. La autora norteamericana sostiene que se vuelve importante reconocer que la opresión no opera simplemente a través de actos de abierta prohibición, sino encubiertamente, a través de la constitución de sujetos viables y de la correspondiente constitución de un dominio de (in)sujetos inviables, es decir quienes no son nombradas ni producidas dentro de la economía de la ley. Aquí, dirá Butler,

la opresión opera mediante la producción de un dominio (...). El lesbianismo no ha sido explícitamente prohibido, en parte porque no se ha dado a conocer en lo pensable, en lo imaginable, esa red de inteligibilidad cultural que regula lo real y lo que puede ser nombrado. ¿Cómo, entonces, “ser” una lesbiana en un contexto político en el que esa categoría no existe, en un discurso político que practica su violencia contra el lesbianismo, en parte excluyéndolo del discurso mismo de lo impensable y de lo innombrable (ob.cit: 87).

En este sentido, sostenemos que son los propios cuerpos de Fugitivas –como dijimos y como profundizaremos en el capítulo siguiente– los que encarnan esa visualidad deambulando en el espacio público interrumpiendo el “carácter topofóbico” de la identidad lesbiana tal como (no)ha sido representado. Estas acciones, deben pensarse habitadas en y desde esos cuerpos (im)propios, cuerpos que Paul B. Preciado, definirá como *archivo cultural histórico vivo* (2012).

Hay en sus escritos una apuesta (ética, política, colectiva) que desprende una escritura de extrañamiento, que hace de la falla (o la imposibilidad de representación) una atenta mirada sobre las huellas, las graffias colectivas de esa ausencia de imágenes posibles. La apuesta por la escritura del colectivo, como vimos, no sólo tiene relación con sus biografías personales (o laborales) sino con una apuesta a la interferencia de un discurso legible, “comunicable”, “transparente y entendible”. Si la apuesta de Mujeres Públicas fue la de organizar consignas y

²⁰³ Como venimos remarcando, “el texto”, en Fugitivas no es tan sólo la preeminencia de la palabra (entendida como ilustración de la imagen, de lo cual Fugitivas se aleja insistentemente). Por el contrario, la escritura es una búsqueda insistente de un lenguaje que se inventa constantemente (y el cual también, a diferencia de Mujeres Públicas, por ejemplo, les ha sido reprochado por “poco claro, rebuscado, inentendible”). Como expresa Teresa de Lauretis (2001) sobre la escritura como estrategia que excede “las palabras del amo, para exponer los intervalos, los vacíos de representación y penetran en los intersticios del discurso para reimaginar, re-aprender, re-escribir el cuerpo en otra economía libidinal” (2001:26).

discursos que puedan ser “entendidos” –donde lo comunicable es una apuesta por la comprensión de quienes puedan verlos/leerlos– la apuesta de Fugitivas es muchos menos inteligible²⁰⁴.

Como vimos en el capítulo anterior ser fugitivas de una única apuesta identitaria les permite jugar con las marcaciones impuestas del entramado sexo-género y sus construcciones de deseo y esa estrategia también la replicarán para pensar el cuerpo en acto erótico, el cuerpo y sus placeres soterrados, como una reivindicación de los placeres y sexualidades sumergidas, prohibidas, abyectas²⁰⁵. Como lo expresan ellas mismas: “Definidas por los dispositivos de control de la sexualidad como mujeres, nosotras queremos intervenir ese modelo normativo que restringe y constriñe los usos del cuerpo en función de su genitalidad, para montar otros placeres y afectividades de acuerdo a nuestros deseos” (FD, 2008 [en línea]). Así, enunciarse como lesbianas/tortilleras/ desobedientes sexuales es –para las Fugitivas– hacer habitables las zonas inhóspitas de expulsión pero también hacer habitable otros deseos. Hacer posible un modo de vivir, desear y coger que es expulsado del espacio de lo nombrable y –sobre todo– de lo imaginable.

Dirán que es asumir en el lugar de la abyección, una identidad proscripta y despreciada, para hacerla productiva y habitable en nuestros propios términos, porque “tener derecho a nombrarse equivale a tener derecho a vivir.” (FD, 2008, [en línea]). Con este horizonte, buscan modos para hacer audible y habitable distintas zonas del deseo. Apuestan por sexualizar, sobre todo, las palabras e intervenir en el espacio como marca de la ausencia. Como dice Eve Sedgwick (1999), se trata quizá, de una “creatividad de la vergüenza queer”²⁰⁶, que reclama aquello que ha sido menospreciado y repudiado. Esta autora ubica a la vergüenza como políticamente productiva –cierta para la política de la solidaridad y la identificación– que, en sus palabras:

genera y legitima el lugar de la identidad –la cuestión de la identidad– en el origen del impulso hacia lo performativo, pero lo hace sin ubicar a la identidad

²⁰⁴ Quizá esto no sea menor para analizar, a futuro, los rasgos que llevaron a la rápida difusión y reproducción de los contenidos de Mujeres Públicas tanto al interior del movimiento feminista como de las instituciones artísticas. Fugitivas del desierto sigue siendo una huella difusa para ambos universos de sentido –a lo cual deberíamos sumar, como dijimos, su localización geopolítica neuquina.

²⁰⁵ Retomando los planteos de Julia Kristeva sobre los poderes de la perversión, Judith Butler (2005) recupera la noción de abyección como aquella que “designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad” que, como dijimos, no sólo está plagada de zonas y cuerpos habitados sino que “dentro de la socialidad hay ciertas zonas abyectas que también sugieren esta amenaza y que constituyen zonas de inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad. (...) Estos sitios excluidos, al transformarse en su exterior constitutivo, llegan a limitar lo humano y a constituir una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas” (Butler, ob.cit: 27).

²⁰⁶ Esta autora ha trabajado exhaustivamente la constitución y los cruces de los afectos, en particular de la vergüenza, como tópico central de sus teorías y del pensamiento de la performatividad. Dialogando con las teorías de Butler, Austin y la traducción, Sedgwick imagina una performatividad queer. En vez de los actos performativos butlerianos – que instalan la sexualidad como dinámica binaria de sexos opuestos– esta autora propone la articulación “Qué vergüenza!” para correrla del estigma y la asociación histórica a la culpa y ubicarla como el acto de habla que inaugura el escenario del repudio y el exilio queer pero, a la vez, permite operaciones performativas y deconstructivas.

en el pedestal de la esencia. Se constituye para ser constituida (...) la vergüenza es simplemente el primer, y permanece permanente, hecho estructurante de la identidad: uno tiene sus propias posibilidades metamórficas, poderosamente productivas y poderosamente sociales (Sedgwick, 1999: 211-212).

No es menor que dentro de ciertas prácticas que agrupan esa vergüenza creativa la autora mencione la abyección del marimacho, el afeminamiento, el cuero, el orgullo, el sadomasoquismo, el drag, la musicalidad, el fist fucking, la actitud, las revistas, juveniles, el histrionismo, el ascetismo, la cultura Snap!, la adoración a las divas, la religiosidad florida, en una palabra, lo intenso... y el activismo, dice. Prácticas que recuperan el afecto negativo, para abrazarlo más que rechazarlo.

5.3.a. Contra/bando de deseos fugitivos

¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan?
Judith Butler

Es la fractura en la economía de los deseos introducida, sin permiso, por el deseo lésbico/ es el disturbio que altera la tranquilidad heteropública/ es la zona de fricción donde el deseo no es dócil/ es política sin fronteras, contra la policía del género, contra la coerción de la soberanía corporal/es celebrar los modos en que hacemos vivibles nuestras vidas/ es hablar desde la impugnación de nuestra palabra por la ley heteronormativa (F.D, 2006b [cat.expo]).

Con esa poética perversa, como la enuncian, iniciaban el texto del volante/tríptico que acompañaba la muestra fotográfica de alrededor de catorce fotografías²⁰⁷ tamaño A4 en color y blanco y negro –montadas sobre madera y engrapadas a un vidrio– que denominaron *contra/bando. deseo & insumisión (·35·)*. La muestra fue gestada y realizada por Fugitivas con motivo de la celebración del 28 de junio –Día del Orgullo LGBTTTI en Neuquén en 2006. Habitando el punto invisible del silencio organizaron una muestra de deseos lésbicos que montaron ellas mismas, una experiencia casi única en la región por esos días. Si, como narramos, las fotografías lésbicas de Ilse en 1988 habían sido censuradas por las propias feministas de Mitominas, el silencio y la invisibilización habían clausurado otras experiencias posibles aún veinte años después²⁰⁸.

²⁰⁷ No hemos podido recuperar el total de las imágenes que integraron la muestra, lo que nos enfrenta, nuevamente, con la ausencia, la huella y marca de la borradura y la precariedad de los archivos e invenciones LGBTTTIQ.

²⁰⁸ No resulta un dato menor corroborar que sólo hay una mención en toda la web y prensa local y de la región, que haya al menos mencionado la muestra. No por una cuestión de cuantificación sino como nudo que articula en sí los procesos de invisibilidad sobre experiencias e intervenciones artísticas (pero no sólo) que recaen sobre las experiencias feministas y/o lésbicas, sino además realizadas en otras ciudades que no sean el punto central de Buenos Aires (o

Como señalan en el catálogo, contrabando es:

hablar desde la impugnación de nuestra palabra por la ley heteronormativa/ es instalar el conflicto en la geografía urbana, para que emerja el mapa de la jerarquía del deseo, el valorado y legitimado, y el nuestro, el deseo tortilla, estigmatizado e ilícito/ es amenaza desde el lugar de la degradación, del que hicimos una posición habitable y de contestación/ es multiplicidad y proliferación de estilos/ es una zona, entre tantas, de resistencia (FD, 2006b [cat.expo]).

El dinero para realizarla lo pagaron ellas mismas y la energía para conseguir otras lesbianas a quien fotografiar, también. Como recuerda val flores “tuvimos muchas, muchas dificultades para conseguir a quien fotografiar, las tortas que conocíamos no querían (...) en muchas no se ve la cara porque fue lo que pudimos negociar con las que querían a medias” (flores, 2017 [correspondencia personal]). Aun así, cuando se inauguró había mucho gente “con cara de todo: de alegría, de desconcierto, de repugnancia” (ibídem).

Además de las Fugitivas y las invitadas que pusieron el cuerpo para las imágenes, contaron con la participación de las fotógrafas Luciana Brunella y Guillermina Fernández quienes trabajaron con una cámara de rollo en blanco y negro y otra con la incipiente tecnología a color de una cámara digital. La instalaron en el bar La Vuestra de la ciudad. Luego también fue itinerando por Centenario, Córdoba y Bahía Blanca, entre otras ciudades.

Las fotografías muestran besos, manos, rostros, cuellos, espaldas, desnudos pero también “pequeños gestos” de la vida cotidiana, cuerpos que no podrían siquiera ser pensados como eróticos en el imaginario hegemónico: zapatillas detrás de un baño, rostros sentados en una plaza con los pañuelos de la campaña nacional del aborto, rostros velados. Esas intervenciones sexualizan espacios públicos, alejados de la connotación de lo sexual y erótico como ambiente del espacio privado/íntimo (la cama, la habitación). Por el contrario, la mayoría de los cuerpos y sus fluidos están en el espacio público. Además, en los cuerpos visibles de quienes se besan o abrazan también se ve el corrimiento de la pareja monogámica. Cada una de ellas se repiten y se transforman en distintos besos, cuerpos, evitando así imágenes de “representación de la pareja lesbiana” pretendidamente “familiar y aceptable” como las que suelen ser fotografiadas en la insistente adaptación de imaginerías familiares (también) LGBTTTIQ. Como ellas mismas sostienen, contrabandear es:

un territorio para las experiencias del cuerpo vetadas por la distribución política del género/ es la contra-erótica del fallo- capitalismo/ es la estética abrasiva del margen/ es el repudio a la legalización del deseo y a la explotación

Córdoba o Rosario). Encontramos una sola nota, de su paso itinerante por Bahía Blanca, que fue realizada por una periodista y militante feminista que anuncia y analiza la muestra.

de los cuerpos/ es una lectura de las coordenadas del sometimiento en clave de goce/ es la revelación de los signos de la vigilancia y el castigo de los placeres/ es tráfico radical de prácticas y saberes de disidencia/ es una poética perversa de los registros del cuerpo (FD, 2006b [cat.expo]).

Los modos de composición de esas imágenes, cuando se detenían en los desnudos, son casi ilegibles. Apenas distinguibles se corren de la asociación genital, no se logra distinguir si lo que hay allí es un poro de piel, las mejillas, el culo o un pezón. Hay un cuerpo indefinido incapaz de responder sobre sus zonas destinadas al sexo. Cuerpos imposibles de identificar, y por lo tanto de clasificar, que se reapropian de imágenes socialmente cargadas de identificaciones (los besos y abrazos de lesbianas) pero que sin embargo se desidentifican de esas clasificaciones vigentes.

En un juego de visibilización/velamiento contrabandean un deseo prohibido de ser mostrado para hacerlo visible, en otras lógicas, que fuguen de la transparencia identitaria y del deseo. No hay aquí “representación del deseo lésbico” como si fuera una verdad revelada por y a través de la transparencia de la fotografía, sino un mostrar-se imposible de ser asimilado en una linealidad de deseo y las formas del sexo y el erotismo. Contra/bandear es una estrategia de hacer visible aquello que estaba oculto a través de pequeños gestos imposibles de ser cristalizados en los términos de la transparencia de la identidad, “es un memorial de agravios sostenidos en el tiempo/ es la desobediencia a localizarnos en el punto invisible del silencio” (ibídem).

5.3.b. Las lenguas del placer como resistencia

El 8 de marzo de 2007, en el marco de la manifestación del Día Internacional de la mujer trabajadora, el grupo se instaló en la plaza central de Neuquén –que, como casi toda plaza central de Argentina, contiene una estatua de San Martín– revistiendo su monumento con dos carteles de gran tamaño, uno en color negro y otro en color violeta. El primero, en fondo negro con letras rojas y blancas –recuperando una estética clásica del anarquismo– decía en letras rojas: “8 de marzo día internacional de las mujeres (y en letras blancas) obreras del placer”. Debajo de esta, habían ubicado otra pancarta de fondo violeta –el color distintivo del movimiento feminista– que decía en letras blancas Fugitivas del desierto, lesbianas feministas (·36·).

Desparramadas sobre la calle había cajas de cartón –similares a la de cualquier caja de reposición de un supermercado– esas que expresan la serialización de la propia producción capitalista. Las cajas tenían impresas a color –y pegadas de manera precaria– fotografías de diferentes lenguas que se habían sacado ellas mismas o que habían bajado de internet. Las lenguas estaban encuadradas fuera del resto del cuerpo y asumían, en su mayoría, imágenes y

sentidos provocativos, erótico-sexuales. Por otro, tenían una imagen –al estilo de un *piercing* feminista– realizada en stencil de color negro que tenía una lengua atravesada por una hoz, parodiando la simbología comunista-marxista (·37·).

Además repartieron un texto escrito colectivamente en el que podemos observar con detalle el uso del lenguaje que utilizan. Una lengua pendenciera que se entrecorta para desprenderse del manifiesto, que recupera la historia borrada y silenciada de las mujeres, lesbianas y feministas, y que hace de la ocupación de espacios negados su específica enunciación. Repetición, reiteración, y reproducción propias de la propaganda política como enunciación, pero que parodian (nuevamente) para subvertir y servirse de aquello que históricamente se ha considerado “el lugar y el espacio” de las mujeres. Si, como dice Haraway (2004), las palabras operan como catálogos de posibilidades de existencia, Fugitivas habilita y descalza insistentemente en cada texto que construye posibilidades de existencia de aquellos cuerpos expulsados de los marcos de inteligibilidad sexo-genéricos hegemónicos. Nos permitimos citar, *in extenso*, todo el escrito:

Somos las trabajadoras con cuerpos improductivos contra la explotación
Las *obreras*²⁰⁹ que hacemos de lo habitual la ocasión para el espasmo,
para el filo del goce,
Las *artesanas* que abandonan la pasividad para encender la intensidad del tiempo,
Las *cautivas* que destruyen las prisiones de la piel que nos niegan
Las *historiadoras* que trazan la desclasificación de los archivos seriales del erotismo,
Las *fabuladoras* de pensar insatisfecho que siembran duda, sospecha, discordia,
Las *costureras* de los hilos de rebeldía
Las *practicantes* del arte del descalce y el intervalo que desorganiza el pacto
de la mecánica machista
Las *constructoras* que ensayan respuestas a la arquitectura de la violencia
Las *aventureras* que experimentan formas de modificar la vida
Las *intrépidas* que rompen la ortodoxia del placer genital
Las *terroristas* que boicotean las lógicas patriarcales
Las *expropiadoras* del excedente del trabajo, haciendo de la obligación una
razón perecedera
Las *divorciadas* de la matriz “femenina”, de los modelos de renuncia,
abnegación y sacrificio extremo
Las *arqueólogas* de una literatura de deriva, enterrada, provocadora, que
altera el “orden natural” del silencio
La *mano de obra* desocupada para nuestra masturbación colectiva, para las
nuevas formas de hacer sexo, las *predicadoras* que tienen pertenencias
móviles, juegos indebidos, signos indescifrables
Las *cocineras* que hornean presentes que hierven
Porque para las mujeres obreras del placer, el placer es:
Es la autodeterminación, es decir NO
Es una pertinaz insistencia de vida
Es el mapa de los micropoderes posibles
Es el fluido de la conciencia que busca el consentimiento
Es el orificio por el que escapan los sonidos de la ira
Es un agradable accidente que interrumpe el escandaloso paisaje de una vida
apabullada por el acoso

²⁰⁹ Cursivas en el original.

Es un giro en la cuadrícula de la dominación patriarcal
Es la migración hacia el territorio inexplorado de la palabra
Es la sustitución del devenir vergüenza en devenir orgullo
Es el ejercicio diario de frustrar el ejercicio sumiso de las mujeres
Es la hendidura en la plana imaginería del consumo y el lucro
Es la estimulación intensa del cuerpo sin zonas rojas,
Es una extrañeza en la geografía moral del cuerpo,
Es la subversión de las jerarquías de poder, es discontinuidad con el
testimonio de la penitencia,
Es el desvío hacia una justicia sensible,
Es la vibración nocturna en la oscilación del sueño
Es un invento ante el desgaste del discurso
Es la alteración de la coherencia del deseo
Es la distancia entre la satisfacción y el olvido
Entre herencias de dictadura y gritos de la tortura domestica
Las mujeres estamos afilando la lengua
(FD/LF, 8 de marzo, 2007).

¿Qué tipo de lengua se hace signo allí como un martillo que golpea nuestras fantasías? ¿Qué invenciones e imaginarios interfiere esa lengua obrera del placer?

Esta experiencia de visibilidad en una plaza central de la ciudad de Neuquén, un 8 de marzo, construye la potencia de su acción en un entramado de sentidos. Por un lado, las profesiones, acciones, modos de estar juntas, que enuncian a lo largo del texto y constituyen una cadena de citas de acciones/cuerpos “devaluadas, deslegitimadas, desjerarquizadas” que están reclamadas en un tiempo porvenir: artesanas, divorciadas, mano de obra, intrépidas, terroristas, fabuladoras, cautivas, etc. se dan cita en un constante reactualizar un cuerpo y un lugar diferente a la docilidad, la pasividad, la entrega o el cuidado maternal, modos asociados históricamente a las mujeres, sus cuerpos y sus acciones.

Obreras, también interviene sobre el espacio público, las calles y la plaza central de la ciudad, (aquellas que rinden homenaje histórico a las conquistas y las guerras) pero también aquellos símbolos de la izquierda que silencian el lugar y las acciones de mujeres y lesbianas. Espacios de identificación históricamente masculinos (la hoz, el martillo, el obrero) que descalzan las lógicas heterosexuales en los discursos y diagramaciones del espacio público y de las intervenciones artísticas. Señalar y sexualizar el discurso, darle paso a esta resignificación en las acciones del grupo, no es sólo una crítica a los paisajes políticos del sur de Argentina o a los entramados de la historia oficial, sino también a las propias construcciones de los movimientos artísticos y políticos locales²¹⁰.

²¹⁰ Ver capítulo 6.

En segundo lugar, trabajan desde la visibilidad de *obreras y placer*, que ocupan y resignifican transformándolo en un lugar posible por parte de las mujeres y lesbianas horadando la matriz heterosexual del deseo. Insisten en la reapropiación de la injuria y del placer como una necesaria ocupación y trabajo de las mujeres, una necesaria construcción inventiva e imaginativa que permite habitar zonas antes prohibidas. Modos de exigir, diagramar, construir una lengua y un cuerpo erótico. Como lo expresan en otro texto:

Hay que comenzar a escuchar esas voces, susurros y experiencias que hablan en y de los márgenes, que ejercitan prácticas de producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna y que desorganizan, en el día a día, las máquinas binarias que producen las representaciones hegemónicas (...) repensar los términos mediante los cuales hacemos inteligible los cuerpos, imaginar otras modalidades de erotismo no reproductivo, desorganizar el cuerpo tal como es pensado por modelos prescriptivos, trazar otras economías del afecto y prácticas del deseo, explorar el ejercicio del erotismo como una práctica subjetiva que posibilita el cuestionamiento y como placer sin utilidad (FD, 2007 [en línea]).

Resignificar “el goce sin utilidad” y el trabajo artesanal de/sobre el placer es una de las huellas centrales de esas lenguas que se hacen obreras (in)útiles. Artesanas del tiempo a contracorriente de la utilidad de producción capitalista, haciendo audible el placer y las palabras que lo hacen carne: fluidos, orificios, vibración, extrañeza, alteración, invento, estrategias, estimulación, hendidura, marcas de producción y gestión del deseo de los cuerpos.

En el texto, podemos pensar también el sentido insistente que recuperan las Fugitivas del lenguaje por hacer, o el lenguaje como alteración/interdicción de los sentidos estabilizados. Una alteración del lenguaje que, en palabras de Nelly Richard, puede hacer que “nazcan nuevas figuras de pensamiento, nuevos estilos de habla, nuevas constelaciones del imaginario para ampliar la subjetividad a los registros figurativos de una otredad que, muchas veces, choca contra un lenguaje militante de la protesta política y, también, contra el lenguaje burocratizado de la academia” (Richard, 2008:64).

También, las lenguas, como órgano central asociado al habla está atravesada, perforada, por la hoz del trabajo. Dos sentidos podrían pensarse desde aquí: por un lado, una idea más opaca y revulsiva, como las identidades permitidas o no –posibles de ser imaginadas y reclamadas como sujetos propios del feminismo– como la de las trabajadoras sexuales y/o del sexo: las trabajadoras de la lengua como órgano sexual²¹¹. Trabajadoras que reconstruyen los límites de lo socialmente visible y con ellos, los placeres y las subjetividades que habilitan. Por otro, la idea del lenguaje por inventar/hacer/decirse.

²¹¹ Si bien fugitivas no tenía en aquél entonces una postura pública sobre este debate (en 2006 aún más incipiente en el país), posteriormente sus integrantes se asumen como feministas pro-sexo y a favor de las trabajadoras del sexo.

Una apuesta que une ambas acciones de Fugitivas –obreras y contra/bando– en la idea wittigiana que está siempre en los deshandares del grupo: la de deshacer el género en la escritura. O, en palabras de Deleuze (1996), de aquella escritura inseparable del ver y el oír, es decir, de articularse, reproducir o interferir los códigos de inteligibilidad que se hacen visibles y posibles en/desde la escritura con/junto a las imágenes²¹².

5.3.c. Cuerpos que se (des)arman. Kit de herramientas contra el heteropatriarcado

El afiche *AXN lésbica 1.0 – kit autoinstalable para boicotear el régimen político de la heterosexualidad*, fue una producción visual realizada como afiche para el I Encuentro Nacional de mujeres lesbianas y bisexuales realizado en Rosario en el año 2008 (·38·). El encuentro se llevó a cabo el 3 y 4 de Mayo y estuvo organizado por EspArtiLes (Espacio de Articulación Lésbica, nacido en 2004 y disuelto luego de ese encuentro), un espacio autogestivo del que fugitivas fue impulsora pero se alejó en 2006. El objetivo del encuentro era compartir experiencias en torno a la visibilidad lésbica y bisexual así como organizar estrategias sociales y culturales colectivas de visibilidad lésbicas y bisexuales en nuestro país y en la región. Los debates suscitados en torno a la organización, los modos de accionar de diferentes estrategias y las divergencias políticas (fundamentalmente en relación a los modos de organización verticales así como a las alineaciones en torno a políticas estatales) fueron algunas de las situaciones que produjeron el quiebre de los colectivos que conformaban EspArtiLes.

AXN retoma el nombre de un canal de televisión que –en aquellos años– transmitía sólo películas de “acción extrema” y aventuras (un género que podríamos identificar con la masculinidad hegemónica). La serie de imágenes constaba de siete afiches, en seis de ellos las propias fugitivas aparecían de manera individual, cada una de ellas vestidas de distintas maneras, en sus distintos modos (performativos²¹³) del “ser lesbianas”. El séptimo afiche era colectivo, allí

²¹² flores dirá en un texto posterior pensando sobre los procesos de escritura, que “escribir es un ejercicio de construcción de pensamiento y organización de significados, que produce estéticas representacionales de la mirada heteronormativa, concurriendo –o no– a las prácticas de control, vigilancia y gestión de nuestros placeres y performances sexuales” (flores, 2013b [en línea]).

²¹³ Seguimos aquí el doble juego sobre lo performativo, por un lado como categoría artística de poner el cuerpo y por otro, en el sentido que plantea J. Butler ([1990] 2007), como interiorización de la ley y, a la par, como posibilidad de interferir en ella. Nos resulta necesario realizar algunas aclaraciones sobre el concepto, al menos en los modos en que lo leemos en esta investigación. Se ha interpretado la idea de performatividad que sustenta el planteo de Butler como si lo performativo fuera una acción producible, voluntaria o realizativa de un sujeto específico en cualquier momento específico. Sin embargo la performatividad, si bien proviene de las categorías lingüísticas, no se circunscribe a que el cuerpo sea un efecto lingüístico, sino que –por el contrario– el propio cuerpo se transforma en algo productivo, es decir conforma significados que instauran un principio de inteligibilidad. Para Butler, el género es performativo en tanto conforma la identidad que se supone que es, es decir, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa. “El género siempre es un hacer, aunque no por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la

estaban todas juntas y se observaba la sombra de un espacio vacío posible, o mejor, de una posibilidad para quien lo viera. A contracorriente de la imposibilidad de representación, había allí cuerpos lésbicos visibles y eróticos. Resonando en las palabras de Butler, Valeria Flores lo enuncia así:

El lesbianismo no ha sido explícitamente prohibido, en parte porque no se ha dado a conocer en lo pensable, en lo imaginable, esa red de inteligibilidad cultural que regula lo real y lo que puede ser nombrado. Las lesbianas, por lo tanto, ni siquiera calificamos como objeto de prohibición porque ni siquiera podemos ser imaginadas, ya que se ejerce sobre nosotras una suerte de “violencia epistémica”, borrándonos como sujetas posibles de existir (2004 [en línea]).

A contracorriente de esa borradura, hay en esos cuerpos imágenes que disputan los imaginarios comunes sobre ¿qué es una lesbiana? Las masculinidades y las feminidades lésbicas se disputan modos de estar y relacionarse, además, en su disputa de clase en las vestimentas que portan. Interfiriendo las imágenes del cuerpo femme lésbico (blanca, clase media-alta), Fugitivas juega con otras feminidades que intersectan imaginarios de clase y *Masculinidad Femenina*²¹⁴ (Halberstam, 2008). Conceptos de lectura y legibilidad que funcionan como marcadores, índices, que nos permiten analizar formas de acción, afecto y construcción subjetiva en sus diferentes acepciones de construcción (*queer*) del género.

Las masculinidades femeninas siguen siendo un eje central de discusión al interior de los movimientos feministas. Como las identidades lésbicas, son cuerpos e historias de subjetividades que portan las acusaciones de imitar la copia de una masculinidad original, o, también, de ser partícipes de la cadena de sentidos de la masculinidad dominante, una traición de género. En palabras de Halberstam: “La masculinidad femenina, nos da una pista de cómo se construye la masculinidad como tal. En otras palabras, las masculinidades femeninas se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero” (2008:24).

acción. No existe una identidad de género detrás de las expresiones de género, esa identidad se construye performativamente por las mismas expresiones que, al parecer, son el resultado de ésta” (ob. cit: 84). Además, Butler dirá que “esta performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto como una duración temporal sostenida culturalmente”. Intenta poner de manifiesto que lo que se consideraba una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género.

²¹⁴ En su texto de 2008, *Masculinidad femenina*, Halberstam, introduce el estudio haciendo énfasis en la escasa producción sobre las diferencias de género entre las mujeres y lesbianas (a diferencia de los estudios de masculinidad y subjetividades maricas como los camps, travestis, gays, etc.). Coincidimos plenamente con el autor cuando enuncia que “la diversidad de género de las mujeres no ha sido estudiada por razones que tienen que ver con un rechazo patriarcal a las mujeres con aspecto de hombre (en este trabajo) expongo las diferentes maneras en que la masculinidad femenina ha sido ignorada descaradamente, no solo en la cultura en general sino también en los estudios académicos sobre la masculinidad” (Halberstam, 2008: 8). Consideramos que, a pesar de las transformaciones de los últimos años, esto no es una prerrogativa de los estudios de la masculinidad sino además de los propios estudios de género y feministas.

Jugando con este imaginario, cada una llevaba una caja de herramientas –es decir, las posibilidades de (de)construcción– como un set de lucha de la disidencia sexual que habilita, contiene y transforma en “aventura” el uso de las siguientes herramientas: memoria guerrillera (cuya imagen reponía un labrys²¹⁵), símbolo de la disidencia sexual (con la bandera de los 7 colores del movimiento LGTBTTIQ), intervención callejera (con la figuración de un aerosol), reflexiones contra la heteronormatividad (con la figuración de libros donde se vislumbran las teorías de Wittig, Anzaldúa, Rich), ciberactivismo (con la figuración de un mousse), creatividad-experimentación (con la figuración de diversos objetos de creación visual), sexo placentero y seguro (con la figuración de papel film y guantes de látex), visibilidad (que incluía una pancarta con la consigna: soy lesbiana ¿y qué?), contagio del impulso de ser libres (cuya imagen de colmillos se apropia de la simbología vampírica, una imagen del contagio y la promiscuidad que promueven el “peligro del contagio”).

Hay en las imágenes un zigzagueo entre las lesbianas femmes-y las masculinas que se produce como un desajuste de las identificaciones genéricas sobre los cuerposlésbicos. Sobre todo, hay imágenes de la producciónlésbica de masculinidad. Una imagen que funciona de manera productiva no sólo para aquellas que se asumen como “masculinas” sino también como señal y marcación de legibilidad de los cuerpos que se desmarcan de la norma de inteligibilidad genérica. Las imágenes deseables de las Fugitivas juegan eróticamente esa masculinidadlésbica, para correrla de los estereotipos de la lesbiana “invertida”, “antifemenina”. En palabras de flores: “Habitar la masculinidadlésbica como un lugar afectivo y hospitalario implica entender que la masculinidad fuera del cuerpo de los varones tiene significados variables, inestables, contingentes, creativos”. (flores, 2017, 59).

Pensado como un modo de intervención en espacios colectivos para el diálogo, el afiche asume, por un lado, el propio activismo colectivo como ficción de intervención estético-política desde el cual hacerse visible. Por otro, sexualiza/erotiza el propio proceso de politización subjetiva de las identidades sexuales y lesbianiza aquellos íconos asociados a la masculinidad hegemónica como la caja de herramientas y los elementos que contiene como herramientas de construcción en su interior.

También interfiere los diferentes modos de hacer(se) un cuerpo y deseolésbico no sólo en la imágenes que hacen visible sino en los modos de ofrecerse como “sujetas/objetos” para otros. La recuperación de poses/modos sexualizados –propia del consumo de imágenes eróticas y

²¹⁵ Remarcamos la idea de labrys –un hacha de doble filo– ya que tiene una simbología especial y particular para los movimientoslésbicos feministas. Recupera una tradición que remite a las Amazonas, y representa la autodeterminación, la fuerza y la independencia de las mujeres.

pornográficas– funcionan como huellas, marcas, señales de cuerpos que habilitan otros modos del deseo donde las imágenes mismas se transforman en esa posibilidad. Aquí, por ejemplo, el desnudo –a diferencia de la fotoperformance de Maresca– no funciona como determinante de la eroticidad de las imágenes.

No sólo no hay uniformidad en el imaginario de “lo que debe ser y hacer una lesbiana” sino que se vislumbra una desnaturalización/desencialización del sexo y una crítica al género, visibilizándolo como construcción cultural inestable. Una fuga, un desvío²¹⁶, –como decían– hacia otra apuesta de reinención micropolítica de los modos en que se interfieren (o no) las subjetividades hegemónicas. Podríamos decir que, construyen una imagen –individual y colectiva– posible de astillar los códigos normalizados de la (no)representación del cuerpo lésbico, abriendo invenciones posibles que tuercen, también, el paradigma de la hetero-feminidad dominante y hacen circular cuerpos más allá de esas normas hegemónicas en una acción performativa irreverente de género²¹⁷.

Si, como dijimos, la heterosexualidad funciona como norma de inteligibilidad de los cuerpos²¹⁸ también lo hace como signo que oculta/abyecta otras sexualidades y deseos posibles. Siguiendo a Butler, sabemos que una de las maneras de asegurar la estabilidad interna del marco binario de sexo/género es situar la dualidad del sexo en un campo pre-discursivo –donde el significado del género está inscripto como marca cultural en cuerpos anatómicamente diferenciados y sobre los cuales se construye performativamente una ley cultural presentada como “inevitable”²¹⁹. Interferir

²¹⁶ En palabras de flores –un año después de realizada esa acción y ya disuelto el grupo–: “el desvío fue un modo de pensamiento y acción política fugitiva. Partidarias de la explosión del deseo, la anarquía de formas y conceptos por inventar, las energías sueltas que no se amarran a la instrumentalidad de un programa, tratamos de llenar las narraciones hegemónicas de subrelatos contradictorios” (flores, 2009b [en línea]).

²¹⁷ Además de lo dicho sobre la performatividad, en su libro *Cuerpos que importan* (2005), la autora añadirá qué lo que intentaba con la noción de performatividad no era pensar un sujeto voluntarista e instrumental sino pensar la repetición ritualizada a través de las cuales esas normas producen y estabilizan los efectos del género y la materialidad del sexo. Es en esa repetición donde también cabría una estrategia capaz de “constituir una ocasión para reelaborar de manera crítica las normas aparentemente constitutivas del género” (ob. cit.: 13).

²¹⁸ Judith Butler (2007) destaca que los géneros inteligibles son aquellos que marcan una coherencia entre sexo (biológico), género (cultural) y práctica sexual (deseo) instituyendo prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas del género. La inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseo se sustenta en un modelo discursivo/epistémico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean “coherentes” debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. Así especifica que “la matriz cultural (...) exige que algunos tipos de identidades no puedan existir, aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo, y otras en las que las prácticas del deseo no son consecuencias ni del sexo ni del género” (2007: 72). El sistema binario de género sostiene así, de manera implícita, la idea de una relación mimética entre género y sexo (sexo=naturaleza, género=cultura) en la cual el género reflejaría al sexo, o al menos, estaría limitado por él. Sin embargo, Butler sostiene que si existe la distinción entre sexo y género es porque ambas son construcciones políticas de las identidades, dado que si el sexo fuera ya una categoría dotada de género (el masculino o el femenino), entonces no tendría sentido definirlo como la interpretación cultural del sexo porque a uno correspondería el otro y viceversa.

²¹⁹ Parodiando a De Beauvoir, dirá Butler (2007) que el género parece tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de biología es destino, que hacen que la cultura –y no la biología– se convierta en destino.

esa inteligibilidad y desviar su estabilidad del binomio genérico es parte de la invención que propone la apuesta del afiche.

Cuerpos capaces de torcer, imaginar e inventar una materialización inestable “que marcan un espacio en el cual la fuerza de ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras” (Butler, ob. cit.: 18). Nuevamente, lesbianizar y sexualizar las intervenciones para desestabilizar las imágenes que constituyen la quietud de las representaciones sexo-genéricas hegemónicas y sus deseos posibles.

5.4. Erotizar y sexualizar la fantasía. Una invención para amplificar los feminismos

La fantasía es parte de la articulación de lo posible
Judith Butler

Imbuidas de lecturas posestructuralista y los estudios feministas, lésbicos y queer, (particularmente de las marcas de Nelly Richard, Deleuze, Guattari, Wittig, Butler y Preciado, Anzaldúa, Lorde, Haraway), las fugitivas tramaron un discurso anticipatorio de los modos de articular activismo lésbico feminista y micropolítica de la disidencia sexual, entendiendo su propia acción como construcción de sí, como agenciamiento de transformación subjetiva individual y colectiva, una posibilidad “de construir otros modos de sensibilidad, de relación, de creatividad, que adviniera en un proceso de singularización existencial” (flores, 2009b [en línea]).

La recuperación de las diferencias entre cuerpos lésbicos que hacen en el afiche (y a lo largo de muchas de sus intervenciones) es parte de una opacidad del sentido, en particular, de la cadena de citas de los deseos y los cuerpos divergentes sobre qué sería “ser una lesbiana” y cómo darse al placer de y con otras, ser un cuerpo activo de deseo. Cuerpos que desdibujan los estereotipos pero también los utilizan, por ejemplo, en algunas de las imágenes de lesbianas masculinas de las que se apropian y resignifican. Podríamos pensar estas imágenes que proponen como aquello que Susan Buck-Morss a denominado *imagen-superficie* (2012). Esto es, una imagen compartida cuyo objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de imagen, sino “ampliarla, reconocerlas, darle definición, tiempo”.

La pregunta arrojada al espacio-tiempo de las fugitivas y que hoy recuperamos podría ser ¿qué cuerpos y cómo hacer(se) o inventarse un cuerpo? Y, sobre todo, ¿cómo hacer representable ese

cuerpo? ¿Cómo interferir los diagramas del deseo, sus imágenes saturadas de representación erótica heterosexual?

Si, como vimos, las imágenes pueden pensarse como tecnologías de género (es decir como un régimen que instituye, imagina, hace y produce cuerpos designados sexo-genéricamente), interceptar, marcar, otro modos posible de “ser/hacerse” lesbiana, interrumpe la narrativa visual del silencio y la ausencia que las pre-supone y las habilita como cuerpos con múltiples deseos y sexualidades²²⁰.

Si como dice Preciado, la regla de ordenación del cuerpo en la cultura contemporánea es, fundamentalmente, visual, esto es “como si los ojos fueran finalmente los encargados de establecer la verdad del género verificando la correspondencia entre los órganos anatómicos y un orden sexual ideal binario” (2002: 110), *Fugitivas* desordena esa visualidad y la hace incertidumbre. Hace posible visualizar –por fuera del sistema de representación heterocentrado– cuerpos que no cumplen con la función de identificarse unívocamente con un sexo, un género o un deseo, haciendo extraña la supuesta claridad de los sentidos y la identificación.

Las *Fugitivas* amplían las normas del reconocimiento de los cuerpos y también de la sexualidad (en este caso lésbicas) sin desconocer las variantes posibles, las autopercepciones inventadas y construidas, del deseo y el cuerpo. Retomando a Gall (2017) si existe un imaginario lésbico arraigado y compartido que refuerza un marco de inteligibilidad definiendo de manera diferencial qué constituye una sexualidad lésbica y qué no –a partir de la cual se establecen jerarquías y estratificaciones erótico-sexuales que delimitan y condicionan lo que se aprehende como deseo legítimo o práctica deseable–, las intervenciones de *Fugitivas* intervienen por fuera de tales regulaciones.

Amplían así las normas de reconocimiento en la sexualidad lésbica para no desconocer-negar ninguna posibilidad de deseo. Sus cuerpos son posiciones, no esencias, son voces posibles y estrategias, como dirán en otro texto “un cuerpo de citas que no refiere a un lugar sino a una multiplicidad de sentidos, gestualidades y alumbramientos”²²¹ (FD, 2007b).

²²⁰ En un texto colectivo, nos referíamos a la pregunta sobre ¿qué es lo queer en el arte?, analizábamos los modos en que lo queer no podía ser entendido como una identidad de algo que ya vemos, sino estrategias de construcción de la propia visualidad. Así “lo queer no constituye, en tal sentido, un repertorio de temas o una suerte de catálogo de contenidos disponibles para el artista o el historiador del arte, sino una política de la mirada y una estrategia de escritura que desorganiza promiscuamente las condiciones de posibilidad de la construcción (heteronormada) de la mirada, de los relatos de la historia del arte y de la sanción administrada de sus narrativas, para abrir flancos críticos que constituyan al mismo tiempo una apuesta por inventar nuevas subjetividades políticas” (Micropolíticas, 2014 [en línea]).

²²¹ El texto al que referimos es el *Manifestus Trola*, otro texto que hace de la reapropiación del insulto su táctica de intervención. Parte del texto dice así: “usamos el insulto como trinchera y trazamos desde ahí un discurso propio (...)

Por último, consideramos que existe a lo largo de estas acciones una estrategia que oscila entre la reapropiación “hiperidentitaria” (lesbiana/tortillera) de la injuria y la fuga y deconstrucción constante de la propia identidad. La visibilidad lésbica que hace falible la presunción histórica de la heterosexualidad. La fuga que pone en entredicho los propios límites de la política de la identidad. Fugitivas, pero también las acciones de Maresca, son imágenes que *producen* una realidad posible, un tiempo por-venir.

Retomando algunos de los debates que señalábamos en el capítulo tres podríamos decir que estas acciones de Fugitivas recuperan –o mejor dicho inventan– parte de ese archivo lésbico, no sólo en su memoria sino y sobre todo, en su invención afectivo-erótica. No hay aquí una “recuperación” de un archivo en términos de representación de algo o alguien que represente el ser lesbiana sino, más bien, la posibilidad de construir una *memoria emocional*²²² (Cvetkovich, 2002). Esto es, como dijimos, una memoria que produce un archivo inusual (de deseos), que se resiste a su propia coherencia narrativa, que es fragmentario y ostensiblemente arbitrario. En palabras de las propias Fugitivas, una hacer que emprende “involuntariamente un trabajo de archivo de conmociones sociales en la corporalidad de nuestras vidas” (FD, Manifactus trola, 2007). Recuperando la idea del material de archivo, de esos archivos de sentimientos que enunciábamos en el capítulo dos, podemos ver aquí una apuesta por preservar, enunciar, hacer visible y táctil en ese afecto, también, la búsqueda de invención de otras lenguas y prácticas eróticas.

A lo largo del capítulo nos centramos en recuperar algunos análisis que dan cuenta de los modos en que la sexualidad, el erotismo y los placeres han sido materia de disputa al interior de los feminismos a partir de la premisa de que pueden construir a la vez que un terreno de análisis de la opresión, un espacio de exploración del placer y la autonomía corporal de las mujeres y lesbianas (no exclusivamente, pero sí en los casos analizados). Disputando los límites políticos de ciertos discursos feministas que ven en la sexualidad y el placer una estrategia de opresión masculina, tanto las acciones de Maresca como de Fugitivas recuperan espacios posibles para poner en quiebre ese presupuesto. Lo hacen, justamente, desde una invención opaca, muchas veces, contestataria o sinuosa al interior de los propios feminismos.

Analizamos los modos en que las intervenciones de Maresca ofrecen un cuerpo disponible cómo estrategia de intervención en la historia específica del campo del arte local que escapa de

nuestras prácticas políticas son situacionales y nuestras identidades contingentes / la creatividad y las ficciones propias son nuestras armas más potentes (...) el placer y el disfrute son las vértebras de nuestra praxis política y cultural, evitando ser una pieza más de una maquinaria de actividades deshumanizadora / trola es una posición, no una esencia, es una voz y una estrategia, un cuerpo de citas que no refiere a un lugar sino a una multiplicidad de sentidos, gestualidades y alumbramientos” (F.D [en línea]).

²²² La autora norteamericana recupera este concepto para hablar de los archivos lésbicos, gays y queers de la escritora Toni Morrison quien habla en particular de los archivos y memorias de la esclavitud y la comunidad negra.

los tópicos centrales del cuerpo y el mercado, así como del cuerpo femenino, específicamente. Centrándonos en las dos últimas producciones de la artista, las recuperamos en el marco de los debates que hacen énfasis en la sexualidad y el erotismo como lugar de autonomía de las mujeres. El análisis sobre el cuerpo erótico de la artista opera como construcción de y con otros y a la par contra los prejuicios estigmatizantes, tanto de las actividades sexuales (de las mujeres, activas sexualmente), como del cuerpo infectado de vih+, contrarrestando las imágenes de cuerpos mortuorios.

El cuerpo erótico de Maresca presenta ciertas opacidades para el propio feminismo artístico así como para la propia historiografía del arte: no hay ahí sólo un cuerpo femenino al servicio del disfrute de la mirada masculina, tampoco hay un cuerpo que se reivindica en algunos de los lugares asociados históricamente a las mujeres (el cuerpo sin deseo y sin sexo), el “cuerpo-naturaleza” o “el cuerpo-madre”. Quizá su silencio obedece a los desajustes que ese cuerpo erótico de Maresca ofrece a las lecturas tanto feministas como heterocentradas (hegemónicas) de la propia historia del arte.

En el caso de *Fugitivas*, nos detuvimos en los modos en que interfieren la narrativa heterocentrada, tanto de la ocupación del espacio público, como a partir de la recuperación de acciones y sujetos “menores” de la historia, articulando, además, con una apuesta erótica de pequeños signos del cuerpo y la política (*las lenguas obreras*). Esa invención erótica re-construye interferencias lésbicas como una posibilidad de habitar un cuerpo pero sin definir una frontera unívoca del cuerpo lésbico “deseable”. Además, señalamos, algunos aspectos que construyen un archivo emocional, que recuperan aquella vergüenza queer para hacer de esos cuerpos una reivindicación específica de sus usos y placeres.

En ambas acciones, su incómoda lengua, es quizá la marca que construye la ausencia posible de sus relatos, tanto al interior de la historiografía del arte, como del activismo artístico o el movimiento feminista. Marcas de un archivo que recuerda que el cuerpo, el sexo y los placeres eróticos “prohibidos” siguen siendo un debate ocluido, más acá y más allá de los límites del arte local. Por ello es que sostenemos que erotizar y sexualizar la fantasía es un modo de amplificar el feminismo. No pretendemos acercarnos a las imágenes como estrategias clasificatorias de quienes están, qué hacen y cómo hacen con el deseo y el sexo de sus cuerpos. Lejos de nuestros intereses, se trata más bien de explorar en ellas nuestros propios cuerpos, hacerlas vibrar en la invención de lo posible de otros cuerpos, más libres y gozosos. Hacerlas partes de un *archivo corporal* que horade mientras expande las fantasías y posibilidades de lecturas posibles como estrategias de la eroticidad de la política feminista.

CAPÍTULO 6

**Topofobia interrumpida.
Lesbianizar el espacio público**

6.1. Lo privado es político. El espacio público sospechado por las interferencias artísticas sexo genéricas

El “espacio público”, ha sido una categoría sustancial en la construcción histórica y teórico política de la modernidad, en la conformación de sus Estados-Nación y en la institucionalización de las distinciones sexo-genéricas. El trazado jerárquico de los espacios –en público y privado– habilitó la diferenciación genérica de los cuerpos que pueden habitar y circular en cada una de esas esferas generizadas.

Los análisis feministas se han encargado de desestabilizar tanto los fundamentos teóricos de estas teorías como las condiciones históricas concretas de aquellos límites históricamente aceptados sobre “lo público y lo privado”. Un caso emblemático de estas críticas es el de la teórica estadounidense Nancy Fraser²²³ a los planteos sobre la constitución de la esfera pública moderna de Jürgen Habermas. La distinción entre “lo público y lo privado” relega el dominio público a la política para los hombres y las labores reproductivas para las mujeres al dominio privado. Como señala Butler, “si hay un cuerpo en la esfera pública es masculino, infundado y presuntamente libre de crear, pero no creado por sí mismo. Y el cuerpo en la esfera privada es femenino; envejece, es extraño, infantil y prepolítico” (Butler, 2012: 94).

El análisis de estas esferas en cuanto categorías sexualizadas y generizadas ha dado lugar a prolíferas e intensas interpretaciones. Dentro de ese extenso legado, en este capítulo nos interesa detenernos en los modos de construcción e interferencia que (des)organizaron ciertas estrategias artísticas y activistas lésbico feministas en el espacio público, y en la calle como su lugar privilegiado.

Lo que nos moviliza es detenernos en el germen que está en el núcleo teórico-político de la consigna feminista *lo personal es político*, que reactualiza y (des)dibuja el mapa de esa antigua distinción, haciendo de la ocupación de las ciudades modernas, sus máximas de discusión política con confrontaciones permanentes y con una estratégica ocupación del espacio urbano como:

²²³ Las críticas formuladas por Fraser ponen en cuestión cuatro supuestos centrales de la concepción de ámbito público habermasiano. Nos interesa particularmente señalar aquel supuesto que Fraser analiza y critica: que el discurso en los ámbitos públicos debe restringirse a la deliberación sobre el bien común y que la aparición de “intereses privados” y “asuntos privados” es siempre indeseable. Como han señalado las teóricas feministas, no es menor que sea “en lo privado” donde se estableció en las sociedades modernas burguesas la esfera de lo femenino/feminizado y sus proyecciones dicotómicas y jerárquicas en torno a los espacios públicos y privados. La autora señala también otros 3 supuestos: que es posible para los/las interlocutores poner entre paréntesis las diferencias de estatus y deliberar “como si” fueran iguales socialmente; que la proliferación de una multiplicidad de públicos en competencia está necesariamente más lejos, y no más cerca, de una mayor democracia; una aguda separación entre la sociedad civil y el Estado.

un intento de deconstruir esa visión de la ciudad como un espacio neutro, y sin historia, en la que subyace una concepción atemporal y deslocalizada que tiene la pretensión de crear categorías universales de validación. Lo cual, conlleva una falta de percepción de las distintas identidades y de las diferencias entre ellas, al tiempo, que es una apuesta decidida por la globalidad y la universalidad como valores profundamente masculinos. [nos interesa] llamar la atención sobre la necesidad de ocupar un lugar para el conjunto de prácticas o experiencias vitales que, generalmente, no les es reconocida ni asumida su existencia (Cortés, 2008: 5).

Cortés ha sido uno de los coordinadores de un proyecto artístico político que asume como propia la pretensión de hacer visible y audible, diferentes cartografías disidentes en América Latina y España, a través de un recorrido cartográfico y visual que va desde México D.F, Bogotá, Buenos Aires, São Paulo, Caracas, La Habana, Madrid y Bilbao, entre otras ciudades. Diferentes colectivos artísticos y activistas interfieren la universalidad de los sujetos que, se presupone, deambulan por las calles de las ciudades actuales. En sus palabras:

Ante los constantes intentos por uniformizar, colonizar, negar o suprimir todas aquellas voces o manifestaciones espaciales disonantes, deseo que hablemos de algunas de esas cartografías contemporáneas que no se mencionan, que no aparecen, que no se estudian y que no se representan; de algunas de esas cartografías que se han hecho invisibles, efímeras, intangibles pero que pugnan por crear una vida en paralelo a la visión unitaria, central y universal que, quieren hacernos creer, recoge y representa (cuando realmente constriñe y ahoga) la vida en la ciudades actuales (ibídem).

Nos detenemos en las intervenciones que hacen los diferentes colectivos que venimos trabajando como modos de habitar(se) y ocupar el espacio público, en particular de las calles de la ciudad en contextos de manifestaciones (sobre todo aunque no exclusivamente). Pero también, indagamos allí las interferencias lésbicas de sus trayectos, un modo de intervención atravesado por la reconfiguración del entramado sexo-genérico de la ciudad, así como un espacio donde crear, interpelar e interferir las propias comunidades de pertenencia.

Para estos grupos, la intervención en/desde la calle es un modo de politizar no sólo la intervención artística sino las propias ordenaciones espaciales, los valores jerárquicos que construyen el deambular de los cuerpos, de las identidades sexuales y los debates que se hacen visibles en ese espacio público. Pero también, siguiendo a Butler (2012), es un modo de disputar el propio espacio de lo público, y no darlo por supuesto como algo establecido de antemano.

Ahora bien, a lo largo de esta investigación hicimos visibles los desbordes de las fronteras y las contaminaciones entre el arte y la política desde las intervenciones feministas como estrategias que interfieren las coordenadas sexo-genéricas. No obstante, para desplegar este capítulo necesitamos

recuperar algunos debates locales en los márgenes del concepto de *activismo artístico* que atraviesa las relaciones entre el arte y la política en nuestro país, fundamentalmente en las últimas dos décadas.

Decimos desde los márgenes porque, aun en el presente, las indagaciones en torno a las discusiones sexo-genéricas en/desde el espacio público y sus interferencias como modo de articular los cruces entre el arte y la política siguen siendo escasos (cf. Cuello, 2015, Rosa, 2014). Relegado ante los problemas históricos de la conformación y entendimiento de “lo político” en el país, principalmente los vinculados a los desaparecidos durante el terrorismo de estado y la crisis y post crisis del 2001, las intervenciones feministas siguen zigzagueando entre un adentro y afuera de la discusión entre arte y política, a excepción de lo que podríamos llamar el tema político del feminismo por excelencia: la discusión sobre el aborto, legal, seguro y gratuito y la violencia de género. Ambos ejes han sido analizados reiteradamente en este entramado de lo personal como político y las intervenciones estéticas como estrategias para dar cuenta de su visibilidad.

Por ello nos detendremos en este último capítulo en otra zona de problemas que hacen visibles tanto el colectivo de Mujeres Públicas como Fugitivas del desierto y, de manera más opaca Lesbianas en la resistencia: la ocupación de los espacios públicos en clave sexo-genérica, los modos en que la calle y el estar juntas en la calle es un proceso político de subjetivación feminista y lésbico feminista que se traza con otras. Un proceso en el que hacer juntas desprograma “la gestión del espacio y de la visibilidad del cuerpo en el espacio público” (Preciado, 2008b: 348), como un proceso de subjetivación política que localiza en el cuerpo propio, ese cuerpo entendido como un territorio político, su propio deambular para hacer visible un deseo impugnado y silenciado históricamente.

La extensa tradición de la ocupación de los espacios públicos por parte de los movimientos feministas y LGBTTTIQ así como de los propios activismos artísticos en Argentina, nos lleva a señalar el entramado específico de las acciones que se han realizado y que consideramos aun poco explorado: la discusión sobre lo que se ha denominado el proceso de institucionalización de ciertos sectores LGBT en torno a la asimilación homonormativa²²⁴ que se produjo en los últimos años en nuestro país.

²²⁴ Como anticipamos en el capítulo 3 en torno a los debates del asimilacionismo, los conceptos de homonacionalismo y homonormatividad se han extendido en los últimos años en torno a las relaciones de las políticas LGBT y su relación con los Estado-Nación. En particular, homonacionalismo, se piensa como una reconfiguración que va de pensar las constituciones de estas identidades históricamente por fuera del estado-nación a su inclusión, muchas veces instrumentalizada en el presente, como sujetos de reclamos específicos entrelazados con políticas discriminatorias de construcción colonial (cf. Puar, 2007, 2013). Así, la articulación de las identidades lesbianas y gay (fundamentalmente), en lugar de dirigirse al cuestionamiento de las asunciones heteronormativas del Estado-Nación, supondrían una reproducción de la heteronormatividad, donde se accedería a una serie de privilegios excluyentes. En palabras de Puar: “el homonacionalismo es una categoría analítica desplegada para entender e historizar cómo y por qué el status de una

Si la vivencia de lo público ha sido históricamente un espacio de producción de cuerpos habilitados para circular como cuerpos masculinos heterosexuales, los cuerpos de las mujeres, las comunidades lésbicas y GBTTTIQ lo disputaron una y otra vez desde la penumbra pero también ocupando y reclamando ese transitar público, entrando en pugna con el entramado de producción subjetiva masculina y heterosexual que habita en sus trazados. Desafiaron el terreno político por excelencia configurado en la ciudad como “el espacio urbano/público” con la ocupación de las calles. Una política de la interrupción (flores, 2009) que descalza la idea de una representación igualitaria en el espacio público para habitarla en esa misma ocupación.

¿Cómo establecen y qué discusiones hacen visibles Fugitivas del Desierto y Mujeres Públicas en torno a los procesos de ocupación del espacio público y alrededor de la coyuntura LGBTTTIQ producida alrededor de las leyes estatales, en particular la ley de matrimonio igualitario del 2010?

6.2. Interviniendo las coyunturas. Activismos artísticos en Argentina

Las relaciones entre arte y política en nuestro país son extensas y cobran un marcado desarrollo a partir de los años 60 con la radicalización de las vanguardias artísticas locales (cf. Longoni, 2014, Longoni, Mestman, 2000; Longoni, Bruzzone; 2008; Giunta, 2001). Estos cruces han atravesado tensiones y debates públicos en torno a los usos y diferencias de las categorías de arte político, arte y política, arte activista o el concepto en el que aquí nos detenemos que es el de activismo artístico. Todas experiencias que producen desbordes, quiebres, expansiones de las relaciones, modos de hacer e intersecciones entre el arte y la política.

Seguimos los desarrollos de Ana Longoni, quien define el concepto de *activismo artístico* a sabiendas de su complejidad e imposibilidad de asir en él una definición unívoca de las tensiones que se dan entre ambos conceptos. Para la investigadora supone articular acciones gráficas, performáticas, de intervención en la trama pública que apelan a modos de hacer colectivos. Es decir, “producciones y acciones, muchas veces colectivos, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009: 18). La autora recupera esta estrategia de enunciación presentes ya en las propuestas

nación como ‘gay-friendly’ se ha convertido en deseable” (2013: 1), articulando –y reiterando con ella– exclusiones de raza, género, sexo y clase “no deseables”. Un ejemplo clave se ve en el discurso de rechazo de Judith Butler al “premio al valor cívico” –que quería otorgarle la comunidad organizativa gay de la marcha del orgullo de Berlín en el año 2010–. Butler rechaza el premio señalando la complicidad de esta cúpula organizativa con políticas racistas anti musulmanas (cf. Butler, 2010b [video en línea]).

Si bien estos corpus de análisis se detienen en el contexto específico de Estados Unidos y Europa, y en torno a las políticas antimusulmanas, algunos de sus debates, con otras particularidades, están siendo utilizados en el marco de América Latina (cf. Seguer, 2014).

dadaístas, haciendo énfasis en distinguir los modos en que las mismas intervienen en los procesos particulares en los que se inscriben.

En una línea similar a la de Longoni, se ubican Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012) quienes establecen la preferencia por el concepto de activismo artístico antes que arte activista, ya que en este último “pareciera que el activismo es un adjetivo o un apellido del arte, mientras que en aquél, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión artística de ciertas prácticas de intervención social” (Expósito, Vidal y Vindel, 2012: 43). Los autores se encargan de enfatizar que cuando decimos activismo artístico se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: el activismo artístico no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento.

Volviendo al análisis de Longoni, la autora destaca tres coyunturas centrales que marcan el ritmo del activismo artístico reciente en nuestro país: la primera está signada por el surgimiento de la agrupación HIJOS (Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1996. A contrapelo de un escenario marcado por las políticas neoliberales, la represión de las protestas sociales contra los ajustes económicos y el repliegue individualista, surgen en distintas ciudades del país diferentes grupos que promovían intervenciones callejeras como estrategias de intervención en el espacio público. Entre ellos, la autora menciona En trámite (Rosario), Costuras urbanas y Las chicas del chanco y el corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, Mutual Argentina y Zucoa no es (Buenos Aires) y, en particular, el GAC (Grupo de arte callejero) y Etcétera (hoy llamado Internacional errorista) que son dos grupos aun activos, veinte años después. Ambos grupos intervinieron y dieron una particular identidad a los escraches promovidos por HIJOS. Como podría suponerse, Longoni destaca que, en sus inicios, estas prácticas pasaron completamente desapercibidas como “intervenciones de arte” y cobraron fuerza como intervenciones en el campo de lo social.

Un camino similar a lo que señalábamos en torno a los cruces entre prácticas artísticas y feminismo en los últimos años con la categoría “arte feminista” y su ingreso a los circuitos internacionales de arte, sucedió alrededor de los trazados del llamado “arte político latinoamericano”, fundamentalmente post crisis del 2001. Grupos como el GAC, TPS (Taller popular de serigrafía) y Etcétera, entre otros, fueron interpelados, invitados y convidados al ingreso de los circuitos de arte internacional interesados en los recorridos del arte político latinoamericano (cf. Longoni, 2007).

La segunda coyuntura destacada por la investigadora es aquella producida poco antes de la crisis del 2001 en el país y que se mantiene vigente en una intensidad sin precedentes hasta el año 2003 con la asunción de Néstor Kirchner y su posterior reconfiguración del entramado social y de los movimientos sociales y su particular relación con el estado. En esta coyuntura Longoni destaca el Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde (que se escinde rápidamente en Arde! Arte) entre otros colectivos artísticos que, al calor de las experiencias surgidas ante la crisis política, financiera y cultural del país, inventaron estrategias colectivas del estar y hacer juntos en la calle.

Colectivos que intervinieron en un escenario signado por las protestas sociales, la represión estatal, la toma y recuperación de fábricas, las asambleas populares, en síntesis, provocando la politización de la trama urbana en una “inédita conmoción y creación y social” (Longoni, ob.cit: 23). En este escenario de movilización social, las prácticas de activismo artístico adoptan formatos convencionales insertos en espacios no habituales, principalmente las asambleas barriales y las fábricas recuperadas, como las gráficas urbanas, los afiches callejeros, la interferencia de los dispositivos de comunicación y la idea de socializar las propias prácticas de intervención artística.

La tercera coyuntura señalada por Longoni está marcada por el repliegue²²⁵ de los grupos artísticos a partir de la nueva relación con el Estado, sobre todo con su política oficial de Derechos Humanos que transforma las zonas posibles de accionar tensionando los límites que van de los grupos de activismo que eran opositores a un Estado ausente, a compartir y ser parte de la política de Estado; y también por la legitimidad e institucionalización que adquirieron las prácticas artísticas activistas en el circuito internacional del arte²²⁶. Además, la propia socialización de los recursos artísticos como estrategias accesibles y disponibles que han sido incorporadas –sin mediación necesaria de grupos artísticos activistas– al entramado de la propia protesta social forman parte de esta coyuntura (cf. Longoni 2007, 2011, 2012, Di Filippo, 2015).

En relación al primer punto –los vínculos con la política de Estado, en particular en torno a los DDHH– en un texto del año 2007, Longoni entrevista a distintos participantes de estos grupos (GAC, TPS, etcétera) para desarmar el complejo entramado que atravesaron a partir del gesto profundamente simbólico y político de la entrega de la ESMA en el año 2004 a los organismos de

²²⁵ En el transcurso del desarrollo de la parte final de esta investigación, fundamentalmente a lo largo de los años 2016 y, sobre todo, el 2017 han sucedido distintas acciones que modifican esta caracterización de repliegue pero que, sin embargo, parecieran aun no encontrar nuevos modos de invención político artística en la coyuntura actual, reiterando muchas de las intervenciones producidas años atrás.

²²⁶ Sólo por citar algunas de las que recupera Longoni (2007), la muestra *Ex Argentina*, del Museo Ludwig en 2004 (Koln, Alemania), la invitación del GAC a la 50ª Bienal de Venecia en el año 2003, en Kassel en 2005 –donde el grupo decide no participar más de muestras internacionales de arte–, o las invitaciones al TPS entre 2006 y 2007 a las bienales de San Pablo, Moscú, Estambul y Valencia.

DDHH por parte del entonces presidente Néstor Kirchner. Dice Longoni que aquellos discursos y prácticas en reclamo del juicio y castigo a los genocidas y responsables del Terrorismo de Estado que habían resistido tanto las condiciones más adversas de la última dictadura militar y la impunidad y silencio de los sucesivos gobiernos democráticos, se transformaron en banderas del gobierno y políticas de Estado. Es esta acción la que obliga a reposicionarse a los propios grupos, tanto al interior de cada uno como así también entre ellos, analizando sus alianzas, sus rupturas internas y sus reconfiguraciones de qué y cómo activar en la calle.

En cuanto al segundo punto –la institucionalización artística de este tipo de prácticas– Longoni asevera que es indiscutible que esa tendencia de hacer entrar al museo las prácticas surgidas al calor de la calle corre el riesgo de tener un efecto aplanador y estetizante, desactivando la potencia crítica que las propias prácticas impulsan, alimentando incluso acríticamente el mercado artístico. Sin embargo, también destaca que este tipo de prácticas que acontecieron en un espacio tiempo particular puede producir resonancias en el presente, y que de otra forma pueden quedar en mayor olvido. En palabras de la investigadora:

prefiero pensar la institucionalización del arte y política no necesariamente como la fatal y automática partida de defunción de la potencia disruptiva del activismo, sino como un campo de batalla en el que distintas fuerzas pugnan por definir y redefinir continuamente el sentido de estas prácticas que cuestionan el estado actual de las cosas e imaginan nuevas condiciones de existencia para muchos (Longoni, 2015 s/p).

En este sentido, también nos interesa llamar la atención sobre los modos en que estos circuitos parecieran cristalizar cierta antropologización y sociologización del arte latinoamericano, en relación a los contextos de crisis e intervención política (un recorrido que sigue líneas similares a lo que señalamos en torno al arte latinoamericano y sus reinscripciones de Género en el capítulo dos). Siguiendo los análisis de Nelly Richard (2007), la autora chilena señala los modos en que ese creciente espacio de visibilización en los centros institucionales del arte deja intacta la epistemología del “compromiso con” el contexto latinoamericano, un compromiso cargado de supuestos donde la dimensión sexo-genérica pocas veces aparece como relevante. Así, “la tensión entre lo estético (‘la teoriedad del arte’) y lo “sociocultural” (documentos y testimonios de identidad), que se identifica a la vez con la tensión entre “centro” y “periferia”, concierne de hecho al problema de cómo redefinir la especificidad crítica en un contexto posmoderno saturado por las disposiciones de mercado” (Richard, 2007: 85).

Dicho todo esto nos preguntamos entonces, qué sucede con las prácticas que venimos analizando, es decir con las relaciones entre arte y feminismo en torno al activismo artístico y los modos de su incidencia en lo político. En el desarrollo de esta tesis se hace presente la discusión

con estos conceptos y los cruces entre arte y política en relación a aquello que hacen visibles los feminismos en el arte y en el campo de lo visual, entendidos como un *efecto político* y como una ruptura histórica sobre aquella división tajante entre lo personal/privado y lo político así como el arte/lo artístico.

Sin embargo, y a pesar de esa búsqueda constante de nuevas maneras de hacer –en general colectivas–, que desde sus inicios atravesó el cruce de arte y feminismo, el debate sobre las estrategias feministas en esa incidencia de lo público, ha quedado en los márgenes de los relatos del arte y la política (salvo en el caso de Mujeres Públicas que ha sido estudiado en estos vínculos aunque en mucho menor medida que todos los grupos mencionados anteriormente).

Por eso nos preguntamos ¿cuáles son los trazados de sentido que instituyen Mujeres Públicas y Fugitivas del Desierto, dos grupos que han participado específicamente de estas coyunturas histórico-políticas? Unas en los propios escenarios porteños y otras zigzagueantes entre Neuquén, Córdoba, Rosario y Buenos Aires. ¿Pueden ser posibles de leerse en este trazado geopolítico de las tres coyunturas señaladas por Longoni? ¿De qué modos las desdibujan o arman diálogos posibles?

6.3. Coyunturas diferenciales e interferencias lésbico-feministas

Nos interesa centrarnos en esa última etapa que menciona Longoni ya que es justamente, a contracorriente de esa periodización, donde parecieran hacerse visibles, masivas y cobrar relevancia las intervenciones sexo genéricas y feministas en la calle. Como vimos, el colectivo Mujeres Públicas inicia su accionar en la marcha del 8 de marzo del año 2003 con la acción Todo con la misma aguja, y Fugitivas del Desierto en la segunda mitad del año en 2004 en la ciudad de Neuquén, luego de su participación el año anterior en el ENM de Rosario del 2003.

Esta ligazón con los ENM e irrupción callejera de los grupos no puede dejar de ser articulado con la masividad que los ENM venían teniendo en el marco de la crisis y post crisis del 2001. No es casual que sean del XIV al XV ENM (de Bariloche a Paraná²²⁷) donde la cantidad de

²²⁷ Debemos destacar también que aquí se produce otra inflexión en el movimiento, en la que no nos detendremos pero es crucial para las alianzas feministas, queers y travestis posteriores y también para el trazado de Fugitivas: el debate en torno al ingreso de travestis al ENM. La prohibición del ingreso de la activista travesti Lohana Berkins al Encuentro feminista de Río Ceballos, que se llevó a cabo del 29 de abril al 1 de mayo de 2000. Ante esta prohibición surgió la realización de un taller externo organizado por el grupo Ají de Pollo y Berkins denominado ¿Qué ves cuando me ves?, siendo uno de los más concurridos de ese encuentro.

Por otro lado, en julio de ese mismo año, se crea RIMAWeb, la Red Informativa de Mujeres de Argentina, una red creada como estrategia de encuentro virtual de las feministas del país. Ambos hechos dan cuenta de disputas al interior del

participantes se triplicó de un promedio histórico de 5 mil personas a 15 mil, hasta trepar en 2010 a las 25-30 mil participantes que se mantiene hasta las 50 y 60 mil del 2015 y 2016, años de mayor participación colectiva en los ENM de Mar del Plata y Rosario.

En este sentido, podríamos coincidir en el dato de emergencia previa y post crisis de 2001 de los movimientos sociales, sin embargo, en el caso del movimiento feminista no puede ser leído sólo en la lógica de aparición, emergencia y repliegue de los movimientos de izquierda y DDHH. Tampoco como mero desprendimiento o aparición de estas estrategias como desplazamientos que van de un supuesto campo general a las movilizaciones feministas²²⁸.

La discusión interna en torno a las políticas de Estado se dará años más tarde, fundamentalmente a partir de los años 2008, 2009 y, principalmente, 2010, sobre la institucionalización de lo LBGTTTIQ en tanto demandas de derechos y política de Estado y, sobre todo, en torno a la Ley 26.618, conocida como la ley de Matrimonio Igualitario, que fue aprobada por el Congreso Nacional el 15 de Julio de 2010²²⁹.

Esta ley recuperaba una larga lucha de diferentes sectores del movimiento LBGTTTIQ en torno a la reglamentación del código civil para otorgar derechos iguales en la constitución de los matrimonios del mismo género²³⁰. Pero también se instituía en un momento de consolidación y divergencia de diferentes grupos feministas, lésbicos, queers que critican los sentidos institucionalizados en torno a la legalización del propio matrimonio. Una crítica que se ancla en dos postulados, por un lado, históricamente las feministas subrayaron el carácter de subordinación de las mujeres al interior del matrimonio, y por otro, para los movimientos queers constituía un mecanismo de control sexual y político conservador que excluye relaciones que establecían de hecho diferentes alianzas afectivas de los cuerpos LBGTTTIQ.

Sumado a esta coyuntura, en particular el movimiento lésbico atraviesa, como dijimos en el capítulo tres, el debate con el movimiento feminista y GBTTTIQ por el asesinato el 7 de marzo de 2010 de Pepa Natalia Gaitán.

feminismo local y de la búsqueda de nuevas estrategias que, evidentemente, consiguen gestar acciones que dan lugar a ese crecimiento constante de la participación colectiva en los ENM.

²²⁸ Señalamos esto, sobre todo, debido a la relación entre Mujeres Públicas y el propio GAC, ya que dos de las tres integrantes de MP pertenecen, como vimos, al GAC.

²²⁹ Si bien existe una narrativa de la diversidad que, sin distinciones, suele articular como logros del reconocimiento de derechos LBGTTTIQ tanto la Ley de Matrimonio como la Ley de Identidad de Género sancionada el 24 de Mayo del 2012, –ley que se convirtió en una de las leyes más progresistas en el mundo, al construirse a partir de una perspectiva despatologizante para la comunidad de personas TTTI–; Ambos procesos son diferentes al interior de los movimientos en cuanto a la insistencia del reconocimiento estatal y lo que éste garantiza como reconocimiento y posibilidad de existencia.

²³⁰ Uno de los primeros proyectos por el reconocimiento de la unión civil había sido presentado por la Asociación Gays por los Derechos Civiles en 1992. Al momento de la reformulación estaba vigente la unión civil (un proyecto que había sido presentado por la CHA en 2002 en Buenos Aires), y replicado en diferentes ciudades argentinas como CABA, Neuquén, Ríos Ceballos y Villa Carlos Paz (Córdoba).

En este contexto, ambos grupos producirán diferentes fricciones al interior del movimiento. Si bien Fugitivas se disuelve a fines del año 2008, es justamente una de sus últimas acciones como grupo la que interpela explícitamente ciertas estrategias de institucionalización del movimiento LGBTTTIQ. Crítica que, como vimos, ya las había distanciado de la propia organización del Encuentro Nacional de lesbianas realizado en Rosario en 2008 y que marca la posición díscola respecto de las tramas que se estaban produciendo en la construcción de los reclamos de la agenda LGBTTTIQ y que decantarán en la promulgación de la ley de Matrimonio Igualitario.

Entonces, podemos señalar que alrededor de las acciones que cruzan activismo artístico y movimiento feminista y lésbico feminista, hay por lo menos dos escenarios divergentes en relación a los activismos más centrados en la política de DDHH: por un lado, antes que repliegue a partir de la discusión de/sobre las políticas de Estado, hay un crecimiento de la participación pública que consolida un movimiento feminista plural de más de veinticinco años en el país y que utiliza o expande sus lenguajes más anquilosados a partir de la confluencia de las estrategias artísticas.

Por otro, las interpelaciones constituidas al interior de los movimientos feministas que produjeron para y hacia el Estado, eran completamente divergentes a la de los movimientos de DDHH. Ninguno de los dos grupos constituía al Estado como único articulador y destinatario específicos de sus estrategias artísticas, si bien una y otra vez se posicionaban sobre sus violencias sistemáticas. El Estado es para estos dos grupos uno de los blanco de sus intervenciones, pero no su interlocutor privilegiado y menos el destinatario de sus demandas. La centralidad de sus acciones y pensamientos de los movimientos feministas, queers y lésbico son una construcción marcada a fuego en el propio cuerpo, atravesada por los espacios que la macro política considera privado e íntimo o, en muchos casos, una política “reductiva de la identidad”, dislocando las estrategias desde escenarios que instituyen al estado como articulador de las demandas.

Como dijimos, Mujeres Públicas hace su irrupción en el espacio público en la marcha del 8 de marzo de 2003 de la ciudad de Buenos Aires, con la pegatina del afiche Todos con la misma aguja. Afiche que ubica la centralidad de la demanda del aborto legal, seguro y gratuito y que, sin embargo, fue leído contradictoriamente al interior (y fuera) del movimiento. En el caso de Fugitivas, su primera acción pública fue también un 8 de marzo pero exactamente dos años después, en 2005, con el nombre *Objetos que (h)a(r)tan* (·38·).

Para esa acción realizaron una invitación a participar de una instalación colectiva en el monumento a San Martín –emplazado en la zona central de la ciudad de Neuquén–. A diferencia del traslado y la intensidad en la marcha y/o el anonimato, invitaban a una instalación que sólo

podía construirse en el agenciamiento común, bajo un tiempo de espera y construcción conjunta, caracterizado por la lentitud de la construcción colectiva.

En la acción/instalación *Objetos que (h)a(r)tan*²³¹ *las Fugitivas* –que portaban un cartel redondo pegado, similar a un globito de historieta, que decía “soy lesbiana”–, invitaron a mujeres y lesbianas a llevar y dejar objetos en ese espacio colectivo realizado con un nylon negro que habían puesto en el piso. Los objetos debían dejarse junto con un texto que lo acompañe y narre la elección. Al terminar el día, había diferentes objetos dispersos en el suelo, objetos que cada participante llevó como signo de las propias ataduras y opresiones de/sobre los cuerpos feminizados: una esponja de lavar los platos, imágenes y cartelitos que decían Dios, Mujer=madre, una escoba, una tabla de planchar. Los objetos que (h)a(r)tan así expuestos producen tanto estrategias de identificación con esas marcas de opresión, pero a la vez, en ese gesto público, reconfiguran las marcas de sujeción y su posibilidad de transformación.

Ahora bien, nos interesa matizar una idea sobre la que volveremos, pero que horada la letra en torno a los sentidos cristalizados sobre “la ocupación del espacio público” y/o la irrupción en el espacio público, que nosotras mismas acabamos de enunciar. ¿De qué manera podríamos trazar otras lógicas de lecturas que hagan posible leer los modos en que los cuerpos ya eran leídos públicamente en la calle y que no necesariamente se articulen con “la salida a la acción” (¿masiva?)? *Fugitivas*, de hecho, había organizado y realizado diferentes acciones en la ciudad de Neuquén durante la segunda mitad del 2004 donde, justamente, la señal “visible” era el propio deambular del cuerpo lésbico –individual y colectivo–, la ruptura de la topofobia lésbica (Preciado, 2008b).

¿Por qué entonces trazar sus inicios sobre la acción del 2005? ¿Cómo escribir ese rumor insistente? Si *Mujeres Públicas* irrumpe con y contra las líneas de montaje del discurso feminista que consideraban anquilosado mediante la recuperación de la tradición del arte político local y su cruce con las estrategias feministas en los espacios públicos, fundamentalmente a través de la voz anónima y colectiva, *Fugitivas* lo hará haciendo del cuerpo un extrañamiento cuyo anonimato es, de hecho, imposible.

²³¹ No podemos dejar de señalar las resonancias y divergencias que esta acción contiene con aquella acción ya clásica del arte feminista anglosajón como la de Martha Rosler y su videoacción *Semiotic of the Kitchen* (1975). Aún sin conocer esta pieza, se crea una atmósfera similar en torno a aquellos signos opresivos del día a día, desplazados de su acción cotidiana y reconfigurados en otro objeto-acción. Sin embargo y a diferencia de aquella acción de Rosler, antes que una parodia de un espacio conocido (los programas de cocina clásicos, en el caso de la artista norteamericana) hay una construcción común de un espacio que se transforma, de alguna manera, en una heterotopía colectiva.

La apuesta de la fuga y la visibilidad lésbica como estrategias de ocupación del espacio público, no sólo interrumpe la mirada heterosexual sino también los trazados específicos de la urbanidad y los cuerpos legibles (y visibles) que pueden circularla, en un ciudad como Neuquén donde ser *lesbiana chonga visible* desactiva la posibilidad del anonimato. Trazados que instituyen, como bien dice Butler (2009), cómo y de qué manera quienes no habitan géneros, sexualidades o cuerpos inteligibles para la norma heterosexual, pueden aparecer en el espacio público. En sus palabras:

¿Quién será estigmatizado?, ¿quién será objeto de fascinación y placer de consumo?, ¿qué relaciones íntimas serán reconocidas ante la ley? Sabemos de todas estas cuestiones por los transgresores activistas, por el feminismo, por las políticas de parentesco *queer*, y también a través del movimiento por el matrimonio gay y las reivindicaciones de las personas trabajadoras sexuales de cara a la seguridad pública y la emancipación económica. Por tanto estas normas no son sólo instancias de poder, y no sólo reflejan relaciones más amplias de poder, sino que son una manera a través de la cual opera el poder (2009: 323).

Así, el deambular público de las Fugitivas también tiene que ser leído, previamente, como parte de esa fricción de y sobre el espacio público.

6.3.a. El amor no es un privilegio heterosexual

La acción gráfica/afiche *Revolución* (2010) (**••40••**) fue realizado por las Mujeres Públicas para ser pegado en las calles en torno a los debates de la ley de Matrimonio igualitario. La estrategia de intervención de MP lleva la marca de lo que señalamos en el capítulo tres en torno a sus modos de ocupar e interferir los espacios públicos con los afiches: una comunicación visual que apuesta a la interpelación directa pero que utiliza la simpleza del lenguaje para interferir la claridad del sentido.

El afiche está realizado en tres colores (blanco, negro y rojo). Retoman la imagen arquetípica clásica de marcación binaria sexo-genérica de los espacios públicos, en particular de los baños de uso público, con su característico ícono de mujer / varón / personas con capacidades diferentes – que en general suelen estar marcados en los baños “femeninos”. A simple vista hay muchos íconos diferentes conectados entre sí, algunos con líneas fijas y otros en línea de puntos, y se lee la palabra **REVOLUCIÓN**²³², que tiene el largo de todo el afiche, y debajo, la frase “el amor no es un privilegio heterosexual”.

²³² La marcación de la palabra LOVE en color rojo dentro de revolución no sólo remite a su significado masivo y arduamente utilizado en torno al significado literal en inglés de la palabra amor (siempre señalada en letras rojas), sino también a su resonancia como iconografía fundamental del pop art y los trabajos históricos de Robert Clarck/Indiana apropiados ininidad de veces en la cultura de masas. Hay allí resonancias de su uso por parte de distintos activistas y

La primer pegatina del afiche fue la misma noche en que se debatía la aprobación de la ley 26.618 y fue llevada adelante por las MP junto a colaboradoras espontáneas que esa noche acampaban en la plaza del Congreso. Se observan allí las posibles constelaciones con que juegan las MP. Aparecen pegando junta a ellas las feministas de la campaña por el Derecho al Aborto, intervienen en la sede de Madres y la librería de las Madres de Plaza de Mayo, infectan de carteles todos los alrededores que van desde la Plaza de los Dos Congresos hacia la Plaza de Mayo, sobre avenida Corrientes y Rivadavia (·41·).

La segunda pegatina fue en el marco de la XIX Marcha del Orgullo LGBTTTIQ de Buenos Aires que se realizó el 6 de noviembre de 2010 y que se articuló bajo la consigna “Vamos por más, Ley de Identidad de género Ya!” que marcaría los dos años posteriores de alianzas y estrategias del movimiento. Como señala Pagano (2017 [conversación personal]) ambos momentos son muy diferentes, el primero aun signado por la incertidumbre de la aprobación de la ley y el debate en el Congreso, el segundo ya con la certeza de su realización²³³ y la apuesta colectiva por la aprobación de la ley de Identidad de Género (·42·).

Una lectura/mirada rápida podría darnos a entender una conclusión: el matrimonio igualitario vendría a otorgar derechos a una comunidad histórica y legalmente subalternizada como la comunidad LGBTTTIQ, produciendo una fisura en lo que hasta ese entonces era la exclusividad heterosexual en cuanto al reconocimiento legal estatal de las relaciones sexo-afectivas. La inclusión del amor no heterosexual (asociado rápidamente al matrimonio²³⁴) sería la revolución esperada. Sin embargo, no es (sólo) esa la visualidad que hacen emerger las Mujeres Públicas, dando lugar a la complejidad que este debate tuvo al interior de la comunidad y la militancia LGBTTTIQ pero también a las estrategias de acción colectiva que se generaron contra las reacciones de los sectores más conservadores de la sociedad durante todo el año 2010. En palabras de las propias Mujeres Públicas:

No salimos a militar el matrimonio igualitario, porque de hecho no estábamos en esa lucha de reconocimiento del estado. Sin embargo

artistas visuales maricas, fundamentalmente, por ejemplo, en torno a la crisis del SIDA en los Estados Unidos con las reapropiaciones de General Idea y su transformación de LOVE como AIDS.

²³³ Podemos observar y señalar en las imágenes que se dan en torno a la Marcha del Orgullo, realizada una semana después de la muerte de Néstor Kirchner, cómo comienzan a trazarse sentidos en torno a la ley de matrimonio como conquista y agradecimiento hacia el ex presidente y el gobierno de ese entonces de Cristina Fernández.

²³⁴ Para un análisis histórico y antropológico que analiza de manera compleja, polifónica y exhaustiva las significaciones y las modificaciones ocurridas en nuestro país en las relaciones sexo-afectivas homosexuales en torno al matrimonio, remitimos al trabajo de Guido Vespucci (2017) *Homosexualidad, familia y reivindicaciones. De la liberación sexual al matrimonio igualitario*. La pregunta central que recorre el trabajo es, justamente, el pasaje histórico que se produce en este tipo de relaciones sexo-afectivas entre parejas del mismo sexo y/o género. El autor pasa de las configuraciones de los años 60 que hacía “impensable” la fórmula homosexualidad-matrimonio, la de los 70 que se guiaba por un sentido de “indeseable”, los años 80 y 90 como una fórmula en suspenso, hasta analizar el entramado que dio lugar a la ley de matrimonio igualitario como una institución deseable.

sentimos la necesidad de intervenir cuando ‘las cosas se pusieron densas’ (sic) y se organizaban las campañas anti ley, guiadas por los sectores católicos, que llevaban a los pibes del colegio con carteles que decían ‘yo quiero una mamá y un papá’, o las declaraciones de Olmedo, directamente homofóbicas y violentas (Pagano, 2017 [conversación personal]).

No podríamos desarrollar aquí la complejidad que este debate tuvo como fractura política en los colectivos militantes LGBTTTIQ en torno a los debates sobre “la normalización” de las parejas reproduciendo normas nucleares que asientan la base de la heteronorma familiar, pero podemos advertir que, como dicen Mattio y Darouiche:

la promoción de la conyugalización de gays y lesbianas es un índice de un marco homonormativo que se ha consolidado en las dos últimas décadas. Dicho modelo de regulación, mayormente hegemónico, no sólo ha perfilado un sujeto ideal de derechos al que gays y lesbianas deberían ajustarse; al ignorar el patrimonio crítico edificado contra el carácter opresivo de los ideales matrimoniales, traslada todo un conjunto de expectativas, valores y prácticas heteronormativas a las formas de vida y relaciones sexo-afectivas de ciertas porciones privilegiadas del colectivo LGTB (2017: 68).

Si bien existen infinidad de estrategias que se tejen en su interior, en las que las parejas construyen y atribuyen significados diferenciales que no podrían ser asimilados a una única manera y/o experiencia de entender la institución “familiar”, nos interesa en esta investigación marcar y hacer visibles algunas de las interpretaciones posibles que las imágenes de Mujeres Públicas ponen en juego y que, en el marco de la discursividad basada en los derechos y el reconocimiento legal de las parejas de hecho ya existentes, quedó eclipsada como un discurso hacia “adentro” del propio movimiento.

Volviendo sobre el afiche, en primer lugar, la palabra *privilegio* identifica rápidamente una genealogía de opresión y desigualdad que señala la construcción heteronormada de la sociedad y las relaciones familiares. A contracorriente de la campaña de la Federación Argentina LGBT que llevó adelante una campaña pública –profundizada durante los años 2007-2010– sobre el reconocimiento legal y del amor basada en el lema “el mismo amor, los mismos derechos, con los mismos nombres”, Mujeres Públicas (recuperando el debate al interior del movimiento feministas y LGBTTTIQ) hace visible una genealogía que se trama en su diferencia.

No solo en la diferencia sexo-genérica sino y sobre todo en las alianzas y modos de construcción sexo-afectiva históricamente (re)construidas por la comunidad LGBTTTIQ. Como relata Pagano, “más que hablar del derecho al matrimonio, quisimos hacer visibles las uniones múltiples, el amor como una posibilidad entre las personas y las genealogías diferenciales de relaciones y afiliaciones de la comunidad” (Pagano, 2017 [conversación personal]).

En este sentido, las Mujeres Públicas recuerdan que existió una primera versión “apurada por la urgencia” donde utilizaron solamente el típico ícono de mujer/varón, apenas con matices de líneas y puntos en su interior. Luego de esa primera pegatina, transformaron el afiche en la versión que se hizo más conocida y que es la que actualmente el grupo tiene tanto en su web para su viralización como la que ha vuelto a desarrollar en otros espacios.

En la segunda versión, la diferencia de los dibujos se expande contra su uniformidad de un género, un sexo y excede la marcación binaria masculino/femenino, por lo que su universalidad de identificación queda resquebrajada. Los íconos que aparecen discuten con las asignaciones sexo-genéricas, expandiendo los modos de habitar un cuerpo asignado femenino o masculino, a la vez que otras categorías identitarias habilitan diferentes cuerpos donde se observan masculinidades femeninas, feminidades masculinas, diversidad etaria y corporal, diversidad funcional, etc. Perfilan modos de relaciones sexo-afectivas donde hay parejas, tríos o líneas de fuga que se entretajan y se cruzan entre cada ícono con más de tres o cuatro personas.

De esta manera, Mujeres Públicas vuelve tenue la clarividencia sobre los modos en que la comunidad LGTTIQ se comprendería en torno a la propia unión matrimonial que marca la ley. Dejan abierta la posibilidad de hacer visible, inventar o experimentar otros modos de alianzas sexo-afectivas por fuera del modelo heteronormado o el llamado a la regulación legal de esas experiencias.

6.3.b. Fugitivas de la falocracia asimilacionista gay. La (H)onda lesbiana

Dos años antes de esa acción de Mujeres Públicas, todavía en un entramado que se estaba gestando en torno a la lucha de la ley, pero también alrededor de la creciente expansión del llamado “capitalismo rosa”, Fugitivas del desierto interviene en la XVII Marcha del Orgullo LGBT de Buenos Aires –cuya consigna de articulación era “voten nuestras leyes”– realizada el 1 de noviembre de 2008, con la acción La (H)onda lesbiana. Como ya mencionamos, los años previos al 2008 están marcados por la ruptura producida en torno al I Encuentro Nacional de mujeres lesbianas y bisexuales realizado en Rosario en mayo de ese mismo año. Rupturas que surgieron, en su mayoría, por las posturas verticalistas y las prácticas direccionadas en torno a las relaciones con y desde el Estado (•43•).

Con su deambular chongo lésbico y *drag king* y con la remera negra de Potencia Tortillera, las fugitivas caminaban llevando una alforja que habían construido con tela negra donde llevaban las

hondas de madera y las pelotitas de telgopor con diferentes leyendas para lanzarlas al aire. A lo largo de toda la marcha –desde Plaza de Mayo hasta el Congreso de la Nación– iban disparando las bolitas/municiones hacia las alturas (en múltiples sentidos y direcciones) que tenían diferentes inscripciones como: “Mi cuerpo es mi política”, “Soy pobre y torta”, “No a la falocracia gay”, “La heterosexualidad es un régimen político”, “Soy una trabajadora precarizada y lesbiana”, “Soy trans lesbiana”, “Mercado Rosa es disciplinamiento”, “Soy maestra tortillera”. Una honda como “arma” que está cargada de significación: por un lado, hacía visible la interferencia del paisaje piquetero de las movilizaciones del sur del país, un “arma” precaria utilizada por los movimientos de resistencia. Por otro, rememora los juegos de las infancias lésbicas característicos de las “chonguitas”, “indias”, “marimachas”²³⁵ (••44••).

Mientras tiraban las bolitas repartían también unos volantes que se posicionaban en la específica articulación de clase y el crecimiento de una clase media de la diversidad sexual y el mercado rosa. A partir de la pregunta ¿qué celebramos en esta marcha? iban cuestionando un complejo escenario que articulaba acceso al mercado capitalista global y hegemonía corporal en los imaginarios de asimilación del movimiento, fundamentalmente gays-lésbico blanco y sus consecuentes exclusiones. El texto completo decía lo siguiente:

¿El consumo rosa, un estrenado hotel con lujosas habitaciones en dólares, una novedosa marca de ropa, otro bar gay friendly? ¿una nueva fiesta para pocxs?
¿Dónde están, el disturbio sexo político, el piquete de cuerpos reclamando y reivindicando los placeres prohibidos, psiquiatrizados y medicalizados?
Nuevas regulaciones sobre nuestros cuerpos, nuevas formas de sujeción
La obediente docilidad mercantil asimila dignidad y capacidad de gasto
Aceptar la asimilación con un silencio subvencionado –en aras de los dioses de la integración del reconocimiento, y de que nos saluden las vecinas por la calle –es perder el caudal de subversión de un movimiento que nació de la protesta y que debe seguir cuestionando un modelo social injusto y mortífero.
¿En qué prácticas late la disidencia a la norma heteropatriarcal?
La h-onda lesbiana es:
Rabia acumulada por tanto derecho conculcado
La denuncia de tantas agresiones y tanto silencio
Romper con el modelo uniformador del gay blanco clase media aceptado por su capacidad adquisitiva, que adquiere credencial de ciudadanía a través del consumo,
Es júbilo, popular o no
Es el disturbio somático en las calles
Es pluma, lentejuelas, locas, machonas, femmes, drags, marimachas, lesbianas chongas, trans, travestis, intersex, s/m, leathers, anarkxs, góticxs, punks, camioneras, discapacitadas, convivientes con vih, osos, migrantes, trabajadorxs precarizadas maricas (y siguen las firmas)

²³⁵ *Chonguitas* (2013), es un libro compilado por Valeria Flores y Fabi Tron que analiza y recupera la memoria oral de las infancias masculinas de niñas, entre ellas, varias experiencias lésbicas. Allí aparece constantemente relatos sobre los juegos de “indias” o “marimachas” (la guerra, la caza, el trepar, etc.) como actividades ajenas a la feminidad y que, a medida que se crece, son sancionadas familiar y socialmente. Es el único libro sobre el tema, al menos que tengamos registro, realizado en Argentina.

Es ardiente persistencia del sentido crítico que continúa problematizando/incomodando las relaciones, los cuerpos, los sexos, géneros y sexualidades
Es expresión de nuestro poder subversivo y de rebeldía como disidentes sexuales que no perseguimos una política asimilacionista en un sistema hetero-capitalista racista y xenofóbico.
Es pulsión de feminismos disidentes y queer
Es invitación a imaginar otros modos de intervención política, otras vidas,
Es evocación/denuncia de las múltiples desigualdades que atraviesan nuestros cuerpos
Es secuela de piquetes, de hambre, de pobreza, de pañuelos cubriendo la cara, ojos irritados de gas, de cantonera y nylon negro, de polvo y caries, de polenta y ratas
Es inservidumbre a la corporalidad hegemónica
No renegamos de la conquista de derechos pero estos no pueden convertirse en el horizonte único y excluyente del activismo socio-sexo-genérico que busca una política sexual radical.
Entonces, no esquivemos la pregunta: ¿Cuánto cuesta la normalización?

La firma, como en sus otras intervenciones, se multiplicaba en dos, acumulando en ella el sentido de los cuatro años trazados por el grupo: Fugitivas del desierto, lesbianas feministas / trolas del desierto, lesbianas pendencieras. Un trayecto que se evidenciaba en el texto repartido y que articulaba tanto el lenguaje crítico hacia la creciente asimilación de las cúpulas del movimiento LGBTTTIQ como el lenguaje pendenciero que, como dicen, no reniega de la conquista de derechos pero no puede establecerlo como su única política posible.

El texto marca las exclusiones de clase que el propio colectivo estaba vivenciando, distribuyendo camino de ciudadanía en torno al acceso al capital y excluyendo no sólo a las personas trabajadoras precarias o pobres sino a aquellas identidades corporales que generan un afuera de la sociabilidad reivindicada y posible: pluma, lentejuelas, locas, machonas, femmes, drags, marimachas, lesbianas chongas, trans, travestis, intersex, s/m, leathers, anarkxs, góticxs, punks, camioneras, discapacitadas, convivientes con vih, osos, migrantes, etc. Estos nombres no están dispuestos en el escrito como un sinfín de identidades posibles sino como aquellos cuerpos sobre los que descansa la exclusión.

¿Cuáles son los cuerpos posibles de ser vividos y reconocidos en la meritocracia LGBTTTIQ? ¿Cuáles son las memorias de las exclusiones de esos cuerpos? ¿De qué modo se articulan con las violencias sistemáticas sobre aquellos otros cuerpos no reconocibles? ¿De qué modo la complicidad, fundamentalmente gay blanca de clase media-alta, se instituye a costa de los borramientos de otras experiencias? Son las preguntas centrales de la acción de Fugitivas, cuyas municiones disparaban contra “las alianzas corporativas, el énfasis en la vida de los ciudadanos gays y lesbianas blancas, blancos, ricos, en parejas y monogámicos en detrimento de aquellos que no encajan en ese modelo” (Love, 2015: 188).

Así, podemos decir que el año 2010 marca un quiebre en el cruce de los movimientos feministas y LGBTTTTIQ y sus estrategias visuales y políticas de estar en la calle. De hecho, ambas acciones marcan una interferencia también sobre aquellas lecturas que, insistentemente, privilegian la identidad y las estrategias gays masculinas como experiencias de enunciación y análisis comunes a toda la comunidad LGBTTTTIQ.

6.3.c. La infección lésbica en los Encuentros nacionales de mujeres

Los cruces posibles de ambos grupos tienen relación con las estrategias de interferencia de la ocupación del espacio público y la visibilización lésbica al interior de las marchas de los ENM de manera lúdica y artística. Esta visibilidad tendrá durante esos años, diferentes estrategias para fisurar los presupuestos y la invisibilidad de los discursos que presuponen la existencia lésbica al interior de la categoría de mujer en el movimiento feminista. La creación del taller de activismo lésbico (y no sólo de “mujer y lesbianismo”) en el 2004 marca parte de esa intensidad.

En el acto de apertura del XIX ENM realizado en Mendoza en 2004, las Mujeres Públicas despliegan una bandera de 16 metros de largo de color naranja, pintada en letras negras, que decía “las lesbianas ya no jugamos a las escondidas, ahora jugamos a la mancha”. Una bandera que jugando con el despliegue partidario de insignias y banderas que suelen expandirse en el pabellón de las bienvenidas salió en la mayoría de las fotos de los diarios locales (2004). Con la bandera hicieron rodar pelotas naranjas gigantes que llevaban la inscripción “La mancha lesbiana te toca”. Junto al reclamo por el aborto legal y gratuito, un reclamo que será parte de la agenda lésbica²³⁶, se veían las pelotas naranjas que infectaban de lesbianismo el aire, el espacio y los cuerpos. Como bien señalan Rosa (2010) y Cuello (2015), Mujeres Públicas interviene hacia adentro del feminismo naturalizando con prácticas lúdicas el lenguaje militante y desmarcando la voz heterocentrada que el movimiento feminista había construido históricamente. Como señala Cuello:

Esta acción, se propuso como una manera de visibilizar no solo la identidad lésbica dentro de los movimientos de mujeres feministas, sino poner en evidencia que la presencia de la política lésbica dentro de este movimiento ‘tradicionalmente’ compuesto por mujeres heterosexuales, ocupaba un lugar relegado, incómodo y subalterno (2015: 76).

²³⁶ Hacemos esta marcación porque, muchas veces, las luchas feministas han eclipsado las enunciaciones lésbicas sobre el aborto legal, seguro y gratuito como si “no fuera un problema de las lesbianas” sino de “las mujeres (heterosexuales)”. La misma estrategia de visibilidad está sucediendo en la actualidad en torno al aborto para personas trans masculinas.

Contra el silencio histórico y la propia metáfora de “salir del clóset” como una identidad fija inamovible, Mujeres Públicas produce un juego de infección hacia el movimiento que es contagioso y alegre, además de móvil. La mancha lesbiana saltando por el recorrido de la apertura y en la marcha de cierre se transforma en un lesbianismo que pugna por ser visible al interior de un movimiento aun receloso de la visibilidad lésbica, haciéndolo además hipervisible y corporal, imposible de no ser visto y tocado.

6.3.d. Perturbaciones públicas en la potencia tortillera

Si las lesbianas en 2004 ya no jugaban a las escondidas, como decían las Mujeres Públicas, en 2007 esa insistencia y marcación se profundizaba aún más al interior del propio movimiento. Fugitivas del desierto lleva al ENM de Córdoba la consigna Potencia Tortillera impresa sobre remeras negras y en letras blancas (·46·). Una consigna que habían socializado antes del encuentro entre grupos de lesbianas y activistas lesbianas para que cada quien llevara sus remeras impresas y así poder marchar juntas al final del encuentro. Una viralización capaz de ser reapropiada por quienes quisieran hacer aún más visible la inscripción lésbica tortillera dentro de la “marcha de mujeres”. El contagio lésbico de la mancha, se reescribía como Potencia Tortillera en aquellos cuerpos que se reapropiaban de la injuria y utilizaban la hipervisibilidad como estrategia al interior del deambular en las calles (·47·).

Potencia tortillera no era un “empezar de cero” sino volver sobre las huellas de las existencias lesbianas para friccionarlas en el presente y volver a capitalizar la potencia de su enunciación. Un nosotras que “no indica un lugar al que se pertenece, sino un espacio al que se ingresa para construirlo” (flores, 2014c [en línea]) y que se vuelve a preguntar (o nunca deje de preguntarse) qué significa ser lesbiana feminista en nuestro país. Para quienes llevaron adelante esta acción, Potencia tortillera tampoco es

una marca comercial o una mera inscripción en una remera. Es el deseo de una política radical lesbiana, que registra la historicidad de la contestación política. Es dosis concentrada de revulsión frente a la normalización y asimilación mediante la resignificación y apropiación del insulto. No es identidad, es articulación de existencias (ibídem).

La tortillera hacía aún más visible su carácter de sujeto fuera de la norma, desafiaba las propias nominaciones de lesbianas y sus sentidos que, en ese contexto, estaban emergiendo como “la buena lesbiana”. Treinta años después de que los Cuadernos de existencia irrumpieron como enunciación clave y disruptiva para los feminismos, las lesbianas del 2007 proponían otra

relación de sentidos contra una categoría de identidad lesbiana que pretendía ser discutida por aquellos silencios que también produce. Así, la consigna de Potencia tortillera pretendía ser un palimpsesto porque conserva huellas de prácticas políticas anteriores “borroneadas por escrituras renovadas, lecturas novedosas y el ímpetu festivo y contestatario de configurar un espacio de pensamiento acerca de nuestras vidas como lesbianas, mujeres, marimachas, blancas, trabajadoras, artistas, de diversas geografías del país” (flores, 2014c [en línea]).

Posteriormente a la acción se produjo, en enero de 2008, un texto que se llamaba *Potencia Tortillera: un palimpsesto de la perturbación* que intentaba articular una postura entre varios grupos de lesbianas feministas del momento como Baruyeras, Malas como las arañas y Mariposas Mirabal²³⁷, entre otras. En este texto volvían sobre la consigna de Potencia tortillera como lugar de enunciación capaz de construir ese nosotras como estrategia de acción colectiva. Sin embargo, según flores (entrevista personal, 2014, 2017) al ser un texto que apostaba por una perspectiva lésbica queer en el marco de una creciente organización lésbica en torno a los sentidos del estado, generó tensiones sobre lo queer como categoría “importada”²³⁸ que no pudieron saldarse para construir articulaciones políticas conjuntas.

²³⁷Mariposas Mirabal fue un grupo de mujeres feministas, anticapitalistas, independientes, organizado en la ciudad de La Plata en el año 2006.

Baruyera. Una tromba lesbiana feminista se conformó en el año 2007 a partir de la iniciativa de Verónica Marzano y Sonia Gonorazky. Nació como proyecto editorial de acción colectiva feminista de lesbianas y de la disidencia sexual que se fue expandiendo en acciones callejeras, intervenciones culturales, entre otras. Si bien los recorridos del grupo, así como de sus integrantes, fueron transformándose con el correr de los años y produciendo alianzas con el gobierno, en particular el de Cristina Kirchner, todavía en el año 2009 –un año después de esta acción– Marzano señalaba, en una entrevista en el diario Página 12, la necesidad de nombrarse como colectivos LGBTTTIQ de la disidencia sexual ya que la palabra diversidad “borronea los contornos de la opresión y la discriminación”. Así mismo, todavía se declaran contra la intervención del Estado en materia de regulación de la sexualidad. Verónica lo definía así: “Cuando salimos a la calle y decimos que no queremos que se metan más en nuestras camas, no estamos pidiendo que legitimen nuestras camas sino que nos dejen vivir nuestra sexualidad sin tener que andar certificando lo que somos. No podríamos, según nuestra afiliación al feminismo, bregar por el matrimonio cuando en realidad cuestionamos el orden familiar y el contrato matrimonial, que es un contrato capitalista que ha oprimido históricamente a las mujeres. Pensamos que sería más interesante concebir otros ordenamientos sociales, otras formas de organizar la sociedad, otras formas de agruparnos” (Marzano, 2009 [en línea]).

²³⁸ Diferentes tensiones se han suscitado en nuestro país sobre las apropiaciones de la teoría queer, sobre todo las provocadas por las sospechas que recaen sobre lo queer como una categoría “exportada” por los círculos académicos. Las diferentes reapropiaciones de esta palabra/insulto en el sur global se ha resignificado como cuir, para organizar una genealogía posible que piense las memorias locales de esas estrategias. Aquí nos interesa el término queer justamente como posibilidad de ser una herramienta y estrategia de acción, no en su sentido identitario sino como un entramado teórico-político capaz de interferir en los regímenes de construcción sexo genéricas hegemónicas. Como decíamos en un texto colectivo del Grupo de Investigación Micropolítica de las desobediencias sexuales, en el 2014: “partimos de entender lo queer no como un sustrato político o un enclave identitario orgánico, como una atribución más o menos estable y sin conflicto, susceptible de recortarse limpiamente de otros cercamientos de las identidades y de la que la respuesta a la pregunta ¿qué es lo queer?, vendría a dar cuenta. Por el contrario, en la genealogía de su irrupción y desarrollo como campo crítico, lo queer disputa y torsiona, incómoda y desafiantemente, su productividad política al multiplicar y hacer proliferar estrategias de acción que implican efectos desequilibrantes para los órdenes de poder que sostienen las identidades sexopolíticas modernas. Pensar lo queer no pasa, entonces, por ‘señalar’ o ‘demostrar’ aquello que lo queer es, sino por interrogar sus modos de acción” (GIM, 2014: s/p).

Así la experiencia quedó resonando en ese deambular en las calles y, posteriormente, en el archivo digitalizado que ya hemos trabajado. Retomando las palabras de las Fugitivas, hay un cuerpo que dibuja con su arquitectura corporal:

las coordenadas de la condensación política de una experiencia vital, de la reivindicación de la sexualidad como espacio de politización. Las líneas de batalla que trazamos desde el impulso epistémico tortilla, incitan a la posibilidad de ser sujetas de enunciación del conocimiento y a la transformación del espacio público (flores, *ibidem* [en línea]).

Hay en ese caminar una fisura que perturba el trazado urbano en sus términos de imprevisibilidad que interrumpe los intentos de “pasar desapercibido”, características de los procesos de visibilidad/invisibilidad que atraviesan algunas expresiones de género lésbicas pero que no pueden pasar desapercibidas cuando allí se juega una expresión masculina de los cuerpos y una inscripción redundante de su potencia visible. En palabras de Butler, “no es que los cuerpos sean tan sólo fuerzas vivientes mudas que se contraponen con las modalidades existentes de poder; más bien, son una modalidad de poder, de interpretaciones encarnadas, comprometida con la acción conjunta” (2012: 99).

El camino recorrido desde Cuadernos de existencia lesbiana, pasando por la infección de La mancha a Potencia tortillera da cuenta así de los modos específicos que adquiere la identidad/desidentificación lésbica en el movimiento feminista local, sus estrategias de existencia y visibilidad al interior de los propios movimientos y como intervenciones que interfieren la homogeneidad de los discursos, también, identitarios. Lesbiana, como mujeres, como feministas, ha sido históricamente un concepto en lucha y en permanente construcción de imágenes que dan cuenta de sus confrontaciones y existencias. Si como dice Mieke Bal (2016) el arte puede ser político cuando crea espacio de potencia colectiva, hay en esa consigna de las fugitivas una puesta en suspenso de sus posibles creaciones.

6.4. Visibilidad, práctica artística y política en los 90. La experiencia de Lesbianas en la Resistencia

Ahora bien, luego de trazar estas interferencias en lo que consideramos el momento más revulsivo de los cruces entre los feminismos, los activismos lésbicos feministas y las prácticas artísticas de intervención callejera nos preguntamos por aquello que había quedado velado en las encrucijadas previas de esas relaciones entre arte y activismo lésbico feminista en el país. Su propio nombre como colectivo trazó el mapa de sus intervenciones, las Marchas de la Resistencia,

a la vez que (re)localizó las prácticas de resistencia en otros cuerpos e identidades, fuera del clásico militante, mediante una operación de cita y reciclado de significantes políticos.

Si el período 2003-2010 marca el desarrollo de estos cruces tratando de desmarcarse de los activismos de Derechos Humanos, nos interesa hacer visible una experiencia previa que se crea en la primer coyuntura que señalaba Longoni y que articula lesbianismo con activismo artístico político: la de Lesbianas en la Resistencia²³⁹ (LR), un grupo conformado por Claudia Krist, Mónica Pavicich, Mónica Santino y Gabriela Sosti que intervino artísticamente durante el período 1995-1997.

Al contrario de las experiencias de MP y FD, el grupo nació del deseo de visibilidad lésbica y la articulación con los colectivos de Derechos Humanos, un entramado de visibilidad en espacios no usuales para el activismo lésbico del momento y con propuestas artísticas –tampoco comunes– que ocuparon y se apropiaron del espacio de la Plaza de Mayo en esa coyuntura represiva. En pleno momento de privatización de lo público, la Plaza simbolizó el espacio de la resistencia desde el cual enunciar la discrepancia con las políticas neoliberales y la oposición a la heteronormatividad desde la visibilidad de su identidad lésbica, pero de manera difusa. Una identidad que se forjaba desde el entusiasmo y la pasión activista y artística, desobediente a las programaticidades de las organizaciones tanto de derechos humanos como del activismo LGBTTTIQ de la época.

Este grupo de amigas y activistas lesbianas se gestó durante el embate de las políticas neoliberales del menemismo y podríamos entenderlo como uno de esos primeros encuentros entre el lesbianismo y las políticas artísticas, en este caso de los derechos humanos. El contexto de emergencia del grupo está signado por las políticas neoliberales impulsadas a partir de la ley de Reforma del Estado (1989) y la ley de Convertibilidad (1991) del gobierno de Carlos Menem que implicó las privatizaciones de la mayoría los servicios públicos del país, la flexibilización laboral, el congelamiento de los salarios y las jubilaciones, sumado al desencantamiento democrático post leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

Las primeras protestas a estas medidas emergieron con los movimientos de desocupados/as que reclamaban el reingreso al mercado de trabajo mediante el corte de calles y rutas. Las protestas populares no pararon ahí, sino que se expandieron por las diferentes provincias del

²³⁹ La investigación sobre este grupo partió de un trabajo conjunto que realizamos a lo largo del año 2015 con Valeria Flores y que se plasmó en una producción textual para el archivo Potencia Tortillera, *La sangre del pueblo (también) es lesbiana. La experiencia artístico-política de Lesbianas en la Resistencia (1995-1997)*. Remitimos a este trabajo para un análisis exhaustivo de estas intervenciones y sus efectos de sentido.

país. Es en este paisaje de protestas sociales y represión el que componía el trasfondo cultural en el que Lesbianas en la Resistencia llevó adelante sus intervenciones. Además, esta situación se agudizaba por la contestación conservadora contra el feminismo y su lucha por el aborto y los derechos sexuales y reproductivos, contra la comunidad LGTBTTIQ y la crisis del sida, con la criminalización y estigmatización de lesbianas, gays y travestis a partir de los edictos policiales y la privatización de los espacios públicos, que implicó la segmentación y exclusión de estas identidades.

El ambiente hostil y represivo generó diferentes alianzas en la militancia LGTTTB de esa época. La lucha diaria era contra los edictos policiales que habilitaban a la Policía Federal a la realización de razzias en los boliches, lugares de encuentro y el espacio público, deteniendo a quienes osaran deambular visible y deseosamente por la calle. Las acciones más urgentes del movimiento LGTTTB consistía en repartir volantes que detallaban los derechos de las personas ante la violencia policial por detenciones ilegales, misóginas y heterosexistas. El ofrecimiento de asesoramiento gratuito y de teléfonos donde recurrir era la norma de las acciones de visibilidad del momento. Los 90 son rememorados como una época “muy difícil” en tanto activistas de la disidencia sexual en que la lucha contra la criminalización de las identidades no heteronormativas se centraba en la derogación de esos edictos.

6.4.a. ¿Cómo hacerse visibles? Interferir la identidad lésbica

Los 90 constituyen un momento de emergencia y consolidación de los colectivos militantes lésbicos, en particular en la ciudad de Buenos Aires, que revelan la urgencia de la politización identitaria. Así, en 1993 surgió el Frente de Lesbianas de Buenos Aires²⁴⁰, integrado por diferentes grupos que ya venían activando como el GRAL (Grupo de Reflexión y Acción Lésbica), Convocatoria Lesbiana, Mujeres de la CHA, Las Lunas y las Otras, Las Buenas Migas y lesbianas independientes, que concentró su acción en responder a las detenciones de lesbianas, gays y travestis, y contra la represión policial en los espacios públicos. En este contexto, estar juntas y visibles en la calle era una estrategia de supervivencia.

²⁴⁰ En 1995 el Frente de Lesbianas elabora uno de los primeros informes conjuntos sobre la situación del lesbianismo en la Argentina que se llamó *Historia, Situación Socioeconómica, Participación Política*. Este informe contenía una breve historia y reseña cronológica del activismo lésbico y LGBTTT y hacía una descripción de las áreas trabajadas y los espacios en los que incidieron las propuestas lésbicas. Se referían a la violencia, la situación socioeconómica, la participación política de las lesbianas y el activismo, destacando la lucha contra los edictos policiales y la persecución policial. Por último, se describían una serie de propuestas para disminuir los efectos de la discriminación contra las mujeres lesbianas (sic), a la vez que diseñar estrategias para combatir la lesbofobia, mediante la producción de material educativo básico sobre los mitos y prejuicios acerca del lesbianismo.

En este entramado, cómo hacerse visibles era el interrogante que atravesó al grupo. Sin embargo, a contracorriente de la necesidad específica e identitaria de los grupos de activismo lésbico de la época, sus protagonistas insistían en la necesidad de transversalizar la visibilidad lésbica con otras luchas políticas. Para LR la discusión central no era la visibilidad en sí misma, sino los modos y espacios en que ésta se encarnaba. Como expresa Mónica Santino²⁴¹ “teníamos muchas coincidencias en cuál era la forma de visibilizarnos, o dónde nos sentíamos más cómodas. El decir solamente ‘soy lesbiana’ no era suficiente, era muy importante, pero había que agregarle todo ese contexto” (2015 [entrevista personal]).

Sin un anclaje específico dentro de un espacio político de militancia tradicional de la izquierda partidaria o de los grupos lésbicos antes mencionados²⁴², el grupo gestó otros modos de intervenir en esa coyuntura política a través de diferentes intervenciones artísticas en el contexto de las Marchas de la Resistencia organizadas por la Asociación de Madres de Plaza de Mayo desde 1983. En palabras de Santino:

es algo que salió de las ganas, de la impronta de cada una y de lo cansadas que estábamos de muchísimas cosas, del desgaste que te producía lo que pasaba alrededor tuyo, lo que había significado el indulto y todas estas cuestiones. Ir al 24 de marzo y a las Marchas de la Resistencia tenía otro color de lo que tienen ahora. Entonces me parece que confluyó todo eso (2015, [entrevista personal]).

Gabriela Sosti lo relata de la siguiente manera:

era el momento en que se estaba en pleno debate de cómo visibilizarnos. Me acuerdo que se decía, ‘bueno hay que poner banquitos en las esquinas y dar volantitos a los chicos de los colegios, con imágenes’. Estamos hablando del 94, y creo que a partir de eso, de pensar de qué manera visibilizarse en ese contexto, entre nosotras pensamos, ‘bueno, esto es una buena manera de salir a la calle en un espacio de protesta política o de lugar político tan simbólico y tan connotado como Madres’. Nos parecía que una buena manera era no solamente con nuestro cuerpo sino con un hacer de ese cuerpo (2015, [entrevista personal]).

Lo primero que surge entre ellas es la idea de recuperar recursos artísticos efímeros, materiales de desecho, para intervenir en el espacio público, lo cual marca un punto de inflexión en los modos de la acción política y estética LGBTTTIQ del momento. El uso de estrategias de expresión que se alejaban de la consigna política programática comienza a ser recurrente en sus charlas de amigas y en el modo de pensar en llevar adelante esas intervenciones. El rejunte y el recicle fueron sus marcas específicas, la precariedad no era sólo una realidad económico social

²⁴¹ Como señalamos el capítulo tres, Mónica Santino era de hecho una de las lesbianas más visibles de la Argentina de fines de los 80 y principios de los 90. Fue integrante de la CHA desde 1987 hasta 1995.

²⁴² Santino estaba ya retirándose de la CHA.

sino parte de su *hacer con nada*²⁴³. Crearon así, como la mayoría de los grupos de la época, formas autogestivas de colaboración y producción cultural para participar en la vida pública. El proceso de creación de la intervención estaba atravesado por una “improvisación táctica”. Es decir, que no estaba decidida a priori sino que surgía del encuentro de sus deseos, inquietudes políticas y de las contingencias del hacer.

Así entre 1995 y 1997 llevaron adelante diferentes acciones en la Plaza de Mayo²⁴⁴, de las que pudimos reconstruir tres de ellas. “La cárcel” (diciembre de 1995), “El inodoro” (marzo de 1996) y “El monstruo” (diciembre de 1996), son los nombres con los que identificaron esas acciones que podríamos definir las como una serie de instalaciones de gran tamaño que interpelaban las políticas del gobierno menemista. Como dice Gabriela Sosti:

La idea era que la forma de intervenir no fuera a través del discurso político. En todo caso que el discurso político estuviera atravesado por alguna de las formas de lo artístico. Y nos parecía que lo plástico era lo más contundente, lo más potente, más que la palabra (2015, [entrevista personal]).

Así comenzaron a diagramar sus intervenciones. Relatan cierta “indiferencia” por parte de otras lesbianas que, aparentemente, le restaban importancia a lo que hacían, sin embargo, una vez en la Plaza, se sumaban a la acción²⁴⁵. En este sentido, Bibi Lorenzano, una activista que participó de las intervenciones en la Plaza, consultada sobre esta experiencia, cuenta que

la intervención de Lesbianas en la Resistencia en el campo de los derechos humanos fue desde ya una novedad para todos aquellos que participaban de las Marchas de la Resistencia. Fue la primera vez que un grupo de lesbianas visibles participaban, en un momento donde las lesbianas todavía no se mostraban, o apenas Ilse Fuskova y Mónica Santino. Y no sólo por la visibilidad sino por el compromiso con los derechos humanos, un compromiso en forma de manifestaciones plásticas. No sólo nos mostrábamos apoyando al campo de los derechos humanos sino de una forma que era novedosa y contundente. Fue una experiencia riquísima para todas nosotras (2015 [intercambio virtual]).

Esa indiferencia hacia las prácticas artísticas también la observaban en la militancia política “más clásica” donde se desestimaba o infravaloraba este tipo de intervenciones artísticas – recordemos que los escraches del GAC, por citar un ejemplo, surgen posteriormente a su primera

²⁴³ Esta expresión ha sido ampliamente trabajada por la Red Conceptualismos del Sur en su investigación, muestra y catálogo *Perder la forma humana* (2014).

²⁴⁴ Si bien las integrantes del grupo con las que conversamos se refieren a que llevaron adelante cuatro acciones, no pudieron recordar ni encontrar material fotográfico que las reconstruya. Así que sólo nos detenemos en las tres que pudimos reconstruir.

²⁴⁵ Mónica y Gabriela relatan que les resultó difícil encontrar referencias artísticas activistas en relación a sus intervenciones. Las influencias venían del lado de la literatura, de los talleres de escritura y del tipo de bibliografía que circulaba en la época entre los grupos lésbicos como La Casa de las Lunas y Lesbianas a la Vista. Escritos que proveían de los análisis de autoras como Luce Irigaray, Monique Wittig o Helen Cixous significaron un cruce con lenguajes donde verse y desde donde accionar pero, a la par, según Gabriela, opacaron otros abordajes desde lo visual.

intervención—. Recelo que también se sumaba a las sospechas del activismo lésbico sobre las Madres como lesbofóbicas.

Tal como mencionamos, la primera acción del grupo consistió en una cárcel de grandes dimensiones con varios muñecos encerrados que representaban a los militares de la última dictadura (·48·). Esta estructura se ubicó en el centro de la plaza para la 15ª Marcha de la Resistencia, en diciembre de 1995, y era desplazada a medida que avanzaba la marcha, expresando el deseo de justicia que se había disipado con las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Como expresan Santino y Sosti, no recuerdan cómo surgió la idea de una cárcel, pero era “bastante literal”, como si fuera obvio que tenían que estar presos. Ante el deseo de juicio y castigo y no olvido, fogueado por las leyes de Obediencia debida y Punto Final, la acción resultó catártica para quienes la vieron, ya que pasaban e insultaban a los genocidas.

El 24 de marzo de 1996 realizaron “El inodoro. Caguemos a la dictadura” (·49·) que consistió en un inodoro gigante, de tres metros de altura, en el cual la gente podía arrojar trozos de un rollo de papel higiénico con inscripciones sobre lo que detestaba de la dictadura. El inodoro estaba atado a una columna debido al fuerte viento que corría y a lo endeble de la estructura. Además, había un volante que aportaba a construir el sentido participativo de la acción.

Ésta fue una intervención más pensada y direccionada en el momento, ya que contaba con la participación efímera de la gente que circulaba por la plaza para que escribiera su descontento, rabia y modos de resistencia, arrojando el papel dentro del inodoro (aunque nunca se pudieron recuperar debido a la intensa lluvia que cayó ese día, cuentan).

Por último, realizaron “El monstruo”. Ridiculizar al fascismo”, el 10 de diciembre de 1996 para la 16ª Marcha de la Resistencia de 1996 (·50·). La intervención era la de un monstruo colorido, una especie de gusano amorfo que buscaba ridiculizar y burlar a los funcionarios menemistas. Este “bicho fascista” portaba un cartel con un texto que describía sus características, parodiando el lenguaje científico taxonómico y criticando al capitalismo y al patriarcado. Su texto de intervención decía:

Capitalismus Falocéntricus Terrorum
Parásito polimorfo, multifacético, massmediático
Plaga intercontinental con simbiosis en el patriarcadus
En proliferación constante y amplia expansión
Hábitat: los intestinos del poder y sus esbirros
Alimento: la sangre del pueblo
Modus faciendi: diverso. Desde leyes de flexibilización laboral, despidos masivos, sueldos y jubilaciones de hambre, privatizaciones truchas, empobrecimiento de la cultura, banalización de la vida, hasta guerras, encarcelamientos, torturas, muertes clandestinas y desapariciones de personas.

Síntomas de la enfermedad:
Amnesia crónica
Delirio jerárquico de posesión y propiedad de cosas y personas
Exacerbación del yo y del show individualista
Fiebre consumista
Obsecuencia
Incontinencia profusa (se caga en el prójimo)
Asepsia
Secuelas: estado de miseria generalizado
Acciones colaterales: miedo. Parálisis. Impotencia. Desesperanza.
Escepticismo y alienación
Antídoto y profilaxis: campaña de vacunación masiva de vida, poesía y solidaridad para la revolución.
Mirada, denuncia y responsabilidad para un amanecer de mujeres y hombres libres

Hay en las acciones de Lesbianas en la Resistencia una interpelación sobre los enclaves de los resabios aún vigentes de la dictadura, pero no una interpelación directa hacia el movimiento de Derechos Humanos en clave lésbica. Como señala Fernanda Carvajal: “Lo inesperado fue que en un momento en que el movimiento lésbico discutía con fuerza el ‘cómo’ de la visibilidad lésbica, el grupo se hacía presente en las Marchas de la Resistencia y del 24 de marzo con intervenciones y consignas donde la enunciación lésbica podía pasar desapercibida” (Carvajal, 2015 [en línea]).

Carvajal señala en este sentido cómo puede articularse esa apuesta a contracorriente de las demandas activistas del momento en torno a la visibilidad lésbica. Recuerda allí una anécdota del escritor y activista chileno Pedro Lemebel quien también había sido interpelado a fines de los años 80 por algunos sectores de la comunidad homosexual chilena cuando las Yeguas del Apocalipsis –el dúo de intervención artístico político que tenía junto a Pedro Casas– articulaban con los organismos y la lucha de los Derechos Humanos antes que con las demandas de visibilidad gay. En palabras de Lemebel insistir en esa demanda le resultaba “redundante, en una homosexualidad que se les notaba a la legua”. Algo de esa afinidad trae Carvajal para pensar en torno a LR y, por ejemplo, la visibilidad pública que ya tenía, Mónica Santino como activista lesbiana y vicepresidenta de la CHA en esos momentos. Esa visibilidad pública que los cuerpos lésbicos comienzan a ejercer en el deambular de las calles.

6.4.b. Cuerpos visibles/invisibles. El deambular como estrategia de resistencia

Podemos retomar las palabras de Longoni (2010) cuando destaca que, estos cruces entre arte y política –que hoy parecen transparentes e incuestionables– no estaban todavía desarrollados, ni mucho menos legitimados ni en el campo artístico ni en el político, durante la mitad del 90. Por lo

tanto se produce allí una confluencia y un desbordamiento doble: no sólo en el campo de la política de Derechos Humanos y sus articulaciones con las prácticas artísticas sino también en la del activismo lésbico.

Ahora bien, aquí deberíamos hacer una salvedad. A diferencia de las intervenciones analizadas por Longoni y producidas en el campo de Derechos Humanos en las que Lesbianas en la Resistencia se ubica, su reconocimiento al interior de los activismos artísticos lésbicos y/o feministas apenas queda enunciado y quedará casi relegada al olvido. De alguna manera la “invisibilidad” de las propias estrategias surge de no enunciarse específicamente como lesbianas. El hacerse presente como cuerpos y no en estrategias específicas de identidad producirá el efecto (im)posible de lectura de estas intervenciones en categorías mínimas, apenas audibles y perceptibles que muestran los pliegues de los cuerpos ausentes en el desencanto democrático de la época menemista. Lesbianas en la resistencia produce así un desbordamiento del discurso identitario.

En este punto podemos establecer ciertas diferencias en cuanto a las intervenciones de MP, qué, si bien paradójicamente, no comprenden el término “lesbianas” en su nombre, elaboran gran parte de su trabajo haciendo del lesbianismo el lugar de la interpelación. Podemos señalar una diferencia similar en cuanto a FD, que reúne tanto visibilidad en acción, cuerpo presente y nombre propio como lesbianas/tortilleras.

Sin el objetivo explícito de una visibilidad lésbica exclusiva, ésta asume su propia dimensión en términos de la materialidad de los cuerpos y de la acción que ocupaban la plaza y la marcha. Como dice Gabi Sosti, ellas no consideraban que la gente pudiera leerlas “como lesbianas” a primera “vista”, dentro de las marchas. Sin embargo, el cuerpo y el diálogo con quienes se aproximaban a preguntar quiénes organizaban las acciones, puede ser leído como quiebres a la transparencia de la verdad del yo –que presupone mujeres heterosexuales– y, a la vez, como microresistencias contra las invisibilizaciones constantes.

Al ocupar la Plaza de Mayo con las intervenciones artísticas, LR dibujó un gesto de desplazamiento de la espacialidad de las políticas identitarias del momento y se enunciaron a sí mismas por fuera de las demandas de visibilidad. Así, podemos decir que “Lesbianas en la resistencia usó el resto o excedente del discurso identitario, el que ponía el acento en visibilizar lo lésbico para, de manera difusa, tramitar identidad lésbica y lucha por los derechos humanos” (flores-Gutiérrez, 2015: 34).

La ocupación de y en la Plaza no es sólo un modo de “hacerse” visible sino más bien un vagabundeo por sus recovecos sinuosos, opacos, de cuerpos que ponen en disputa los trazados identitarios. De algún modo, LR más que ubicarse entre dos espacios fijos, construyó una zona fronteriza, un intersticio para el desplazamiento y la desterritorialización de su identidad individual y colectiva. En sus acciones:

el pueblo que resiste y que encuentra en la Plaza su espacio de enunciación y filiación, alegoría identitaria de la resistencia, se ve desordenado por la presencia lésbica que perfora su presunción heterosexual. Otro pueblo extraño, de raigambre no-reproductiva como se imagina al lesbianismo, se infiltra en ese pueblo resexualizado por una maternidad colectivizada a la que exhortaban las Madres (flores-Gutiérrez, ob.cit: 38).

En síntesis, podríamos decir que la experiencia de LR se localiza en el “límite de la visibilidad”, lo impensado, lo no dicho, lo no hecho, lo que sobra de lo hecho, lo que sobra de lo pensado, que componen una poética del exceso que LR trama como una visibilidad situacional tanto en sus intervenciones como con su presencia en la Plaza. Lo lúdico del arte efímero fue tejiendo imágenes para intervenir las calles y las marchas desde diferentes ángulos junto al compromiso emocional de poner el cuerpo en ese espacio. Encarnar el nombre fue un gesto político que se alzó ante la estética institucional de las marchas.

Así Lesbianas en la resistencia efectúa una operación de volver visible aquello que puede mantenerse en secreto sustrayéndolo a la vista, tratándose de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que, aun sin estar “a la vista”, permanece siempre “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible” (Hernández Navarro, 2007). De este modo, la cualidad de sombra de la lesbiana en los relatos historiográficos se ve interrumpida por la ocupación del espacio de la Plaza y el compromiso político del hacer de los cuerpos lesbianos de sus integrantes.

6.5. De la óptica de sombra a la topofobia interrumpida

En un extenso trabajo que recupera los análisis específicos de la cultura visual y los estudios visuales, –desde Benjamin, atravesando los planteos centrales de Martin Jay hasta Jonathan Crary y su análisis sobre los regímenes visuales de la modernidad–, el teórico español Miguel Hernández Navarro (2007) analiza los esfuerzos de estos autores por desarrollar estrategias para pensar más allá de lo visible. Pensar diferentes formas de una poética de la ceguera, como lo llama. Frente a la luminosidad que caracterizaría a la mirada moderna en los estudios de arte y cultura (es decir a la idea de poder/querer verlo todo), el autor desarrolla una serie de cuestiones

teóricas y visuales que tienen como punto común un interés por las cosas que desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible. Allí enuncia las discapacidades del ojo, la ceguera, lo háptico, lo audible, lo escondido, el camuflaje, el velo, lo mínimo, lo inmaterial, lo infravisible, lo desaparecido.

Dice el autor, retomando a Derrida, que siempre hay un “visible in-visible”, esto es, aquello que sin estar “a la vista”, permanece siempre, no obstante, “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible” (H. Navarro, 2007: 26). Para Hernández Navarro, tales ópticas de sombra funcionan como “emplazamientos de regímenes escópicos alternativos a la hegemonía de lo visible y el ocularcentrismo de la Modernidad” (ibídem). Regímenes de resistencia que ponen en evidencia las fallas de la visión moderna y que pueden funcionar de dos modos diferenciales: la ocultación de las fallas o la puesta en evidencia de su insuficiencia. El primero constituiría un régimen hegemónico, “un régimen de luz” y el segundo un régimen de resistencia, un “régimen de sombra”. Se trata de una sospecha de lo visible y de un mirar con recelo que instaura una mirada desconfiada de la propia “evidencia” del conocimiento y sus prácticas audibles. Como plantea el propio Hernández, lo que no está asentado son las formas marginales y locales mediante las cuales las prácticas dominantes de visión fueron resistidas, desviadas o imperfectamente constituidas, así “la historia de semejantes momentos de oposición necesita ser escrita, pero sólo se torna legible a contraluz de la serie más hegemónica de discursos y prácticas en las que la visión se configura” (H. Navarro, ob.cit: 84).

Ahora bien, aunque los planteos del autor nos resultan fundamentales para pensar cómo vemos y qué vemos, debemos intersectar estos análisis con aquellos específicos feministas y lésbicos para contaminar todavía más esa división dicotómica (luz/sombra) que el propio autor sigue planteando. Lejos de ser posible de ubicar en uno u otros campos, las interferencias lésbicas que aquí enunciarnos bordean las sombras y las luces de lo visible, constituyen más bien pliegues discontinuos de los modos de habitar y reconfigurar lo público. Nos interesa pensar esas sombras y luces que se despliegan en esos cuerpos lésbicos que habitan y disputan la ocupación del espacio público.

En su texto *Cartografías queer* (2008b), Preciado da cuenta de los modos en que se narra la construcción pública de la identidad lésbica a mitad del siglo XX como una *topofobia*. El cuerpo lésbico se presenta como un rechazo de toda espacialización y el horror a toda cartografía, una identidad que en los recovecos de la ciudad se ve desmaterializada, que ocupa espacios “íntimos”, “interiores”, la cualidad de una sombra fantasmagórica. En este sentido, Preciado hace énfasis en cómo hasta no hace muchos años las experiencias lésbicas habían sido (re)presentadas

a partir de ese carácter topofóbico de la identidad lesbiana. Esta no presentación produce un oxímoron ya que la presencia de las lesbianas en las cartografías identitarias es justamente su ausencia de localización espacial. Así, “la lesbiana sería un fantasma o una identidad visual que se mide más por su capacidad de escapar de la representación, y por tanto por su ausencia que por su presencia” (Preciado, 2008b: 343).

En este trazado de construcción sobre lo visible y lo invisible en el diagrama de lo público, la lesbiana en cuanto identidad vendría definida precisamente por esta ausencia de localización espacial, presentándose como un elemento radicalmente anticartográfico, una suerte de fantasmagoría. No obstante, Preciado establece que no se refiere a la lesbiana como una identidad específica sino como un signo de representación. En sus palabras:

un cuerpo lésbico que ha sido sistemáticamente borrado no sólo de las topografías dominantes sino también de las así llamadas topografías o geografías gays. Lo mismo podría decirse de otras prácticas sexuales e identidades políticas complejas que ponen en cuestión los términos mismos hombre/mujer, heterosexual/ homosexual (ibídem).

Siguiendo a Deleuze y Guattari, Preciado retoma la tarea del cartógrafo crítico, esto es, no un cartógrafo que haría de sus análisis una representación objetiva del mundo sino como aquél que organiza un nuevo tipo de realidad, exponiendo las tramas y las relaciones de fuerza que constituyen al poder y que operarían como posible vía de resistencia y trasgresión. Los modos en que se cartografía se detienen en la producción de subjetividad, de movimientos, de performatividades corporales, de tecnologías políticas y de relacionalidad que producen subjetividad, antes que en los términos de la producción de identidad.

No estamos seguras de poder trazar en este entramado de intervenciones una cartografía específica sino más bien una estrategia de desborde que hace del propio cuerpo y sus apropiaciones lésbicas una arquitectura corporal política específica y diferenciada en distintos espacios, contextos y momentos históricos particulares de nuestro país. El cuerpo lésbico, el cuerpo tortillero, las lesbianas en resistencia hacen visibles más que homogeneidades identitarias o de estrategias cartográficas, diferentes formas de trazar una visibilidad lésbica que irrumpe en el “espacio y la producción de visibilidad como elementos constitutivos en la producción histórica de la identidad y la del reconocimiento político” (Preciado, 2008b: 342).

Hay en esos cuerpos –aun con sus diferencias– interferencias tanto hacia el exterior de los movimientos sociales y culturales como al interior del movimiento feminista y lésbico feminista, un modo específico de poner el cuerpo que cuestiona los propios modos en que se regula el espacio público y sus narrativas de aquellos sujetos que lo habitan. Lo que producen entonces los

deambulares aquí analizados, tanto los de MP como los de FD y LR, es justamente esa interrupción, ese descalce de la ausencia continua, de la topofobia lésbica y también diferentes estrategias de construcción subjetiva y política en el espacio público. En líneas generales las experiencias que analizamos suponen

procesos de subjetivación y de socialización que provocan una nueva articulación del poder en la vida pública y doméstica, desde un sujeto colectivo que rehusó el concepto de la representación política, disolvió el territorio convencional del arte y ejecutó subversivas formas de experimentación afectiva, política y artística, optando por formas autogestivas de colaboración y producción cultural para participar en la vida pública (flores-Gutiérrez, ob.cit: 37).

Hay infinidad de experiencias donde los cuerpos lésbicos irrumpen los entramados del espacio público, tanto al interior de los feminismos como en sus deambulares afectivos, sexo-afectivos o de resistencias. Lo que queremos hacer ver al enunciar apenas estas intervenciones de tres colectivos lésbicos y feministas es justamente el proceso de tecnología visual sobre quién mira y cómo mira esos espacios cargados de experiencias políticas colectivas. No pretenden ser un archivo exhaustivo sino “un archivo en curso que se despliega enseñando aquellas experiencias más significativas de su propia historia. Una cartografía íntima de la intensidad, en la que se traducen tan solo algunas de las tantas marcas que deja en el cuerpo la acción feminista colectiva” (Cuello y Gutiérrez, 2016:38).

Además, hay en esos deambulares lésbicos tanto una activación de estrategias masivas de resistencia como creaciones específicas de construcción colectiva y discontinuidades e interferencias en los propios espacios en los que se producen. En este sentido, Nicolás Cuello (2015) ha comprendido parte de estas experiencias, en particular las de Fugitivas y Mujeres Públicas²⁴⁶, como estrategias que conforman *comunidades de resistencia sexoafectiva* que se materializan mediante la gestión de espacios horizontales de producción colectiva y de intervención multitudinaria que se disponen como plataformas posibles de experimentación subjetiva e intervención sexopolítica.

Quizá este modo es más acorde a las estrategias de Mujeres Públicas, y menos a los procesos de Fugitivas del Desierto y Lesbianas en la Resistencia, donde las experimentaciones son si bien en intervenciones de “multitud”, menos legibles en términos de masividad participativa, de allí las referencias a los pliegues de la sombra, a los modos en que estas experiencias reverberan desde aquello no-visible.

²⁴⁶ Cuello articula estas estrategias desde una mirada de las desobediencias sexuales y queer, junto a otros dos grupos de intervención en las calles como Cuerpo Puerco y Serigrafistas queer, que no abordamos en esta tesis.

La espacialización y circulación de los cuerpos lésbicos en el espacio público devela el quiebre de la presuposición universalista de los sujetos posibles de transitar por los espacios públicos, pero también hace suyo el entramado subjetivo al constituirse de y con otras en ese sostenimiento. En este sentido, no instala una política del llamamiento a la identidad, por el contrario, produce sus propios desmarques: Mujeres Públicas haciendo visibles otras posibilidades de los cuerpos, aun en el debate del matrimonio igualitario. Fugitivas con un lenguaje mucho más crítico sobre esas institucionalizaciones y Lesbianas en la resistencia produciendo articulaciones con otros movimientos de Derechos Humanos.

Hay en todas esas experiencias un impulso desordenador de la relación mimética que supuestamente correspondería a una política de la identidad (lésbica) y el trazado del espacio público. Son parte de esas acciones que, siguiendo a Butler nuevamente, reconfigura “lo que será público y cuál será el papel de la política” (ob.cit: 94), aunque aquí el trazado mismo de “la política” también quede redibujado en esas micropolíticas que crean espacios de potencia colectiva. Cada una de esas intervenciones desborda estas relaciones, las desordena y hace hablar de manera insistente pero opaca, en contextos y momentos particulares, los cuerpos lésbicos y las discusiones lésbicas feministas en ese espacio público que se presupone neutral en sus construcciones sexo-genéricas.

CONCLUSIONES

Era eso, eso, otra vez
Chantal Akerman

*Frente a una historia de silencios y borramientos,
nuestra tarea es la invención
Fugitivas del desierto*

*No estoy segura de que, como persona, yo pueda hacer una diferencia.
Pero formo parte de un movimiento de pensamiento más grande que ha hecho y hace una diferencia*
Judith Butler

1. Los restos latentes del disturbio lésbico/feminista

La frase de la cineasta francesa que precede estas últimas palabras es recuperada por Griselda Pollock (2008) para pensar los modos en que hay imágenes que nos acechan, y que vuelven repetida e insistentemente a recordarnos que no sabemos exactamente por qué pulsán en la historia social, colectiva y cultural, ni tampoco cuándo estarán allí para poder ser leídas y atravesadas por nuevas lecturas, nuevas interpretaciones que hagan vibrar su existencia en otros contextos diferentes a los que emergieron. Akerman hacía alusión a la obsesión de ciertas imágenes que volvían cada vez que filmaba una película, que estaban ahí, que eran eso, que nunca podía terminar de asir ni de filmar, que zigzagueaba entre una visibilidad/invisibilidad (im)posible de ser filmada pero que, sin embargo, incentivaban cada una de sus películas. Esta tesis funciona con la misma obsesión, con ese retorno insistente de preguntas, cuerpos, afectos, política, que nos acechan y que no concluyen con estas palabras finales.

En esta tesis intentamos hacer presente imágenes y experiencias sensibles que se produjeron como intervenciones y visibilidades feministas/lésbicas para interferir los lenguajes del campo expandido del arte, la cultura y el movimiento feminista. En el recorrido trazado aspiramos a producir y sostener una lectura diferencial sobre los cruces entre prácticas artísticas, feminismo y lesbianismo en Argentina. Un recorrido plagado de discontinuidades, desvíos, apropiaciones torcidas de los archivos, de las imágenes y las prácticas artísticas. Un recorrido que buscó hacer foco sobre las imágenes, experiencias artísticas producidas y también sobre las teorías locales y voces singulares del contexto estudiado, haciendo audibles textos, imágenes y pensamiento que atraviesan este cruce a lo largo de los últimos treinta años en nuestro país.

Este trabajo no se pretende original, aunque sí relativamente novedoso. Lejos de sostener el mito de decir/pensar/escribir que surge del silencio o la nada, partimos de los rumores insistentes que los trabajos aquí abordados generaron y generan, tratando de pensar ciertas zonas de problemas que considerábamos estaban menos analizadas en la bibliografía local en torno a estos cruces. Tampoco se pretende brindar soluciones sino abrir los campos de la

interrogación, los caminos que expresan las posibilidades de las imágenes en su relación con las prácticas artísticas, los feminismos y el lesbianismo, y las preguntas y respuestas contingentes que sus encuentros producen. El trabajo aquí realizado pretende aportar a las Ciencias Sociales y al campo expandido de las Humanidades al explorar nuevas conexiones siempre inestables entre estos encuentros, y al insistir en la articulación del pensar con/junto a las imágenes y los debates teóricos-políticos, feministas y lésbico feministas.

Un esfuerzo, a veces claro, otros a tientas, de hacer converger dos campos de estudios que, si bien tienen profundas conexiones, todavía le queda un largo camino por recorrer. En este sentido, persistimos en el afán de articularlos. Sostenemos que estos cruces hacen emerger una potencia diferencial en aquello que producen y evocan: un espacio que es *un entre miradas*, que no es ni el del campo del arte, ni el del movimiento social feminista y lésbico. En esta apuesta hay un *entre* donde se mantiene viva la cultura, la memoria y las subjetividades posibles de ser vividas, así como la insistencia de la política lésbica/feminista.

Estos cruces, como vimos a lo largo de toda la investigación, no han sido procesos ni vínculos fáciles que puedan ser comprendidos bajo el sintagma “arte de género o arte de mujeres”, siquiera el de “arte feminista”, aun cuando éste sea muy cercano a nuestros desarrollos. Como intentamos mostrar, han sido cruces plagados de interferencias y opacidades, que fueron y siguen siendo necesariamente conflictivos, complejos y móviles. Un campo de fuerzas que excede a la historia del arte y que se ubica, más bien, en la historia cultural y social, en este caso, de Argentina y del movimiento feminista y lésbico feminista, aunque también los rebasa. De allí que nuestro esfuerzo fue ese zigzagueante ir y venir de la práctica artística al contexto histórico particular de cada acción, de las imágenes que inventaron a los entramados de sentido que hicieron audibles en su contexto y en el presente, de la acción a la discusión que interferían, de los modos de expresión elegidos a las contaminaciones, un más acá y más allá de las “intenciones” de cada grupo o artista analizada.

Intentamos mostrar cómo las prácticas aquí trabajadas produjeron un desborde no sólo en el campo del arte sino también en aquello que comprendieron como político, o aquello que la experiencia artística transformó en el campo de lo político. Así como en Gambas al Ajillo y en Liliana Maresca producimos un movimiento que va de la lectura del campo del arte a la mirada feminista y las transformaciones que esta mirada produce en sus lecturas; podemos decir que en Cuadernos de Existencia Lesbiana, Potencia Tortillera, Lesbianas en la resistencia, Mujeres Públicas y Fugitivas del desierto, han sido crucial las insistencias lésbicas sobre el campo de lo político

(feminista) y las imágenes que crearon para intervenirlo, infectando de lesbianismo e invención de posibles las prácticas artísticas, políticas y subjetivas del propio movimiento.

Es por ello que nos resulta complejo formular una síntesis y más todavía, ser concluyentes sobre los problemas aquí abordados. Por el contrario, en este recorrido, y en los años que atravesó nuestro proceso de investigación y escritura (2013-2017), se abrieron muchos temas y problemas que tienen especial relación con la investigación aquí presentada, que exigirían nuevos estudios y abordajes para profundizar y complejizar las lecturas planteadas.

El recorrido propuesto como eje central a analizar e interpretar era una serie de zonas de problemas, entendidas como intervenciones feministas en el marco de la cultura y las prácticas artísticas contemporáneas. Rastreamos y abordamos algunas de las diferentes maneras de aproximarnos a esas experiencias. Como sostuvimos a lo largo de la investigación, la teoría feminista no es una práctica política de pensamiento homogéneo, con un solo punto de vista, por el contrario, es un pensamiento, un movimiento vivo, que se repiensa, reconstruye y discute constantemente. De eso da cuenta esta tesis. De modo tal que estas interpretaciones seguirán abiertas a reformulaciones, interpretaciones, ampliaciones y objeciones ya que, una experiencia artística y política como la que aquí desplegamos, no admite versiones definitivas.

Intentamos caracterizar diferentes intervenciones que produjeron en su espacio-tiempo una interferencia feminista y lésbica feminista, entendida en un sentido amplio, en el contexto cultural en el que se produjeron. Algunas pudieron ser leídas como estrategia de visualidad e intervención feministas/lésbica en su propio tiempo, sin embargo, la mayoría de las imágenes trabajadas podríamos pensarlas más bien como imágenes que abrieron un legado que, quizá, no pudo ser visto en su contexto específico por el campo expandido de la historia del arte y la cultura y que aquí se abren a una interpretación y recuperación posible, que no se resitúa en el pasado sino que pretende hacerlas dialogar en los debates de nuestro presente. En este sentido, podemos decir junto con Moxey que estas imágenes son “capaces de asumir un papel activo en la vida cultural (...) imágenes que escapan a la historia, que siguen actuando como agentes culturales a través del tiempo y cuyo interés no se limita al contexto de su situación cultural original ni a unos horizontes históricos específicos” (2015: 131).

Así, sostenemos que las imágenes y prácticas artísticas estudiadas funcionan como una *genealogía desviada* que permanece abierta a las transformaciones a lo largo de la historia. Es decir, que construyeron imágenes de lo posible en su tiempo, pero que también siguen

reverberando en el por-venir. Imágenes y acciones que seguramente vibran en prácticas artísticas que hoy vemos asiduamente como interferencias feministas en nuestro país.

Comenzamos este trabajo haciendo explícitas nuestras estrategias de construcción del corpus y los modos de abordaje de/con/sobre las imágenes. Allí enunciamos y sostuvimos que era preciso pensar con esas imágenes, junto a ellas y no hacerlas emerger como ilustración de nuestra palabra escrita. Esto nos llevó a lo largo del proceso a activar de modos diferentes las imágenes que íbamos trabajando y que confluyeron, como dijimos, en la realización de *otras* imágenes. Imágenes donde reverberan las “originales” pero que no son las originales. Entendemos que ese hacer impropio sobre las imágenes es parte fundamental de esta tesis y quizá, uno de sus aportes centrales. Una apuesta a pensar y desafiar los órdenes de legitimación y conformación de algunos abordajes del archivo y el trabajo con imágenes, un ejercicio del pensamiento que se construyó a lo largo de este desarrollo y que es una apuesta a seguir inventando otras formas colectivas dentro de la producción de pensamiento.

De hecho, este modo de construir las imágenes no era nuestra “idea original” (trazada todavía por la legibilidad de la “representación” o la “demostración” de nuestras imágenes de archivo), sino que pulsó mientras lo llevábamos adelante, sobre todo hacia el final del proceso de escritura. ¿Cómo mostrar estas imágenes? ¿Cómo evitar que al mostrarlas pierdan ese pulso vibrátil, esa potencia del rumor de la irreverencia, que tuvieron en el momento en que fueron realizadas? Las imágenes mismas en diálogo con nuestro escrito llamaban a hacer otra cosa con ellas que la mera ilustración de lo que estábamos diciendo. Creemos que esta apuesta es uno de los aciertos de la presente investigación. Un pulso de lo vivo en las imágenes que tensa las jerarquías de la escritura académica que legitima y jerarquiza la razón, la palabra escrita y la referencia “original” del archivo, y que procura hacer carne y escritura aquellas teorías en las que se fundamenta, sin instrumentalizarlas para certificar lo dicho.

A su vez, ese papel activo está imbricado indisolublemente con la construcción y el pensamiento de las imágenes como tecnologías de género que planteábamos al principio. Como dispositivo vivo, las imágenes no representan sino que construyen visualización, cuerpos, afectos, formas de mirar, modos de comprender los cuerpos y las identificaciones sexo-genéricas, esos modos que todas las imágenes aquí analizadas interfirieron, expandieron, propusieron para ampliar la mirada de lo posible. De allí nuestro título que se construye (y nos construye) en ese acto de mirar.

Inicialmente, desarrollamos algunos antecedentes previos que creíamos centrales en nuestro trabajo. El trazado que propusimos abordaba discusiones centrales en la comprensión de los cruces entre prácticas artísticas y feminismo en nuestro país. Un cruce que fue confuso en el campo de la crítica de arte en los tempranos 90.

Allí buscamos hacer visible cómo las primeras críticas en relación a los cruces de arte y feminismo se tejen en un complejo campo de relaciones y significaciones imprecisas que asociaron rápidamente género=mujer=femenino=feminista. Para ello fue necesario indagar dos aspectos centrales: los debates provenientes de los movimientos feministas en torno al ingreso a la academia de la categoría género²⁴⁷ y las reverberaciones de los análisis tempranos en Estados Unidos de la crítica feminista en la historia del arte y la cultura. Sostuvimos que es esta consolidación de sentidos la que impidió (entre muchas otras, y no de manera unívoca) el análisis de los cruces que aquí proponemos entre feminismos y prácticas artísticas.

La marcada “inexistencia” de artistas “autodenominadas feministas” hasta bien entrados los años 2000 en nuestro país pareció obliterar la posibilidad de análisis críticos feministas durante mucho tiempo en la crítica local y los estudios académicos. Sumado a ello, existió cierto recelo a sobrepasar el campo específico “del arte” y de la “autodesignación de las artistas”, que imposibilitó sostener la mirada en otras prácticas y experiencias más “deslegitimadas”, esas basuras de la historia, como decía Mieke Bal. Allí fue donde estas interpelaciones feministas fueron históricamente más “explícitas”, en esos fanzines con imágenes lésbicas de los Cuadernos, en esos cuerpos extraños del under de las Gambas, en ese desvío erótico de Maresca, en el deambular por la plaza de las Lesbianas en Resistencia y, ya entrada la década del 2000, en las interpelaciones del lenguaje de Mujeres Públicas y en la potencia tortillera de la lengua lesbiana de las Fugitivas, así como en el acervo de invención de imágenes lésbicas que es el Archivo Potencia Tortillera, entre muchas otras que aquí no abordamos pero rondaron en esos cruces.

Esta idea de la “inexistencia” también se sostiene en el miedo fantasmagórico al feminismo, un concepto cargado históricamente de deslegitimación y sospechas. Un concepto que en los últimos años, con la actual efervescencia de los museos en relación a las prácticas artísticas y los feminismos, sin embargo, pareciera que se ha instalado en el campo artístico y cultural. Creemos que es aquí donde los modos de mirar, muchas veces, han vuelto a quedar relegados en los términos que enunciamos en los antecedentes estadounidenses. Una relectura tardía que vuelve

²⁴⁷ Una categoría ya compleja en su ingreso al campo académico y del movimiento social argentino que ha producido algunos usos y acciones pacientes de sostener estos debates en los marcos normativos de la academia, pero también asimilaciones y aplanamientos problemáticos.

ligeramente –y a veces acriticamente– sobre aquellos textos en busca de esas experiencias, cuarenta años después, en nuestro país. Además, algunas de sus recuperaciones siguen sosteniéndose más en el dato biológico de las artistas mujeres que en la potencia que pueden desplegar las imágenes e intervenciones feministas. Sabemos que esto siempre ha sido un campo de disputa al interior de los estudios académicos como en la práctica de los movimientos sociales, no obstante, su construcción de sentido sigue vigente mientras convive con nuevas y viejas articulaciones teóricas en el presente.

Posteriormente, nos detuvimos en los análisis específicos de los grupos trabajados. Aquí hicimos nuestro el sostenimiento de una mirada lésbica/feminista sobre las prácticas artísticas así como la interpelación que cada una de las prácticas e imágenes produjo. En especial, nos detuvimos e hicimos visible aquellas interferencias lésbicas, históricamente invisibilizadas en las narrativas heterocentradas tanto del movimiento feminista como de las narrativas de la historia del arte. Insistir en y desde los debates lésbicos feministas fue un desarrollo central de la tesis.

Ahora bien, si en la categoría propuesta por Pollock las intervenciones feministas eran una apuesta para desmontar las relaciones de poder sexo-genéricamente construidas en el arte y la cultura, aquí intentamos hacer visible la insistencia lésbica sobre los propios silenciamientos que el recorrido feminista y los trazados de sexo-género tuvieron en nuestra historia local. Esta crítica no es nueva. Ha sido la piedra angular del movimiento lésbico feminista en los últimos cuarenta años. Sin embargo, y a pesar de ello, este cruce sigue siendo poco explorado en nuestro país. Esa insistencia en un *entre miradas*, en una intervención feminista como un llamado potente, tortillero, cansado de la invisibilización histórica, es una de las apuestas centrales de esta tesis. Como dijimos, una interferencia siempre en movimiento y no una esencialidad de quienes llevaron adelante las intervenciones.

Abordamos lo “feminista” y a los sujetos del feminismo y el lesbianismo como conceptos e identidades en constante tensión y desborde y no como entidades predeterminadas. A través de cada grupo –Fugitivas del desierto, Mujeres Públicas, Cuadernos, Potencia, Lesbianas en la Resistencia, Gambas y Maresca–, buscamos hacer visible de qué modo comprendían sus posicionamientos, sus vínculos, sus corrimientos con ese entramado de sentidos que ha sido el feminismo y el lesbianismo en la historia cultural reciente de Argentina en relación a la zona de problemas con la que los interpelábamos. Y también, de qué modo “el feminismo” podía abrir esas imágenes a nuevas interpretaciones y lecturas que no han sido específica o exhaustivamente abordadas en este cruce singular.

Ambas categorías lésbicas/feministas dieron cuenta de los trazados de esta tesis. Sin embargo debemos señalar que necesitamos todavía inventar un lenguaje para nombrarlas juntas, donde ambos conceptos puedan ser puestos en discusión sin que lo feminista subsuma lo lésbico ni que lo lésbico, cada vez que se enuncia, quede preso de su categoría identitaria como si ese fuera su único sentido de intervención. En este sentido, creemos que no pudimos encontrar un título exactamente acorde a lo que en esta tesis se despliega. Tal como lo dejamos *Intervenciones y visibilidades feministas*, si bien nos permitía poner a debate rápidamente ese sentido sobre los feminismos (en su presunción heterosexual), también nos dejó presas de la invisibilidad que reclamamos. Si incluíamos lésbicas en el título, pensábamos que la asociación iba a ser rápidamente sancionada sobre esos términos identitarios que a veces se presuponen fijos y de los cuales las propias integrantes de las intervenciones que analizamos se distinguían.

En este sentido, la tesis atravesó las dificultades propias de esas ausencias, como la complejidad para debatir con otras interpretaciones ya existentes, o el conflicto para resumir extensos debates tanto de la historia del arte como de la de los movimientos feministas y LGTBTTIQ locales en algunos de sus pasajes. Así, la tesis se transformó en un andar a tientas que osciló entre la búsqueda de referencias y las escrituras sostenidas por esas ausencias.

Entendemos todas las acciones artistas y activistas trabajadas como una red de sentidos, de imágenes, de afectos que hacen vibrar escenarios radicalmente diferentes, pero que se conectan en un rumor silencioso alrededor las construcciones sexo-genéricas, sus capas de sentidos, sus modos de interferirlo a través de las imágenes, los numeritos, las obras, las palabras, la puesta en cuerpo de las acciones.

Luego de todo el recorrido, podemos sostener que hay una insistencia que opera como premisa básica de cada una de esas acciones: interferir y (re)hacer lo personal como político. Ahora bien, esa consigna no por obvia es sencilla. Por el contrario, despliega una serie de intervenciones y reasignaciones constantes, de la cual este trabajo pretende dar cuenta a partir de los mundos posibles que estas imágenes y prácticas artísticas traman, disputan y tejen entre sí. Una premisa controvertida y constantemente reasumida en la historia feminista y lésbica y sus vínculos con las prácticas artísticas y la historia cultural y social. Las genealogías y las historias comunes, divergentes, “de mujeres”, “lésbicas”, “tortilleras”, “los cuerpos del humor”, “las interferencias del lenguaje heteronormado”, “la ocupación del espacio público”, complejizan esa proposición de que lo personal es político, una experiencia que infecta y desborda tanto las prácticas artísticas de Gambas y Maresca como la de Fugitivas, Cuadernos, Potencia y Mujeres Públicas. En todas ellas existe una energía política, feminista y lésbica, que continúa siendo

vibrante, cuerpos (im)propios que, como dijimos junto a Preciado (2012), son un archivo cultural histórico vivo.

Así, en el capítulo 3, nos detuvimos sobre la construcción de genealogías. Iniciamos con el “punto final” cronológico de este trabajo: el año 2013 con la acción de Mujeres Públicas, Ensayo para una cartografía feminista. Luego de presentar algunos modos característicos del grupo, –así como las interferencias que ocasionó en el movimiento feminista y en el campo artístico– planteamos que esa acción de las MP buscaba dar cuenta de un rumor insistente que se sucede una y otra vez en los feminismos ¿Dónde estamos, quiénes fuimos y cuántas somos? Decían ellas.

A partir del análisis de las tres acciones que produjeron con la acción, –sobre todo, del recorrido urbano– intentamos dar cuenta de los modos en que trazaron esa búsqueda genealógica como un esfuerzo de dar cuenta de distintos eventos históricos de nuestro país que, hasta ese mismo 2013, eran escasamente conocidos. Una búsqueda que ha sido un punto nodal de la historia, la producción de conocimiento y las acciones artísticas feministas. Esa acción nos llevó a pensar otros trazados como motores de la memoria y desde allí atravesamos la experiencia que marcó el Archivo documental digitalizado del activismo lésbico de Potencia Tortillera. El archivo funciona como un trazado que disputa esa memoria genealógica feminista desde las memorias lésbicas, memorias silenciadas, muchas veces, por esos mismos feminismos. Ambas acciones pulsan al ritmo de la genealogía desviada de buscar, nombrar, inventar maneras de existir.

A diferencia de la acción de Mujeres Públicas, podríamos decir que el archivo no es exactamente una intervención artística, pero sí que opera desfasando, desviando el campo del arte y las prácticas artísticas hacia el campo de la visualidad y las imágenes. El archivo en sí mismo funciona como una interferencia lésbica a la construcción de visualidad de imágenes heteronormadas, un hacer visible que además se construye colectivamente y se encuentra disponible y público, que re-construye las omisiones y las ausencias constantes sobre los cuerpos lésbicos. Una vez allí volvimos en el tiempo hacia 1987 y la experiencia y el contexto en que se creó Cuadernos de Existencia Lesbiana, que, hasta la experiencia del propio APT, parecía ser el único “hito lésbico” visible en el país. Los Cuadernos fueron una experiencia pionera en nuestro país durante los años 80 que buceó e hizo audible la existencia lesbiana en ese contexto democrático no sólo en su cruce y discusión insistente con el movimiento feminista de la época sino ideando e inventado maneras de hacer emerger visualidades lésbicas en el imaginario colectivo. La experiencia de los fanzines trazados por las realizadoras

de los cuadernos es, todavía hoy, una página latente a ser indagada en profundidad en sus sentidos, imaginarios e invención de posibles.

A lo largo de las tres experiencias intentamos sostener los modos en que la construcción de memoria y genealogía feminista está atravesada de desvíos e imágenes que se reactualizan y que interfieren las clausuras de las narraciones, que atentan contra ese régimen hegemónico heterosexual de visualidad e invisibilidad. Las tres experiencias están atravesadas por la importancia de la recuperación, construcción e invención de archivos posibles, experiencias que construyen lugares, cuerpos, afectos, espacios, tramas del saber, recuerdos, oralidades, debates y disidencias que arden en la memoria colectiva feminista y lésbica.

En el capítulo 4 presentamos un desarrollo particular sobre los usos feministas del humor, estrategias que, a contracorriente de lo que puede ser imaginado, no han sido extensamente analizados en clave feminista. Luego de presentar algunos acercamientos teóricos a esta zona de debate nos detuvimos en Gambas al Ajillo, un grupo clave del under porteño de los 80 que todavía debe ser analizado con mayor atención en estos cruces. Si bien es un grupo que ha sido extensamente estudiado en clave micropolítica corporal nos interesaba destacar una hipótesis que sostuvimos: que el humor irreverente que despliegan resulta, todavía, incómodo al propio feminismo. ¿Por qué las Gambas, –aun por su particularidad de grupo colectivo “de mujeres”– no entran en los análisis feministas? Trazamos un desarrollo a partir de dos sketch del grupo que creemos daba respuesta a este interrogante central: su incómodo humor negro, su ironía y su complejo uso del humor parecería ser la clave de este interrogante y no sólo sus declaraciones “antifeministas” de la época. Esta relación extraña de las Gambas con los propios feminismos obturó modos de lectura, a pesar mismo, de aquello que a través de sus sketch hicieron audible en torno a la situación específica de la vida de las mujeres, y del propio feminismo.

Aquí, quedó reverberando también esa idea incómoda sobre “aquello que se entiende o se entendió” en ese entramado cultural como feminista de la cual muchas de las artistas de la época querían alejarse. Irónicamente podríamos presuponer aquí, en esta palabras finales y a modo de interrogación abierta, que si las mujeres feministas de los 80 “querían distanciarse de las lesbianas” para que no se asociara el feminismo (de mujeres) con el lesbianismo; parecería ser que las artistas de la época querían alejarse de “las feministas” para que no se las asociara con “el arte comprometido/serio”. Este es un desarrollo que nos resulta productivo y que debemos continuar investigando en futuros desarrollos.

A continuación analizamos el uso del lenguaje irónico de Mujeres Públicas y de Fugitivas del desierto/lesbianas pendencieras. En ambos grupos hicimos explícita referencia a sus modos de uso de la ironía como una estrategia lésbica/feminista para interferir el discurso heterocentrado. En el caso de Mujeres Públicas, elegimos explícitamente dos acciones, una ampliamente conocida –el Proyecto Heteronorma– y la otra escasamente trabajada, como las Ventajas de ser lesbiana. Sostuvimos que esa estrategia del humor fue un insistente accionar de las MP, sobre todo en sus primeros años de acción. La interferencia lésbica del discurso feminista irrumpió con fuerza a modo de pregunta retórica desfasada de su sentido habitual. El humor como un juego persuasivo que hace visible la violencia sistemática del lenguaje sobre los cuerpos marcados “con” identidad sexo-genérica (en este caso la lésbica), sus modos de existencia y su invisibilidad social. Sosteníamos que esas acciones de MP, produjeron una reapropiación paródica que transforma el insulto en un modo de visibilización y existencia posible a partir de y a través del humor.

Por último, nos detuvimos en la experiencia desde el sur de Fugitivas, un grupo de activismo lésbico feminista que hizo suya la lengua y la potencia tortillera. Este grupo constituye, quizá aun en la actualidad, una de las pocas experiencias que articuló a lo largo de cuatro años sostenidos en el tiempo un activismo político, artístico y lésbico. A diferencia de MP, –que articula mayormente posicionado en el campo expandido del movimiento de mujeres y feminista–, Fugitivas fue una interferencia lésbica constante, lesbianizando todos los discursos y luchas del feminismo.

Hicimos una presentación del grupo prestando particular atención a su inscripción histórica, teórica y política como lesbianas y a su ubicación geopolítica y las connotaciones que tenía (y tiene) activar como lesbiana visible en una ciudad diferente a la capital del país. La inclusión de Fugitivas en esta tesis tenía como elemento central hacer visible esas “otras” experiencias por fuera de la ciudad de Buenos Aires que hacen visibles otros tiempos, experiencias y modos de agenciamiento colectivo, artístico y político que, muchas veces, se obliteran desde el centro. Repensar el constructo colonizador del “desierto” fue central para las Fugitivas, así como lesbianizar el discurso político y la práctica artística, allí nos movimos todo el desarrollo de esta tesis. En este capítulo, desarrollamos algunas de sus acciones que usan el humor y la ironía como estrategia de intervención urbana crítica al heterocentrismo. Pero también hicimos mención a algunos de sus corrimientos identitarios, en particular, a la potencia de visibilizar el lugar de las infancias lésbicas y maricas, así como a la utilización de alter egos pendencieros que el grupo utilizaba como estrategias de fuga e interpelación.

Sostenemos que esas firmas reinscriben y hacen visible la violencia sobre los cuerpos y las infancias LGBTTTIQ, pero también descalzan los sentidos de docilidad, buena presencia y comportamiento adecuado que las Fugitivas querían hacer visible en esas trolitas. Por último, sostenemos que los usos del humor como estrategias de intervención político-performativas de/desde el lenguaje en estos grupos podrían ser leídos como estrategias que se producen en los intersticios de las políticas de enunciación y producción de subjetividades, como espacios que inventaron heterotopías móviles de enunciación.

En el capítulo 5 nos abocamos a la zona del erotismo y el placer sexual. Una de las zonas que, seguramente, más discusiones y conflictos tiene al interior tanto de la práctica del movimiento y el pensamiento feminista como de las intervenciones artísticas. Hablar de erotismo nos llevó a hacer explícito algunos entramados socio-simbólicos que se articulan en torno al “placer de las mujeres” luego dinamitado por la intervención lésbica en esos imaginarios ¿qué modos de agencia del placer se hacen visibles? La heterosexualidad como preeminencia en los debates teóricos fue, durante muchos años, una constante. De allí la decisión de plantear ciertos hitos clave del debate por-sexo/pro-censura que, si bien se dio tempranamente en los Estados Unidos, funciona todavía como un parte aguas central del movimiento feminista y de su producción de imágenes. Discutimos principalmente con las tesis pro-censura a partir de sostener que su limitado eje de visión sobre la pornografía y el erotismo clausuró los modos de reinventar otras formas afectivas, sexuales y eróticas de los cuerpos y los placeres y tratamos de hacer audibles algunos debates locales en torno a ese eje en clave lésbica, así como diferentes experiencias que recuperaran “el imaginario lésbico” al pensar los placer, un recorrido, por cierto, bastante escaso.

Luego nos detuvimos en los análisis de tres obras de la artista Liliana Maresca, Maresca se Entrega, Apto todo destino y Maresca y sus obras. Indagar la acción de Maresca en esta tesis nos parecía necesario y fundamental. Una artista central de la escena under de los 80 y de los inicios de los años 90 que construyó imaginarios diferenciales en torno al lugar del cuerpo y la sexualidad y que, sin embargo, sigue siendo escasamente analizada en estos ejes. Su obra ha sido reinterpretada en torno a la alquimia, a la política pero, pocas veces, en relación a la sexualidad y el erotismo que hay en sus imágenes y, menos aún, en la relación que observamos entre erotismo y cuerpo vulnerable, enfermo de vih+ –es decir, un cuerpo cuyo imaginario estaba asociado a la espera pasiva de la muerte y no a la posibilidad erótica de vida–. Sostuvimos que estas obras quedaron silenciadas ante el otro corpus de obras “menos infectadas” de placer y erotismo. Además planteamos que esta idea de repensar el cuerpo vulnerable también podría ser una manera de resignificar el extenso (y eterno) debate que atravesó esos años sobre “el arte light”, al resituar la vulnerabilidad en ese debate.

Luego trazamos las acciones de Fugitivas Contra/bando y Obreras del placer. Ambas organizan una constelación de sentidos que sexualizan el cuerpo lésbico y sus placeres, –ese cuerpo históricamente asociado a imágenes a-sexuales– pero también lo cruzan con la clase. Dislocan así no sólo la matriz heterosexual del deseo sino que hacen audible el debate sobre el trabajo sexual, o el sexo como trabajo posible para las mujeres y lesbianas, obreras del placer. En el símbolo de la lengua y la hoz, sostuvimos, emergen dos sentidos obliterados: el de trabajadoras que reconstruyen los límites de lo socialmente visible y con ellos, los placeres y las subjetividades que habilitan. Por otro, la idea del lenguaje por inventar/hacer/decirse. Es interesante señalar aquí como aparece la alianza con las trabajadoras sexuales (así como en Mujeres Públicas también existía un guiño hacia esa subjetividad y reapropiación de la injuria “puta”). Una alianza que en esta tesis no hemos explorado pero que, creemos, es fundamental para seguir debatiendo a futuro (este mismo vacío podemos pensarlo en torno al capítulo 6 y los deambulares del espacio público).

Por último nos detuvimos en el Kit autoinstalable. Una acción que, tempranamente, ubican a las fugitivas en la exploración de los placeres del cuerpo masculino lésbico, del drag kin, de las masculinidades femeninas, como dirá Halberstam. Sostenemos en estas palabras finales que siguen existiendo pocos análisis específicos sobre esos trazados de invención de imágenes capaces de habilitar el deseo de las masculinidades lésbicas y su horizonte de placer. Este también esa una línea de fuga para futuras interpretaciones.

En el capítulo 6 atravesamos la zona del espacio público. Quizá la más “transparente” en todas las acciones de Mujeres Públicas y Fugitivas. Allí recuperamos estas intervenciones en los análisis locales sobre los activismos artísticos donde creemos que estas acciones se articulan indefectiblemente. Partimos de lo que consideramos es un debate sobre las coyunturas que se enuncian en este campo de análisis que no pueden ser exactamente enmarcadas en ese espacio-tiempo en el campo de debate de los activismos feministas y LGBTTTIQ. En particular en torno a las articulaciones con y desde el Estado. Un debate que si bien es histórico –de hecho ya emergía en los tempranos 80 en torno a la creación de la CHA– toma una relevancia central en el período 2007-2010 con la ley de matrimonio igualitario.

Es en este contexto donde analizamos dos intervenciones que se relacionan y, a la par, discuten entre sí y en el contexto en el que se sitúan: Revolución, de MP, y La (h)onda Lesbiana, de Fugitivas. Una enmarcada en pleno debate de la ley, otra previa a estas instancias aunque ya crítica de esas alianzas estatales. Creemos que en las tensiones de ambas se puede observar el debate, los desbordes, las coaliciones, las críticas que tejieron ese horizonte de sentido de la

época. No es menor pensar cómo, en la actualidad –en el momento exacto en que se escriben estas líneas finales– el debate se haya echo extensivo a la reapropiación –por una parte del movimiento LGBTTTIQ– de la consigna clave de aquella coyuntura: “el mismo amor, con los mismos derechos” para protestar contra las represiones policiales sobre el cuerpo lésbico. En el presente las críticas desde los propios movimientos a esa reactualización de la consigna son mucho más virulentas y hace emerger aquella acción de Fugitivas en el 2008, con una presencia inaudita. Por último, cerramos esta tesis con la experiencia de Lesbianas en la Resistencia, un deambular poco conocido en el entramado de la década del 90. Este grupo de amigas y militantes lesbianas que articuló con los organismos de Derechos Humanos en plena crisis económica y represiva del menemismo parece emerger a contracorriente de los propios colectivos lésbicos de la época cuyo eje central era ¿cómo visibilizarnos? Las LR, articularon, más bien, desde una firma incómoda e infectaron las Marchas de la Resistencia a partir de sus intervenciones artísticas errantes.

Concluimos trazando todas esas experiencias como activaciones artístico-políticas en el espacio público que desordenaron aquello que se ha llamado la topofobia lésbica. Una identidad caracterizada por su invisibilidad en el espacio público. En este último capítulo –y en esta tesis–, sostenemos que esos cuerpos lésbicos son lo que trazan, dislocan y desacatan la configuración heteronormada de lo público, del cuerpo, del deseo, de las memorias, los textos y las imágenes. Esos cuerpos que, como dijimos con Butler: “reconfiguran lo que será público y cuál será el papel de la política”. De alguna manera, hacemos síntesis con aquello que anticipábamos junto a Pollock al inicio de la tesis, si hay algo que ha caracterizado a las intervenciones feministas son sus efectos políticos, sus trazados de invención. Estas tesis, pretende dar cuenta de esa interferencia. De esas revulsiones lésbico/feministas que anticipan y tejen la desobediencia de las imágenes y los cuerpos posibles.

En síntesis, luego de todo lo dicho, consideramos que esta investigación puede entenderse, justamente, como “*nuestra*” *intervención feminista*, esa que intenta confiar y explorar formas diferenciales de abordar los objetos de estudio, de trazar las preguntas y de construir una ética del trabajo individual y colectiva que pretende hacer carne aquello que enunciábamos al principio: aportar a construir otros modos de pensar, investigar y hacer en/con las imágenes, las visualidades y las prácticas artísticas en el campo de las ciencias sociales y las humanidades desde una perspectiva feminista. Un modo de hacer pensamiento/acción que se reconoce indefectiblemente en la historia cultural y política de los feminismos y el activismo lésbico.

2. Preguntas en el rumor del presente

Por último, me interesa esbozar en esta primera persona unas mínimas reflexiones finales del tiempo presente. Como señalé en la introducción, empecé esta investigación con una propuesta de tesis doctoral en el año 2012, año que además daba cuenta del cierre de la temporalidad seleccionada. Por aquel entonces se intuía –como clima del activismo feminista y lésbico feminista pero también cultural–, que algo estaba sucediendo en torno a las formas de organización, de interferencia en el espacio público, social y cultural. Un tiempo atravesado por las alianzas y rupturas que habían dejado las articulaciones por las leyes de matrimonio e identidad de género. Al año siguiente, modifiqué la fecha de la temporalidad elegida a partir de la acción de Mujeres Públicas aquí analizada: Ensayo para una cartografía. De alguna manera, esa acción daba cuenta de esas sospechas de repensar el presente y a la par, hacer audible las historias del pasado. Una necesidad colectiva de recuperar la (nuestra) historia.

Posteriormente, se sucedieron hechos que son de público conocimiento a partir de la masividad de la articulación del movimiento amplio de mujeres y feministas en torno a la consigna #NiUnaMenos en el año 2015 y las recepciones que eso construyó a partir de ciertos hitos como el 3 de junio de 2015 (conocido como el “primer #NiUnaMenos”), el Paro Nacional de Mujeres (realizado el 19 de octubre de 2016 por el asesinato de Lucía Pérez en la ciudad de Mar del Plata); y el Paro internacional de Mujeres (realizado el 8 de marzo de 2017). Este escenario no sólo continúa hasta el presente sino que modificó sustancialmente nuestro horizonte de sentido en torno a estas prácticas.

Claramente, podría preguntarse por qué no llevar esta investigación allí donde lo que analizábamos parecía emerger, al fin, como movimiento social y de intervención artístico-política de manera clara y expansiva. Un aquí y ahora atravesado por una coyuntura diferencial que estábamos viviendo experiencialmente como investigadora lesbiana feminista. Durante un tiempo dudé de extender esta investigación a estos años y cambiar radicalmente los intereses de la investigación, así como sus corpus de análisis.

Veámos que aquello que aquí enunciamos como silencios insistentes comenzaba a tomar cuerpo, tanto desde los modos de autoenunciación como de intervención artística específica. Un tiempo que, rápidamente, comenzó a estar marcado por la sobresaturación de imágenes e intervenciones, tantas que no hemos podido seguirlas profundamente a todas ellas. Innumerables intervenciones, performances, acciones callejeras, grupos de activismos artísticos, de manifestaciones visuales, se han desarrollado y activado en el espacio público,

fundamentalmente, en estos últimos dos años, con los nombres de: “arte feminista”, “acción feminista”, “fotografía feminista”, “activismo feminista”, “performances feminista”, sólo por citar algunas nominaciones. Se han sucedido en el lapsus de los últimos tres o cuatro años más producciones artístico-políticas autodenominadas feministas que en casi toda la historia previa que aquí analizamos. La mediatización de las acciones a partir de su vínculo con las tecnologías de la comunicación y la información, y su rápida expansión y socialización ligada a estos medios, han sido un punto clave aunque, claramente, no su única respuesta. Por ahora sólo podemos decir que se han vuelto un aspecto central de las nuevas formas en que muchos grupos activan, difunden y realizan las propias acciones artísticas. Aun con un decir polémico, creemos que, en algunos casos, se han producido acciones performáticas más para ser vistas en internet que para interferir el murmullo de la calle.

También se han autodenominado como feministas, personas, movimientos, colectivos, artistas, cátedra de universidades, profesorxs, etc., que antes renegaban de esta categoría. Ese eterno fantasma pareciera ahora arremeter con virulencia sobre el presente. Esto, evidentemente, es un logro histórico de los movimientos feministas y LGBTTTIQ en todas las esferas del campo social y cultural que se sostuvieron y sostienen en esa persistencia lenta, esa que queremos hacer reverberar en nuestra investigación. ¿Cómo pensar, entonces, esta vorágine de imágenes y acciones? Es por ello que creemos que deben ser analizadas con detenimiento para evitar hacer conclusiones rápidas.

Considero que estas líneas de abordaje tienen que ser tratadas en investigaciones futuras que nos permitan pensar detenidamente sobre estos procesos, su urgencia, aquello que hacen visible y enunciable, así como lo que obturan e invisibilizan. Nos preguntamos, en particular, sobre los modos en que se enuncia la violencia, quién la enuncia y de qué manera, sobre qué cuerpos; qué voces son aquellas que se hacen audibles en el entramado social y cultural presente, sobre qué cuerpos, qué mujeres, qué lesbianas, qué tortilleras y qué cuerpos feminizados. No sospechamos del movimiento feminista que ha logrado generar un entramado de fuerzas histórico, pero sí de algunas enunciaciones que sostienen, nuevamente, un lugar monolítico sobre “las mujeres”, así como cierta deshistorización presente sobre esa historia del tiempo y los cuerpos lésbicos/feministas de la que esta tesis quiere dar cuenta. Una sospecha que también ejercemos sobre las imágenes, a contracorriente de la idea de que todo puede y debe ser mostrable.

Además, esa urgencia necesaria de la política está trazada sobre la insistente marcación de la violencia sobre nuestros cuerpos (muchas veces con la imposibilidad de articular un lenguaje

inventivo que nos aleje del lugar de “víctimas”) y, tal como dijimos, en este trabajo queríamos hacer audibles otros modos de resistencia marcados por el afecto y la potencia colectiva, por la invención de imágenes posibles a ser habitadas como modos de estar juntas y construir pequeños gestos de desobediencia en esa genealogía discontinua, que es histórica, social y cultural pero que también ha atravesado nuestra propia existencia.

Nos interesa resaltar además que en muchas de las charlas sostenidas desde ese 2015 a esta parte con algunas de las personas que están en esta investigación –en particular algunas que hemos sostenido en privado con Magdalena Pagano de Mujeres públicas y, por otro lado, con Valeria Flores, aunque no sólo con ellas– insistentemente vuelve la pregunta del ¿y ahora qué? ¿Cómo insistir, qué lenguajes utilizar, como hacer hablar ahora la lengua del feminismo que pulsa en esta coyuntura que atravesamos? Tanto Magdalena como Valeria, –por distintas razones complejas que aquí no podemos desplegar con completud, sostienen un momento de “repliegue” sobre ciertos modos de hacer (no sobre el hacer mismo). Magdalena, pensando en el accionar de Mujeres Públicas se pregunta más por los modos de seguir interviniendo en esa calle actual. Valeria, insiste pertinazmente desde la escritura y en acciones performáticas que no están pensadas en relación a la agenda mediática del movimiento actual. En sus propias palabras “tal vez la urgencia se plantee como una latencia crítica de interrogar una escena que aparece codificada por la circulación y la codificación massmediática” (en conversación personal, 2017). Una insistencia que, recuperando nuestros propios recorridos, podría ser leída como “anacrónica” en el tiempo presente y que quizá quede reverberando para activarse en el provenir.

Ante un presente donde feminismo, género, lesbianismo y acción artístico-política se suceden a una velocidad vertiginosa, el silencio marca sus acciones y búsquedas de palabras y lenguajes ante la insistente pregunta de ¿cómo habitar y producir poéticas visuales diferenciales en un contexto de producción permanente de imágenes atravesadas por esa experiencia saturada que produce –muchas veces– su circulación mediática y tecnológica, producidas a una velocidad que impide la propia latencia de sí misma, el encuentro con otros cuerpos, que anestesia su propia potencia crítica de intervención feminista?

Es por ello que no quisimos (y no queremos) construir un ritmo marcado por “el 2015”, que quizá podría interpretarse como la culminación victoriosa del propio trabajo presentado. Por el contrario, sostener este otro tiempo aquí desarrollado es una apuesta fundamental para que, nuevamente, no queden soterradas esas historias culturales y colectivas que se construyeron en torno al movimiento lésbico/feminista y sus modos artísticos y políticos de abordaje, sus viejos y nuevos imaginarios.

En síntesis, este trabajo se entiende como un puente, un cruce, una apuesta a una invención de un lenguaje que haga vibrar esas experiencias en estas letras. Una escritura reflexiva y afectiva sobre el rumor que acecha en nuestro cuerpo a través de esas imágenes, en esa invención que como bien decía Haraway: “se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible”. Esos rumores insistentes que perduran y que serán leídos, seguramente, en otras claves, en otros debates y en otros contextos. Una intervención académica que se obstina en la reverberación de la libertad de las imágenes y de los cuerpos posibles de ser leídos, imaginados, inventados, reformulados, como un crítica cultural, artística y política lésbica/feminista. Por un tiempo por-venir que destelle de imágenes de lo posible, donde resuenen una y otra vez las desobediencias lésbicas/feministas en la historia viva de nuestros cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Acevedo, Mariela (mayo, 2011). La risa subversiva. Crítica al patriarcado desde las historietas y el humor gráfico. En *Jornadas de Comunicación No Sexista Las mujeres en el medio*. HCD: Buenos Aires.
- Adorno Theodor ([1967]1998). El ensayo como forma. En *Pensamiento de los Confines*, Nº1, UBA.
- Aliaga, Juan Vicente (2004). La memoria corta. En *Revista de Occidente*, 273, pp. 57-68.
- Aliaga, Juan V. y Mayayo, Patricia (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: MUSAC.
- Amícola, José (2000). *Camp y pos vanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Amigo, Roberto (diciembre, 2008). 80 / 90 / 80. En *Revista Ramona*, 87, 8-14.
- Amorós, Celia (1990). *Mujer. Participación, cultura política y Estado*. Buenos Aires: de la Flor.
- Andújar, Andrea; D'Antonio, Déborah, Domínguez, Nora; Grammático, Karin; Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Rodríguez, M. Inés; Vasallo, Alejandra (comps.). *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria virtual.
- _____ (comps.). (2010). *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Andújar A., D'Antonio D., Gil Lozano F., Grammático K. y Rosa, M. L. (comp.).(2009). *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Antivilo, Julia (2013). *Arte feminista latinoamericano Rupturas de un arte político en la producción visual*. (Tesis de doctorado). Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de <https://goo.gl/WXBWxP>
- _____ (2006). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980*. (Tesis de maestría). Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108929>
- Anzaldúa, Gloria; hooks, bell; Brah, Avater; Sandoval, Chela (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Anzaldúa, Gloria (1988). Hablar en lenguas: Una carta a escritoras tercermundistas. En Castillo, A. y Moraga, C. (eds.). *Este puente mi espalda. Voces de mujeres Tercermundistas en los Estados Unidos*. ISM Press: San Francisco.
- Arnés, Laura (2017). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva: Buenos Aires.
- Bal, Mieke (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y política de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2008). La puñalada de Amelia (o cómo se extinguió la discriminación de las mujeres casadas del servicio telefónico en la Argentina). En *Revista Trabajos y Comunicaciones*, 8 (34), 112-128. Recuperado de <https://goo.gl/W9X5Nb>

- Bartra, Eli (2003). *Mujer, Ideología y Arte*. Barcelona: Icaria.
- _____ (comp.). (2004). *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: UNAM.
- Battersby, Christine (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Woman's Press.
- Beauvoir, Simone de [1949] (2005). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bellotti, Magui; Jelin Elizabeth; Luna Lola (2003). *Movimiento de mujeres y movimiento feminista. Para una discusión abierta y plural*. Buenos Aires: Librería de Mujeres.
- Benavente, Ana Clara y Gentile, Luisina (noviembre, 2013). Lesbianas en los setentas. Pensando los orígenes de una identidad política. En *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*. FSOC-UBA, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter ([1940]2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México: UACM.
- Bevacqua, Guillermina (2017). *Todos los caminos conducen a Batato. El devenir travesti en las deformances escénicas del Centro Cultural Rojas (1984-2014)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires. Inédita, cedida por la autora.
- Blanco Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte Jordi; Expósito, Marcelo (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bossi, Lorena; Bossi, Vanesa; Carrizo, Fernanda; Corral, Mariana; Golder, Nadia (2009). *Pensamientos, prácticas, acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte. génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómadas*. Buenos Aires: Paidós.
- Brea, José Luis (ed). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Broude, Norma; Garrard Mary (eds.). (1994). *The power of feminist art. Emergence, impact and triumph of the American feminist art movement*. New York: Harry Abrams.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- _____ (1996). *Crítica de la Estética Idealista*. Barcelona: Península.
- Butler, Judith (septiembre, 2015). Cuerpos que todavía importan. (O los fundamentos de una teoría para “vivir un mundo más vivible”. Conferencia, UNTREF. Recuperada de <http://www.ramona.org.ar/node/57395>
- _____ (junio, 2014). *Repensar la vulnerabilidad y la resistencia*. Conferencia en el XV Simposio de la Asociación Internacional de Filósofas, Alcalá de Henares, España. Recuperado de <https://goo.gl/xBJhbs>
- _____ (2012). La alianza de los cuerpos y la política de la calle. En *Debate Feminista*, 23 (46), 91-113.

- _____ (2011). *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Buenos Aires: Katz.
- _____ (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós. [1990] 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (Septiembre/Diciembre, 2009). Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales. En *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- _____ (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2006a). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2006b). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (Mayo/Junio, 2000). El marxismo y lo meramente cultural. En *New Left Review*, 2, 109-121.
- _____ (2000b). Imitación e insubordinación de género. En *Revista de Occidente*, 235, 85-109.
- Bruzzone, Gustavo y Cippolini, Rafael (eds.). (Julio/agosto, 2003). Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo. En *Ramona. Revista de artes visuales*, 33, 52-91.
- _____ (eds). (Abril, 2010). Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur. En *Ramona. Revista de artes visuales*, 99.
- Buck-Morss, Susan (2012). Estudios visuales e imaginación global. En Brea, José Luis (ed). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Caballero, Juncal; García, Begoña y Giménez, Ana (eds.). (2005). Mujeres y humor: ¿Lo pillas? En *Dossier feministas*, 8. Recuperado de <https://goo.gl/YhVJyi>
- Cabrera, Delfina (2013). *Las lenguas vivas. Zonas del exilio y traducción en Manuel Puig*. (Tesis Doctoral). Università degli studi di Bergamo, Italia (cedida por la autora).
- Calvera, Leonor (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Cano, Virginia y Castelli, Rosario (2015). Cuadernos de existencia lesbiana: una lectura para la academia. En *Cuadernos de existencia Lesbiana. Edición 30 años, 1*. Recuperado de <https://goo.gl/q9U7fN>
- Cano, Virginia (2015). *Ética tortillera. Ensayos en torno al êthos y la lengua de las amantes*. Buenos Aires: Madreselva.
- Carro Fernández, Susana (2010). *Mujeres de ojos rojos*. Gijón: Trea.
- Carvajal, Fernanda (2015). *Una afinidad a contrapelo*. Texto leído en la presentación de Lesbianas en la Resistencia. Recuperado de <https://goo.gl/eyc6Dq>

- Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.). (1998). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.
- Castillo, Ana y Moraga, Cherríe (1988). *Este puente mi espalda. Voces de mujeres Tercermundistas en los Estados Unidos*. ISM Press: San Francisco.
- Chadwick, Whitney (1990). *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino.
- _____ (Marzo, 1993). Las mujeres y el arte. En *Debate feminista*, 7, 257-266.
- Chadwick, Whitney y Courtivron, Isabelle (1994). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Valencia: Cátedra.
- Chicago, Judy (2007). *The dinner party*. London-New York: Merrel.
- Chejter, Silvia (comp.). (1996) Feminismo por feministas. En *Travesías*, 5.
- Ciriza, Alejandra (2007). Apuntes para un crítica feminista de los atolladeros de género. En *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 9, 23-41. Recuperado de <https://goo.gl/rC1sso>
- Corbalán, Macky (2011). *La piedra de la memoria*. Recuperado de <https://goo.gl/KYtzmA>
- _____ (junio, 2004). El salto del yo al nosotras, entre los grandes pájaros oscuros de la historia. Texto presentado en las 1 jornadas de reflexión lésbica *Entre Nosotras*. Rosario. Recuperado de <https://goo.gl/6Hke54> <http://>
- Cortés, José Miguel (dir.) (2008). *Cartografías disidentes*. Barcelona: SEACEX.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cuello, Nicolás (2014). Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina (2003-2013): Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexoafectiva. En *ERRATA #12. Desobediencias sexuales*, pp. 72-93.
- _____ (Octubre, 2014). Imaginación cartográfica: herramienta colectiva para una desobediencia poético política del silencio. En *Aletheia*, 5(9). Recuperado de <https://goo.gl/frmcEA>
- Cuello, Nicolás y Lemus, Francisco (2016). De cómo ser una verdadera loca. Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica. En *Badebec*, 6(11), 250-275. Recuperado de <https://goo.gl/gvA5et>
- Cvetkovich, Ann (2003). *An archive of feelings: trauma, sexuality and lesbian public cultures*. Durham: Duke University Press.
- _____ (2002). In the Archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture. En *Camera Obscura*, 17(149), 107-147. Recuperado de <https://goo.gl/hFeH33>
- Daich, Déborah (2013). De pánicos sexuales y sus legados represivos. En *Zona Franca*, 21(22), 21-40. Recuperado de <https://goo.gl/y3Njqj>
- _____ (2012). ¿Abolicionismo o reglamentarismo? Aportes de la antropología feminista para el debate local sobre la prostitución. En *Runa*, 33(1), 71-84. Recuperado de <https://goo.gl/BvQjnt>

- Danto, Arthur (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Darouiche, Alejandro y Mattio, Eduardo (mayo, 2017). Contra la miseria relacional: Cultura homosexual y creación de formas de vida. En *El banquete de los dioses. Revista de Filosofía y teoría política contemporáneas*, 5(7), 66-84. Recuperado de <https://goo.gl/xVyxsr>
- Davis, Fernando (2014). Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras. En *ERRATA #12. Desobediencias sexuales*, 20-44.
- _____ (2013). *Las intensidades de la belleza*. Asunción: CAV / Museo del Barro.
- Davis, Fernando y Longoni, Ana (2013). Cuidado con la pintura. En *Doscientos años de Pintura Argentina. Volumen III, "En los márgenes de la pintura. De 1960 a comienzos del siglo XXI"*. Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- Derrida, Jacques y Roudinesco, Elisabeth (2001). *Y mañana que....* Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Di Filippo, Marilé (2015). *Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000*. (Tesis Doctoral). FSoc-UBA. Inédita. (Cedida por la autora).
- Didi-Huberman, Georges ([2002] 2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Barcelona: Abada.
- _____ (2008a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- _____ (2008b). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En Schweizeri, Nicole (dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Deepwell, Katy (1995). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Valencia: Cátedra.
- De Certeau, Michel ([1980]1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana: México.
- De Lauretis, Teresa ([2001] 2014) *Cuando las lesbianas no éramos mujeres*. Bocavulvaria: Córdoba.
- _____ (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- _____ (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En Cangiomo, M. y DuBois, L. (comp). *De mujer a género, Teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*, 73-113. Buenos Aires: CEAL.
- _____ ([1984] 1992). *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- De Santo, Magdalena (octubre, 2015). Leyendo entre líneas. En *Soy. Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4227-2015-10-16.html>
- Deleuze Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

- Deleuze Gilles y Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Delfino, Silvia (1996). Desigualdad y diferencia: retóricas de identidad en la crítica de la cultura. En *Estudios*, 7-8. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13958>
- _____ (1999) “Género y regulaciones culturales: el valor crítico de las diferencias. En Triquell, J. y Forastelli, F. (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la Argentina*. Córdoba: CEA.
- Duchin, Moon (2004). *The sexual politics of genius*. Recuperado de <https://goo.gl/Fy8gAF>
- Dubatti, Jorge. (2014). La risa en el teatro argentino de postdictadura: lineamientos para un programa de estudio”. En Flores, Ana (Coord.). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- _____ (2006). El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar. *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, 16, 16-21.
- Ecker, Gisela (ed). (1986). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria.
- Eco, Umberto (1999). Lo cómico y la regla. En *La estrategia de la ilusión*. Madrid: Lumen.
- Elizalde, Silvia (2009). Genealogías e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual. En Elizalde, S.; Felitti, K. y Queirolo, G. (comps.). (2009). *Género y sexualidades en la trama del saber*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ergas, Yasmine (1993). El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta. En Duby, G. y Perrot, M. (edit.). *Historia de las mujeres*, 10. Madrid: Taurus.
- Espinosa Miñoso, Yuderky; Gómez Correal, Diana y Ochoa Muñoz, Karina (edit.) (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Espinosa Miñoso, Yuderky (coord.). (2010). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Volumen I. Buenos Aires: En la frontera.
- Espinosa-Vera, Marcia (Octubre, 2010). El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de américa latina. En *Razón y palabra*, 73. Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/41Espinosa_V73.pdf
- Expósito, Marcelo; Vidal, Ana y Vindel, Jaime (2012) Activismo artísticos. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- Farji Neer, Anahí (2013). *Fronteras discursivas: travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado argentino, desde los Edictos Policiales hasta la Ley de Identidad de Género*. (Tesis de Maestría). Inédita. FSoc-UBA.
- Farneda Pablo (2015). *Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. (Tesis de doctorado). Inédita. FFyL-UBA.
- Figari, Carlos; Jones, Daniel y Pecheny, Mario (comps). (2008). *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: El Zorzal.

- Figari, Carlos y Gemetro, Florencia (2009). *Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo XX*. En *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, 33-59.
- Flores, Ana (coord.). (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- flores, valeria (2017). Masculinidades lésbicas, pedagogías de feminización y pánico sexual: apuntes de una maestra prófuga. En Maristany, J. y Peralta, L. (comps.) *Cuerpos Minados / Masculinidades en Argentina*. La Plata: Edulp.
- _____ (2015). *El sótano de San Telmo. Una Barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70*. Buenos Aires: Madreselva.
- _____ (agosto, 2014a) Hacer la intemperie. En *Perder la forma de los ochenta. Interpelaciones desde las experiencias activistas de hoy. Propagaciones, falsificaciones y desafueros*. MUNTREF. Recuperado de <https://goo.gl/P73hMu>
- _____ (julio, 2014b). El temor de la escritura: la carroña feminista. En IV Circuito de disidencia sexual. *Tráficos feministas: activismos, investigación y política sexual*. Santiago de Chile. Recuperado de <https://goo.gl/L1c4nE>
- _____ (febrero, 2014c) *Potencia Tortillera: un palimpsesto de la perturbación*. Recuperado de <http://lesbianasfugitivas.blogspot.com.ar/2008/02/potencia-tortillera-un-palimpsesto-de.html>
- _____ (2013). *Interruqiones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- _____ (junio, 2013b). La espina en la carne. En *Jornadas Sexualidades Doctas. "Cuerpos en la mira"*. Facultad de Filosofía de la U. N. C.
- _____ (mayo, 2012). Desplazamientos epistemológicos, interpelaciones políticas, itinerarios subjetivos: jóvenes investigadoras lesbianas. *II Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: Lo personal es político*. Córdoba. Recuperado de <https://goo.gl/nxz26q>
- _____ (Mayo, 2012b). herética pravitatis: entre fugas políticas y brujerías sexuales. En *II Congreso interdisciplinario sobre género y sociedad: Lo personal es político*. Recuperado de <http://escritoshereticos.blogspot.com.ar/2012/05/heretica-pravitatis-entre-fugas.html>
- _____ (2010a). *Deslenguada. Desbordes de una lengua proletaria*. Buenos Aires: Ají de pollo
- _____ (septiembre, 2010b). Éxtasis, perturbación e ironía: una poética feminista disidente. En *X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Universidad Nacional de Luján. (cedido por la autora).
- _____ (octubre, 2009). Una poética del desvío. Prácticas minoritarias lésbicas feministas queer. En *Jornadas Nacionales de Estudiantes de Comunicación. Comunicación, política, subjetividad y poder*. Universidad Nacional del Comahue. Recuperado de <https://goo.gl/YFt1Rn>
- _____ (2005). Nos toca a nosotras. ¿Es la lucha de las lesbianas una lucha particular? Recuperado <https://goo.gl/48Pz6R>
- Foucault, Michel ([1977] 2008). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ ([1984] 2003). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- _____ ([1969] 2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ ([1963]1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Volumen I*. Barcelona: Paidós.
- _____ ([1979] 1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- _____ ([1967]1984). Of Other Spaces, Heterotopias. En *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49. Recuperado de <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- _____ (comp.). (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Franchi, Donatella (cur.). (2004). *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche*. Milano: Quaderno de Vía Dogana.
- Fraser, Nancy (1997). *Iustitia interrupta. Reflexiones desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Fugitivas del desierto (marzo, 2009). *Mutación Fugitiva*. Recuperado de <https://goo.gl/1ZPk1t>
- _____ (mayo, 2008). La imaginación al poder. En *1968 – mayo- 2008. Jornadas Culturales en Bellas Artes. A 40 años del Mayo Francés*. Recuperado de <https://goo.gl/AMyHyB>
- _____ (noviembre, 2007). Lesbianas y ley heteronormativa. La violencia del silencio. Texto leído en *II Encuentro Regional por la No Violencia contra las Mujeres y Niñas*. Jornada de Reflexión y Debate, U.N.C. Recuperado de <https://goo.gl/acmW26>
- _____ (junio, 2007b). *Manifectus Trola*. [Recuperado de Archivo Fugitivas del Desierto. valeria flores.].
- _____ (junio, 2006) *Tortillaje Guerrero*. [Recuperado de Archivo Fugitivas del Desierto. valeria flores.].
- _____ (2006b [cat. expo]). *Contra/bando. deseo & insumisión*. [Archivo Fugitivas del Desierto. valeria flores.].
- Fuskova, Ilse, Schmid, Silvia y Marek, Claudina (1994). *Amor de mujeres. El lesbianismo en la argentina hoy*. Buenos Aires: Planeta.
- Gabin, María José (2001). *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Gabin, María José (2015). (diciembre, 2001b). Cinco mujeres alteradas. *Radar, Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-09/NOTA3.HTM>
- Gainza, María (2006). La leyenda Dorada. En. Hasper, Graciela (comp.). *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Gall, Noe (2017). L@ Dild@. Sexualidades lésbicas disidentes. En Dahbar, M.V; Canseco, A. y Song, E. (eds.) *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?* Córdoba: Sexualidades Doctas.
- Gall, Noe y Mattio, Eduardo (septiembre, 2012). Sexualidad lesbiana, trabajo sexual y empoderamiento feminista. En *XI Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y VI Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. San Juan (cedido por la autora).

- Garbatzky, Irina (2013). *Los 80 recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gavrilá, Canela (2011). Revisión teórica de la biografía de Ilse Fuskova. En *Archivo Potencia Tortillera*. Recuperado de <http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/2011/12/canela-gavrilá.html>
- Gimeno, Beatriz (2008). *La construcción de la lesbiana perversa*. Barcelona: Gedisa.
- Giorgi, Gabriel (2016). Muertos públicos: supervivencias de Act Up. Recuperado de *Informe Escaleno*. Recuperado de <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=433>
- _____ (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Giunta, Andrea (2014). Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 4. Recuperado de <https://goo.gl/TMa8oj>
- _____ (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1993). La mirada femenina y el discurso de la diferencia. Ponencia presentada en *Los signos del arte. 1er Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica*, organizado por la Universidad de Buenos Aires y la Asociación Argentina de Estética, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 3 al 5 de noviembre.
- Gluzman, Georgina (2015). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- Gómez, Susana (2014). Ironía. En Flores, Ana (coord.). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- González, Malala (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- Gorza, Alejandra (2017). Género, política y academia. Reflexiones sobre un diálogo conflictivo y necesario. En *Descentrada*, 1(1), 1-7. Recuperado de <https://goo.gl/EkM64j>
- Groys, Boris (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Grupo de Investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte (Junio, 2015). Arte y sexopolítica. Contraescrituras del arte político latinoamericano desde el culo del mundo. En Vals, Pierre (comps.). *Fé de erratas. Arte y política*, 40-47. Rosario/México: PAC
- _____ (Noviembre, 2014). *Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte*. Conferencia presentada en Coloquio internacional “De una raza sospechosa: arte/archivo/memoria/sexualidades”, Archivo Nacional, Santiago de Chile, Chile.

- _____ (Abril, 2014). *¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?* Artículo leído en II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual “Degenerando”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina.
- Guasch, Ana María (ed.). (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Gutiérrez, María Alicia (comps.). (2010) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Godot.
- Gutiérrez, María Laura (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. En *Revista Asparkía*, 27, 65-78.
- _____ (2012). *El banquete de las musas. Aproximación al arte feminista a través de la obra The Dinner Party*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- ----- (2012b). Ni útil, ni exótico. Deconstruyendo la(s) miradas. Una revisión del arte feminista en Latinoamérica. En *Del prudente saber y el máximo posible de sabor*, 7, 115-126. Paraná: Eduner.
- _____ (2011). *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea*. (Tesis de Maestría). Universidad de Granada y Universidad de Bologna. (Inédita).
- _____ (2008). *Crítica de la Estética Androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*. (Tesis de Licenciatura en Comunicación Social). Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Gutiérrez, María Laura y Cuello Nicolás (2016). Mujeres Públicas: La incomoda lengua del hacer feminista. En *Catálogo de Exposición*, 36-42. Córdoba: Museo de Arte Contemporáneo Emilio Caraffa.
- Gutiérrez, María Laura y flores, valeria (2015). *La sangre del pueblo (también) es lesbiana: La experiencia artístico-política de Lesbianas en la Resistencia (1995-1997)*. *Debate Feminista*, 54, 63-83.
- Gutiérrez María Laura; Lemus Francisco y Bevacqua Guillermina (2016). Imágenes y contagios de un frenesí lúdico. Batato Barea, Liliana Maresca y Omar Schiliro (Inédito).
- Halberstam, Judith/Jack (2008). *Masculinidad Femenina*. Madrid: Egales.
- Hall, Stuart ([1992] 2010). Estudios culturales y sus legados teóricos. En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá/Lima/Popayán: Envión Editores.
- _____ (1980). *Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems*. En *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Routledge.
- Haraway, Donna (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén*. Barcelona-Buenos Aires: San Soleil.
- _____ (2004). Testigo_modesto@segundo_milenio*. En *The Haraway Reader*, 223- 250. New York: Routledge.
- _____ (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bies. En *Política y Sociedad*, 30. pp. 121-163.
- _____ (1991). *Ciencia, cyborg y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Hasper, Graciela (comp.). (2006) *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Hawkesworth, Mary (1997). Confundir el género / Confounding gender. En *Debate Feminista*, 20(10), 3-48. Recuperado de <https://goo.gl/huzKrA>
- Heller, Agnes y Feher, Ferenc (1989). *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península.
- Hernández Navarro, Miguel (2016). Prólogo. La historia del arte y el tiempo de la escritura. En Keith, Moxey. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria -Buenos Aires: San Soleil.
- _____ (2010). *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)*. Artículo presentado en Congreso Europeo de Estética, "Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética". Madrid.
- _____ (2007). *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Herrera, Mariela (2016). *Mujeres en tránsito y despliegue performático. El XXV Encuentro Nacional de Mujeres en Paraná*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Entre Ríos. Inédita. (Cedida por la autora).
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hutcheon, Linda (1993). La política de la parodia postmoderna. En *Criterios*, pp. 187-203. La Habana.
- _____ (1985). *Uma teoria da parodia. Ensaios das formas de arte do século XX*. Río de Janeiro: Ediciones 70.
- _____ (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia. En *Poétique*, 45. París: Seuil.
- Irigaray, Luce ([1977] 2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jitrik, Noé (1993). Para leer la parodia. En, Ferro, Roberto. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: ILH-FFyL.
- Juszko, Paulina (2000). *El humor de las argentinas*: Buenos Aires, Biblos
- La Duke, Betty (1985) *Compañeras. Women, art y social change in Latin America*, City Lights, San Francisco.
- Laboureau, Gisela (noviembre, 2013a). El cuerpo habla: prácticas corporales vestimentarias en el "under" porteño durante la última dictadura y postdictadura. En *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- _____ (2013b). Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática. En *X Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2014). Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los años 80. En *Revista de Ciencias Sociales*, 85, 58-62. Recuperado de http://www.sociales.uba.ar/?page_id=23989

- _____ (2013). Entrevista con María José Gabin. *Estampa. Revista digital de gráfica artística*, 5/6, 66-77. Recuperado de <https://goo.gl/6cYijC>
- Laudano, Claudia (2010). Visibilidad mediática de la violencia hacia las mujeres: continuidades y cambios en Argentina (1983-2009). En *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, 3, 88-110. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/15248/Documento_completo.pdf?sequence=1
- _____ (2006). “Género”: te habíamos amado tanto... En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 31, 47-160. San Salvador de Jujuy: UNJ. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n31/n31a08.pdf>
- Lauría, Adriana (2008). *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. exp.). Rosario: Fundación Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Lippard, Lucy (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: Dutton.
- Lebenglik, Fabián (2008). Una artista que vuelve a provocar. En *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-9250-2008-02-19.html>.
- Lemus, Francisco (septiembre, 2016). Desajustar la vida: las imágenes seropositivas de Liliana Maresca y Alejandro Kuropatwa. En *II Jornadas Nacionales I Congreso Internacional Estudios de Género y Estudios Visuales. Cuerpos, políticas y desafíos de la representación*, UNMdP.
- _____ (2015a). Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. En *Revista Argus-a*, 18 (V). Recuperado de <https://goo.gl/SqawLh>
- _____ (2015b). Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. En *Revista CAIANA*, 6. Recuperado de <https://goo.gl/advwGr>
- Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ (2015). ¿Quién le teme a los escraches? (Inédito. Cedido por la autora)
- _____ (2012). Tres coyunturas del activismo artístico. En *Voces en el Fénix*. Recuperado de <http://www.vocesenelfenix.com>.
- _____ (diciembre, 2011). ¿Qué queda hoy del activismo artístico? En *Revista Ñ*, Buenos Aires. Recuperado de <https://goo.gl/QoCY5H>
- _____ (octubre, 2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. En *Aletheia*, 1(1).
- _____ (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. En *Errata. Revista de Artes Visuales*, 0, 17-35. Bogotá.
- _____ (septiembre, 2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. En *Revista Ramona*, 74, 31-43.
- _____ (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? En *Revista Sociedad*, 24, Buenos Aires. Recuperado de <https://goo.gl/sKzKuF>
- Longoni, Ana (ed.). (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Madrid: Adriana Hidalgo / La Central.

- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000). *Del Di Tella a Tucumán arde*. Buenos Aires: Eudeba.
- López Anaya, Jorge (2007). *El extravío de los límites*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2003). *Ritos de fin de siglo, arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires: Emecé.
- López, Vanina Soledad (2015). Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80. En *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 15. Recuperado de <https://goo.gl/GD9FPy>
- Lorde, Audre ([1984] (2003). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Horas y horas.
- Love, Heather (2015) *Fracaso Camp*. En Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.) *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: título.
- Lugones, María (2008). Colonialidad y género. En *Tabula Rasa*, 9, 73-101. Recuperado de <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- MacKinnon, Catharine (1989). *Hacia una teoría feminista del estado*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maffia, Diana (comp.). (2008). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Librería de mujeres.
- Maresca, Liliana (2006). *El amor, lo sagrado, el arte*. Buenos Aires: Leviatán.
- Margiolakis, Evangelina (2017). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas en la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura*. (Tesis doctoral). Inédita (cedida por la autora).
- Marzano, Verónica (29 de junio, 2009). El baruyo feminista. En *Soy. Diario Página 12*. Recuperado de <https://goo.gl/LffiSD>
- Masson, Laura (2007). *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mattio, Eduardo (2015). Cómo ser lesbiana(s). El legado de Monique Wittig en disputa. En *Revista Estudios*, 34, 227-243. Recuperado de <https://goo.gl/cui95R>
- _____ (2009). ¿Esencialismo estratégico? Un examen crítico de sus limitaciones políticas. En *Revista cultural Construyendo nuestra interculturalidad*, 5(4), 1-11. Lima-Perú. Recuperado de <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/esencialismo-estrategico-un-examen-crc3adtico-de-sus-limitaciones-polc3adticas.pdf>
- Mayayo, Patricia (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En Aliaga, Juan Vicente y Mayayo Patricia (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: MUSAC.
- _____ (2010). *Historias de mujeres, historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mayer, Mónica (octubre, 2002). Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén. Texto escrito para el *Coloquio de Arte y Género*, México. Recuperado de <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/4-clase-genero-y-arte>.

- Méndez, Lourdes (1999). Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática. En *Anaís, Serie Sociología*, 2, 241-248.
- Mérida Jimenez, Rafael (ed.) (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.
- Milano, Laura (2014). *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Millet, Kate ([1970] 1975). *Política Sexual*. México: Aguilar.
- Miranda, Adriana (2007). Cronología de Maresca. En *Centro Virtual de Arte Argentino*. Recuperado de http://cvaa.com.ar/ozdossiers/maresca/o6_anto_38a.php
- Mirzoeff, Nicholas (1999). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Modarelli, Alejandro y Rapisardi, Flavio (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moglia, Mercedes (noviembre, 2013). Violencia Rivas. Análisis de un personaje humorístico: una mujer furiosa. En *Revista Punto Género*, 3, 47-64. Recuperado de <https://goo.gl/uC6aNJ>
- Mohanty, Chandra (1985). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. En Suarez Navas, L. y Hernández, A. (eds.) (2008). *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Valencia: Cátedra.
- _____ (2003). De vuelta a Bajo los ojos de Occidente: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas. En Suarez Navas, L. y Hernández, A. (eds.) (2008). *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Valencia: Cátedra.
- Monfort, Florencia (agosto, 2017). Griterío. Entrevista a María Moreno. En *Las 12. Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/54225-griterio>
- Morales, Aurora (1988). En Castillo, A. y Moraga, C. (eds). *Este puente mi espalda. Voces de mujeres Tercermundistas en los Estados Unidos*. ISM Press: San Francisco.
- Moreno, María (Junio, 2011). Fresco y Batato. *Radar. Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7077-2011-06-05.html>
- _____ (Diciembre, 2003). La generación del ochenta. En *Radar. Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>.
- Moxey, Keith (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria Gasteiz-Buenos Aires: San Soleil ediciones.
- Mujeres Públicas (2005). Mujeres Públicas: arte y parte. En *Periódico La vaca*. Recuperado de <https://www.lavaca.org/notas/mujeres-publicas-arte-y-parte/>
- _____ (julio, 2004). Las Mujeres en el arte y la transformación Social. En 2das. *Jornadas de Cultura y Desarrollo Social*. Centro Cultural General San Martín. Buenos Aires. Recuperado de <http://anterior.rimaweb.com.ar/artes/mujerespublicas.html>
- Nochlin, Linda (1988). *Women, Art and Power and other essays*. New York: Harper y Row.

- Nochlin, Linda y Reilly, Maura (comps.) (2007). *Global Feminisms*. New York: Brooklyn Museum.
- Osborne, Raquel ([1993] 2002). *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Madrid: Cátedra.
- Owens, Craig (1985) El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo. En Foster, Hal (comp.) *La posmodernidad*. Madrid: Kairós.
- Parker, Rozsika (1984). *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. New York: Tauris.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. London: Pandora.
- _____ (1987). *Framing feminism. Art and women's movement 1970-85*. London: Pandora.
- Perlongher, Néstor. (1997). *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Peralta, María Luisa (2017). La Carta de persona a persona. Una pieza para la trama lésbica del activismo gltb argentino. En *Políticas de la Memoria*, 17, 257-261. Recuperado de http://www.cedinci.org/PDF/PM/PM_17%20compilada.pdf
- Pineau, Natalia (2015). Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos. En *Orillas. Revista D'ispanística*, 4, 4-10. Recuperado de <https://goo.gl/TwcxUW>
- _____ (2013). El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición Juego de damas como estudio de caso. En *Papeles de Trabajo*, 7(11), 163-187.
- _____ (2011). El género en cuestión: tres exposiciones de artistas mujeres durante los años 90. En Buenos Aires. En Herrera, M. (dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes. Dr. José Figueroa Alcorta.
- Platero, Raquel (coord.) (2008). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Madrid: Melusina.
- Pollock, Griselda ([1988] 2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo
- _____ (2010). *Encuentro en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2008). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En Arakistain, Xavier y Méndez Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. 42-65. Euskadi: AYTO. VITORIA-GASTEIZ.
- _____ (1999). *Differencing the canon*. Oxon: Routledge.
- Pollock, Griselda (ed.). (1996). *Generations and geographies in the visual arts*. London: Routledge.
- Preciado, Paul B. (2012). Museo, basura urbana y pornografía. En *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 64, 38-47. Recuperado de <https://goo.gl/yatcmv>
- _____ (2008a). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

- _____ (2008b). Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o como hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle. En Cortés, J. M. (dir.). *Cartografías disidentes*. Barcelona: SEACEX.
- _____ (2003a). Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales". En *Multitudes*, 12. Recuperado de <https://goo.gl/6FxXgL>
- _____ (2003b). Retóricas del género / Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis. En Seminario *Retóricas de género/ Políticas de identidad*. Sevilla: UNIA arteypensamiento. Recuperado de <https://goo.gl/L8tzBA>
- _____ (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- Puar, Jasbir (2013). Rethinking Homonationalism. En *Middle East Studies*, 45, 336-339. Recuperado de <https://goo.gl/nisUJz>
- _____ (2007). *Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times*. Durham: Duke University Press.
- Rais, Hilda (enero, 1987). Mujeres, lesbianas. Texto leído en Lugar de Mujer. Recuperado de <https://potenciatortillera.blogspot.com.ar/1987/07/hida-rais.html?m=o>
- _____ (noviembre, 1984). Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista. Texto leído en *Encuentro Mujer y Violencia*, Buenos Aires. Recuperado de <https://goo.gl/qxS5q4>
- Rancière, Jacques. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _____ (2008). El teatro de imágenes. En Nicole Schweizeri (dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- _____ (2001). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante.
- _____ (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Raznovich, Diana (2005). El humor de las humoristas. En Caballero, Juncal; García, Begoña y Giménez, Ana (eds.). *Mujeres y humor: ¿Lo pillas?* En *Dossier feministas*, 8. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/issue/view/65>
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rich, Adrienne ([1979] 2010). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid: Horas y horas.
- Richard, Nelly (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- _____ (Octubre, 2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. En *Debate Feminista*, 40, 75-85. Recuperado de <https://goo.gl/LUARwZ>
- _____ (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- _____ (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- _____ (julio, 1996). Feminismo, experiencia, representación. En *Revista Iberoamericana*, (176) LXII, 733-744.
- Rifkin, Deborah y Tarducci, Mónica (2010). Fragmentos de historia del feminismo en Argentina. En Chaher, S. y Santoro, S. (comps.). *Las palabras tienen sexo II*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación.
- Robinson, Hilary (ed.). (2001). *Feminism Art-theory. An anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell.
- Rolnik, Suely (2010). Furor de archivo. En *Estudios Visuales*, 7, 116-130.
- _____ (1989). *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Sao Paulo: Estação Liberdade.
- Rosa, María Laura (2016). Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. En *Revista Arteologie*, 8. Recuperado de <https://artelogie.revues.org/638>
- _____ (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. En *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, 5, 135-149. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.17979/relaso.2015.5.1.1521>
- _____ (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2013). *El mapa como cuerpo orgánico*. Inédito. Recuperado de <https://goo.gl/NRUVz3>
- _____ (2012). *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. UNED. Recuperado de <https://goo.gl/SiwSYy>
- _____ (2011). *Cuentas pendientes. Cuestiones de género en el arte argentino contemporáneo*. [cat.exp.]. Marzo-abril.C.C.H.C.
- _____ (2009a). Fuera de discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino. En Gené, M. (et. al.). "Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte". *V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: CAIA.
- _____ (2009b). *La creación artística y el feminismo en Argentina, situación histórica y procesos actuales*. Recuperado de <https://goo.gl/XUwBVU>
- _____ (2008). La cuestión del género. En Oliveras E. (ed.). *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2007). *Transitando por los pliegues y las sombras*. Recuperado de <https://goo.gl/Z5W6Sb>
- _____ (2006). Los '90 y la presencia velada del género. En *Seminário internacional fazendo gênero 7. Gênero e preconceitos*. Santa Catarina, Brasil. Recuperado de <https://goo.gl/QdNHgZ>
- Rosso, Laura (julio, 2016). Derribando Mitos. En *Las/12, Página12*. Recuperado de <https://goo.gl/qzewgj>
- _____ (2014). Placer y Malestar. En *Las/12, Página12*. Recuperado de <https://goo.gl/gyo4n7>
- Rubin, Gayle ([1992] 2014). *De cataminas y reyes: reflexiones sobre butch, género y frontera*. Córdoba: Bocavulvaria ediciones.

- _____ (1988). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Vance, C. (comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, 113-190. Madrid: Revolución.
- _____ (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. En *Revista Nueva Antropología*, noviembre, VII, (30), 7-30. Recuperado de <https://goo.gl/g3jAgB>
- Sabsay, Leticia (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarachild, Kathie (1975). Consciousness-Raising: A Radical Weapon. En *Feminist Revolution*. Nueva York: Random House. Recuperado de <https://goo.gl/4Y2jyz>
- Scott, Joan ([1999] 2008). *Género e Historia*. México: Fondo de cultura económica.
- _____ ([1992] 2001). Experiencia. En *Revista la Ventana*, 13, 43-73. Recuperado de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf>
- _____ (Noviembre, 1990). Deconstruir Igualdad versus diferencia: usos de la teoría posestructuralista para el feminismo. En *Feminaria*, 13, 1-9. Recuperado de <https://goo.gl/udRXs6>
- Schaufler, María Laura (julio/diciembre, 2014). Itinerarios teóricos para abordar el erotismo, los géneros y sexualidades. En *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 11(2), 213-233. Recuperado de <https://goo.gl/M3to12>
- _____ (2013). Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud. En *De Prácticas y discursos*, 2(2), 1-18. Universidad Nacional del Nordeste, Centro de Estudios Sociales. Recuperado de <http://revistas.unne.edu.ar/index.php/dpd/article/view/725>
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1999). Performatividad queer the art of the novel de henry james. En *Nómadas*, 10, 198-214. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/1051/105114274017/>
- _____ (1990). *Epistemología del armario*. Barcelona: De la tempestad.
- Seguer, Lucía (2014). De la normatividad queer en la construcción de la nación a la resistencia política queer: un debate en la relación Israel-Palestina. En *Revista Javeriana*, (78)78, 261-280. Recuperado de <https://goo.gl/Yk8rrB>
- Soto, Moira (Enero, 2010). Cuando las mujeres dijeron ufa. En *Página 12. Las 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5425-2010-01-08.html>
- _____ (septiembre, 2007). Homenaje a nosotras mismas. En *Página 12. Las 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3583-2007-09-07.html>
- Spivak, Gayatri ([1985] 2003). Puede hablar el subalterno. En *Revista Colombiana de Antropología*, 30, 297-364. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>
- Symns, Enrique (2011). *Cerdos & Peces. La revista de este sitio inmundo. Lo mejor*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Tarducci, Mónica (2014). Hitos de la militancia lesbofeminista de Buenos Aires (1984-1995). En Tarducci, Mónica (comp). *Feminismo, lesbianismo y maternidad en Argentina*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras.

- Torricella, Paula (2010). Comentarios sobre la experiencia editorial de Cuaderno de Existencia Lesbiana. *Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales*, 2. Recuperado de <https://goo.gl/uE6taQ>
- Theumer Emmanuel (2016a). Llamando a Ruth Mary Kelly. En *Revista Furias*, 27. Recuperado de <http://revistafurias.com/llamando-ruth-mary-kelly/>
- _____ (2016b). Militantes del deseo/ activistas del derecho. En *Revista Furias*, 26. Recuperado de <http://revistafurias.com/militantes-del-deseo-activistas-del-derecho/>
- Torras, Mari (2005). Sonrisas que no son risas. El humor particular de la ironía y la parodia. En *Dossier feministes*, 8, 61-73. Recuperado de <https://goo.gl/MRtWUz>
- Trebisacce, Catalina (2013). *Memorias del feminismo de la Ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*. (Tesis de doctorado). Inédita. FFyL-UBA.
- _____ (2009). Modernización y experiencia feminista de los años setenta en Argentina. En Andujar A., et al. (comps). (2010). *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Trebisacce, Catalina y Torelli, M. Luz (2011). Memorias feministas, ni escritas ni contadas: guardadas. Metiendo las narices en el archivo personal de una feminista argentina de los años setenta. En *Revista Kula*, 4, 76-94. Recuperado de <https://goo.gl/aBB3z0>
- Trujillo, Gracia (2011). *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)*. Madrid: Egales.
- tron, fabi (septiembre, 2003). Che, vos te diste cuenta que sos una mujer? Texto leído en el *Foro Situación Legal de las Personas Trans en la Argentina*. Buenos Aires. Recuperado de <http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/2003/10/fabiana-tron.html>
- Vespucci, Guido (2017). *Homosexualidad, familia y reivindicaciones. De la liberación sexual al matrimonio igualitario*. Buenos Aires: UNSAM EDITA.
- _____ (2015). Identificaciones sexuales politizadas y modos de vida lésbicos: un análisis sobre cuadernos de Existencia lesbiana (Buenos aires, 1987-1996). En *Revista Questión*, 1(47). Recuperado de <https://goo.gl/QV9qAL>
- _____ (2014). Una fórmula deseable: el discurso “somos familias” como símbolo hegemónico de las reivindicaciones gay-lésbicas. En *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista latinoamericana*, 17, 30-65. Recuperado de <https://goo.gl/CMFMF4>
- VV. AA. (1986). *Revista Tal cual*.
- VV. AA. (1986). *Patatas de ganso* 6.
- VV. AA. (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS y Red Conceptualismos del Sur.
- VV.AA. (2017). *Liliana Maresca [cat.expo.]*. Buenos Aires: MAMBA.
- VV.AA. (2013). *Historia del arte y feminismo. Relatos, lecturas, escrituras, omisiones*. Santiago: MNBA.
- Villa, Javier (2016). Forma=Determinación. Liliana Maresca 1982-1992. En AA.VV. *Liliana Maresca [cat.expo.]*. Buenos Aires: MAMBA.

- Vogel, Lise (1974). Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness. En *Feminist Studies*, 2 (1), 3-37. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3177695>
- Vindel, Jaime (2014). *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid: Brumaria 29.
- Walker, Nancy (1988). *A very serious things. Women's Humor and American Culture*. Minneapolis: Minnessota Press.
- Withers, Josephine (1994). Feminist performance art: performing, discovering, transforming ourselves. En Broude, Norma; Garrard Mary (eds.). *The power of feminist art. Emergence, impact and triumph of the American feminist art movement*. New York: Harry Abrams.
- Wittig, Monique [1981] (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Woolf, Virginia ([1928] 2003). *Una habitación propia*. Madrid: Horas y horas.

ARCHIVOS, DOCUMENTOS RECUPERADOS Y CONSULTADOS

Archivo personal Mónica Santino

Archivo personal Ilse Fuskova

Archivo personal Mabel Bellucci

Archivo colectivo Mujeres Públicas

Archivo personal María José Gabin

Archivo personal valeria flores y Macky Corbalán//Fugitivas del desierto

Archivo online Potencia Tortillera.

Archivo CEDINCI

Archivo Centro Cultural Recoleta

ENTREVISTAS REALIZADAS

Ilse Fuskova. Entrevista realizada junto a Fernanda Guaglianone. Noviembre de 2013.

valeria flores. Entrevista realizada junto a Nicolás Cuello. Mayo de 2014.

Magdalena Pagano. Entrevista realizada junto a Nicolás Cuello. Mayo de 2014.

Gabriela Sosti. Entrevista realizada junto a valeria flores. Febrero de 2015.

Mónica Santino. Entrevista realizada junto a valeria flores. Marzo de 2015.

María José Gabin. Entrevista realizada junto a Guillermina Bevacqua. Septiembre 2015.

Mujeres públicas (Magdalena Pagano, Lorena Bossi y Fernanda Carrizo). Agosto de 2016.

Adriana Lauría. Entrevista realizada en marzo 2016.

Adrián Rocha Novoa. Entrevista realizada junto a Guillermina Bevacqua. Marzo 2016.

Marta Dillon. Entrevista realizada en julio 2016.

CONVERSACIONES E INTERCAMBIOS REALIZADOS POR MAILS

Intercambios por mails con Almendra Villela

Intercambios por mails con Adriana Miranda

Intercambios por mails valeria flores

Intercambios por mails con Magdalena Pagano

MATERIAL AUDIOVISUAL CONSULTADO

Butler, Judith (junio, 2010b). [video]. Recuperado de <https://youtu.be/BV9dd6r361k>

Miranda, Adriana (1994). *Frenesí* [video documental].

Mujeres Públicas (2013). *Ensayo para una cartografía feminista* [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/NNGYXZ3to4E>

Peter Punk (2010). *Entrevista crudo a Urdapilleta*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/klollgHt97U>

Rayero, Pablo (1994) *Vivir* [video documental]

