



## **Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina**

María Laura Rosa<sup>51</sup>

### **Resumen**

Historiadoras y artistas feministas han estado siempre a la vanguardia del desafío que implican los estereotipos existentes sobre el arte realizado por mujeres. Éstas han expuesto los mitos sobre la supuesta inferioridad creativa y la presunción de que el arte es competencia exclusiva del hombre. Colocar las “imágenes de la mujer” en el debate de los estudios culturales, las intervenciones feministas y su teoría y análisis de las representaciones han creado ricos e intrincados campos de interpretación.

También, el artículo busca reflexionar sobre tendencias y conflictos del arte Argentino de los 90, a la luz de la teoría de género.

### **Palabras Claves**

Historia, mujer, arte, psicoanálisis.

### **Abstract**

Feminist artists and historians have always been in the forefront of challenging the pejorative stereotyping of art made by women. They have exposed the myths about women's supposed creative inferiority and the assumption that art is the exclusive domain of men. Having put 'images of women' on the agenda of cultural analysis, feminist interventions in the theory and analysis of representation have created a diverse and intricate field of interpretation.

As well, this paper reflects about the trends and conflicts of the 1990s Argentinean's arts, in the light of the gender theory.

### **Key Words**

## **Presencias cimentadas, ausencias sospechosas.**

A lo largo de tres décadas -70; 80 y 90- el análisis de la historia del arte desde una perspectiva de género se ha configurado como una de las líneas teóricas más críticas de los relatos tradicionales de la disciplina, no limitándose al mero registro de mujeres artistas que existieron a lo largo del tiempo, sino proponiendo algo más osado: revisar el concepto mismo de subjetividad.



En la década del 70 teóricas feministas se abocaron a examinar la historia del arte tradicional y a reinsertar nombres de artistas. Este fue un trabajo arduo puesto que en muchas ocasiones sólo se contaba con nombres extraídos de testimonios escritos.

El objetivo de aquellas primeras teóricas consiste en cambiar las variables en las que se asientan los juicios críticos sobre la obra de los artistas. En este sentido, gran parte de los análisis de estas primeras estudiosas feministas se centran en el tema de la formación artística y las consecuencias de exclusión y marginalidad que determina una educación diferenciada según los sexos.

Desde el Renacimiento la instrucción artística estándar se organiza alrededor de tres principios fundamentales: el estudio de la antigüedad, el modelo vivo y la anatomía, a los que se subordinan otros como perspectiva, historia, etc. Con la conformación de las academias de bellas artes, a partir del siglo XVII, se acentúa el estudio de la figura humana llegando a divulgarse a través de grabados en libros que refieren a temas artísticos (L. Nead 1998: 87).

Junto a esta norma llegaron las restricciones, puesto que, mientras los artistas varones pueden estudiar el desnudo masculino en academias y escuelas públicas, el desnudo femenino sólo se estudia en talleres y escuelas privadas, situación que rige hasta 1850. Las artistas mujeres corrieron diferente suerte: ningún tipo de desnudo se les permite estudiar hasta finales de 1800, hecho que las confina al cultivo de géneros menores –para el discurso canónico– como el bodegón y los retratos<sup>52</sup>.

La revisión de los juicios de valor que motivan a que un artista se vuelva visible para la historia del arte tradicional, condujo a las teóricas feministas a uno de los conceptos más persistentes de esta disciplina: el de genio. El mito del artista genio es pieza fundamental para conformar una narración progresista en donde la historia se concibe como una sucesión de grandiosos nombres, instituyendo la jerarquía de grandes maestros y segundones.

\* Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Doctoranda de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España). Es Docente de la Cátedra de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y pertenece al grupo de investigadoras que integran el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de dicha Facultad. Ha colaborado en distintas publicaciones con artículos sobre arte contemporáneo desde la perspectiva de género. Contacto: marialaurarosa@hotmail.com

**52** En la Royal Academy de Londres se esperó hasta 1893.



La noción de genio es una construcción que se origina en el Renacimiento<sup>53</sup> y que madura con el individualismo liberal y romántico, cobrando un nuevo significado a partir de las vanguardias del siglo XX. El genio, señala María Ruido:

[...] ha servido como explicación simplista de las relaciones del artista y una colectividad, y de la expulsión o de la aparición residual de las mujeres en el relato de la historia del Arte. Dotado, a grandes rasgos, de un talento 'natural' y espontáneo, que justifica su habilidad profesional, y de un carácter extravagante e individualista que lo aleja de las demandas y los intereses comunes de su contexto, la figura del genio, elaboración paralizante y políticamente manipulable, ha sido, sin embargo, reivindicada por algunos sectores del feminismo, especialmente por aquellos que practican una mera reescritura paralela de la historia sin una revisión en profundidad de los mecanismos de cooptación que los sustentan. (M. Ruido 2003: 88)

Tanto los géneros del arte como la idea de genio -entre otros conceptos- se constituyeron en estructura "natural", al decir de Vogel: "más aún, se asume que existe una sola norma humana [...], ahistórica y sin sexo, sin clase o raza, si bien es de hecho claramente masculina, clase media y blanca" (L. Vogel 1974: 347).

Por otra parte, esta revisión teórica es acompañada por algunas artistas europeas y estadounidenses de la década del 70 ya que inician también un proceso de fuerte crítica y "oposición al poder agresivo de la tradición selectiva y [de] sus instituciones" (F. Frascina 1999: 86).

## **Presencias teóricas, impracticables disculpas**

Influidas por el movimiento feminista de entonces, las teóricas del arte buscaron desentrañar una "esencia femenina" que se escondía en las obras de las artistas, estableciendo parámetros diferenciales entre la naturaleza femenina y la masculina. Estas cuestiones señaladas propiciaron en el campo de la disciplina la necesidad de integrar en un contexto cultural a las artistas mujeres, para lo cual se estudia no sólo las experiencias sociales -en la esfera pública y la vida privada- sino sus limitaciones educacionales, elementos que explican las ausencias femeninas en ciertas épocas.

Es así como en una de las exposiciones más importantes de artistas mujeres, realizada en el County Museum de Los Angeles, con la curaduría de Linda Nohlin y Ann Harris, se plantea-



ron objetivos más trascendentes que la tarea de catalogación. Las autoras señalan, en síntesis, la urgencia de estudios más rigurosos sobre el tema y no un mero avanzar en los mandatos de una moda sobre exposiciones de artistas mujeres. (P. Mayayo 2003: 63)

El cuestionamiento a la historia del arte no sólo se sostuvo desde un lugar puramente crítico frente a los discursos establecidos, sino que esta posición implicó una postura política. El marxismo acompaña los análisis que realizan muchas teóricas de género sobre la producción y el consumo del hecho artístico, aunque también las feministas revisan los mismos discursos de la izquierda.

Teóricas como Griselda Pollock, postularon la importancia del pensamiento de Louis Althusser y su definición de lo “ideológico” como un conjunto no unitario de prácticas sociales y sistemas de representación que tienen consecuencias políticas. (G. Pollock 2000: 329) La afirmación de Althusser<sup>54</sup> de que no hay ideología sin sujeto, hacen de la subjetividad un elemento necesario en las teorías sociales del poder; y en lo que respecta al feminismo, uno de sus puntos de análisis a la hora de encontrar respuestas a las preguntas por la identidad. En ese sentido la mujer tendría una ideología ‘prestada’ por el varón y no propia, ausente en una subjetividad construida por el patriarcado.

El ‘rescate’ de mujeres artistas para la historia del arte y el señalar fisuras en las posturas prevalentes de la disciplina, característica de la década del 70, dio lugar en la década del 80 a centrar el debate en la cuestión de la subjetividad. Y fue en este punto, donde el psicoanálisis se configura como método desde donde leer no sólo lo femenino sino cualquier otredad.

El psicoanálisis postestructuralista planteó al feminismo el análisis de lo femenino constituido bajo el patriarcado, y hacia lo que respecta a la historia del arte, el responder a cuestionamientos como por ejemplo los que se formula Griselda Pollock: “¿Podría una teoría interpretativa

**53** El concepto de genio procede de la cultura grecolatina. En la antigua Roma, los genii son espíritus masculinos protectores de la supervivencia de un clan familiar. La cuestión se complica cuando el concepto de ingenium -cualidad vinculada al talento, la audacia, la fuerza y el vigor creativo- se relaciona con el genio hasta que lleguen a asimilarse la una con la otra, hacia el siglo XVIII. Por ello no es casual que el concepto de genio se consolide durante el Romanticismo, relacionando la genialidad con el vigor sexual masculino, un ejemplo claro en el arte contemporáneo es el de Picasso.

**54** La definición de ideología de Althusser se encuentra en L. Althusser. “*Ideología y aparatos ideológicos del Estado*” en *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977 (1° ed. 1970).



de corte psicoanalítico ayudarnos a recuperar los significados femeninos depositados en las prácticas artísticas, que hasta ahora han estado por debajo del umbral de la inteligibilidad y visibilidad?”. (G. Pollock 2000: 330)

En esta línea, Pollock argumenta sobre la subjetividad femenina y su representación como algo construido. Así sostiene en un texto central para la crítica feminista: “En la cultura dominante no existen ‘imágenes de la mujer’. Existen significaciones masculinas representadas por medio de la exhibición de signos corporales [...]”. (G. Pollock 1991: 107). En un sistema falocéntrico, la subjetividad se construye desde ahí. ¿Cómo se esconde, entonces, la mujer allí?, ¿con qué pericia intelectual ésta encuentra la manera de escurrirse en una tradición artística donde sólo ocupa el lugar de lo otro?.

La aportación del psicoanálisis como una perspectiva a la hora de leer los relatos de la historia del arte y sus obras -sobre todo a partir del controvertido artículo de Laura Mulvey, aparecido a mediados de los años setenta (L. Mulvey 1975: 6-18)- marca un camino teórico que dará resultados en la década del 90.

Así el análisis del deseo, lo velado, lo que se nombra con otro nombre, se transformará en algo básico para entender cualquier producción del campo artístico, más allá del género. Las imágenes y los símbolos culturales son formas en los cuales las prácticas y discursos sociales construyen las nociones de mujer, sexualidad femenina y femineidad y también de grupos étnicos, de clase, de orientación sexual, etc. Como señala ante este criterio, la psicoanalista Silvia Tubert: “El psicoanálisis como método de investigación de la subjetividad, nos permite desentrañar la especificidad de las imágenes y los símbolos singulares que dan cuenta de la posición de cada individuo como sujeto deseante”. (Tubert 1996: 311-312)

Textos fundamentales desde el psicoanálisis y la semiótica como *Poderes de la perversión* de Julia Kristeva (Kristeva 1980) o, desde la crítica lacaniana, *Speculum* de Luce Irigaray (Irigaray 1974), han enriquecido el campo de la teoría del arte de género acercando a ésta -en los 80- a los pensadores denominados postestructuralistas.

A mediados de la década de los 80 y durante los 90 surge también la necesidad de contextualizar la práctica artística feminista de los 70, estigmatizada por la crítica al esencialismo que realizara la historiografía hasta entonces. Para ello el concepto de constructo que maneja el postestructuralismo, aquél que refiere a que nuestra subjetividad es una construcción atravesada por el discurso social y por tanto más allá de nuestro control individual, -siempre y cuando



no se caiga en determinismos (Alcoff 1997: 330-355.)- ha sido y es una herramienta importante a la hora de analizar la construcción de la subjetividad femenina y el papel que juegan las imágenes en este proceso.

Los 90 también traen cuestionamientos a la noción de sujeto, que en el caso del feminismo, genera fricciones a la hora de hacer convivir la necesidad política de afirmar la subjetividad femenina con las problemáticas que plantea el concepto. Así, de la mano del postestructuralismo se analiza el papel del lenguaje en la construcción de una subjetividad que no está fija, sino que “se negocia constantemente dentro de una gama de fuerzas económicas, sociales y políticas”. (Chadwick 1993: 262)

### Presencias imperceptibles pero deseadas

La teórica feminista Teresa de Lauretis, en *Alice doesn't* (T. de Lauretis 1984) reflexiona sobre la invisibilidad de la mujer a lo largo de la historia y su exclusión de la misma, a partir de un texto de Ítalo Calvino.

En *Las ciudades invisibles* (Calvino 1988) Calvino cuenta la fundación de Zobeida, una ciudad construida por hombres como consecuencia de un sueño. Los hombres soñaron que una mujer de cabellos largos corría desnuda por una desconocida urbe. Por más que estos sujetos querían no conseguían alcanzarla, sólo se encontraban entre ellos. Unos y otros se veían nuevamente mientras que el espectro femenino rondaba a la ciudad. Este recurrente sueño les lleva a tomar la decisión de construir una ciudad similar a aquella soñada, con caminos idénticos a los recorridos en la oniria, sólo había algo diferente: la edificación se realizó de tal manera que si la mujer volvía a aparecer, quedaría atrapada, no podría salir. Es así como los hombres de Zobeida vivieron siglos tras siglos, llegando a olvidar el origen de la fundación de la urbe, y en consecuencia, de aquella misteriosa mujer.

Lauretis toma a la fundación de Zobeida como metáfora de la ausencia de la mujer como sujeto histórico, señala Giulia Colaizzi en relación a este texto:

Objeto del sueño y el deseo de los hombres, el motor de su creatividad, el origen y telos de su productividad, pero sólo existe en tanto está ausente. Con su rostro desconocido ella permanece como criatura de los sueños, buscada, esperada, deseada, y sin embargo en ningún lugar, invisible, inalcanzable, pura representación producida como texto y como fantasmático objeto de deseo. (Colaizzi 1990: 15-16.)



En la historia del arte la mujer es Venus, Artemisa, María o Magdalena, objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo, pero siempre construcción. Eternamente representada, definida según las modas, modelada según las épocas, siempre objeto, nunca sujeto.

El arte manifiesta cómo se construye una determinada idea de mujer a lo largo del tiempo, marcando ideales de belleza y comportamiento, aunque por otro lado, no podemos más que reconocer cómo la/s identidad/adés femenina/s se han formado a partir de dicha imaginaria. “Tú pintas una mujer desnuda porque disfrutas mirándola. Si luego le pones un espejo en la mano y titulas el cuadro *Vanidad*, condenas moralmente a la mujer cuya desnudez has representado para tu propio placer”, señala John Berger (Berger G.Gili 1980: 59).

Como objeto de una tradición que no escribió, la mujer debe desarticular el orden discursivo, no sólo para desvelar sus jerarquías, sino para exhibir sus falencias. Algunas teóricas hablan de la necesidad de elaborar un metalenguaje, formado por relatos, figuras, y símbolos, que constantemente pongan en entredicho la tradición de los grandes discursos: ¿como sería, entonces, abordar el mundo desde el fragmento, el recuerdo de lo cotidiano y la incertidumbre?<sup>55</sup>.

Y si la historia estuviera tan llena de huellas, fantasmas –todos ellos ‘olvidos’, desde ya- ¿no se podría contar diferente?. ¿Por qué no imaginar una historia y un arte contadas por la fémina fantasmal que inunda los sueños de los fundadores de Zobeida?. ¿Por qué no oír su voz?.

## **Presencias ausentes. Las problemáticas de género en el arte argentino**

La vinculación entre feminismo y arte en Argentina plantea procesos diferentes a los que se dieron en los centros de poder del arte y a los lugares originarios del feminismo: Europa y Estados Unidos.

La primera ola del feminismo en Argentina se inicia a principios del Siglo XX al calor de las luchas de socialistas y anarquistas por conseguir mejoras en las condiciones de trabajo. Ya a fines de la segunda década del siglo, el debate se extiende a los derechos políticos y civiles de la mujer.

Mientras que la década del 50 se caracteriza en Europa Occidental y Estados Unidos por el repliegue doméstico y el *baby boom*, en Argentina se da la coexistencia de la obtención del



derecho a votar con esta “vuelta al hogar”, situación que se va ir sorteando recién con el feminismo de la segunda ola.

En la década del 60 aumenta el ingreso y egreso de las mujeres a la universidad, así como también su inserción en el mercado laboral (M. Bellucci 1999:106)<sup>56</sup>. Este hecho trae consecuencias notables en la década siguiente, y con respecto al campo del arte, es más grande la presencia de estudiantes mujeres en la carrera de Bellas Artes, por tanto serán más las que busquen mejorar su situación dentro de las aulas y fuera, en el incipiente sistema de exposiciones y becas que se está generando en el país, tras la caída del peronismo (ver formación de CONICET, Fondo Nacional de las Artes, entre otras). Esto va unido a la aparición de “un nuevo público, mucho más amplio y ávido de novedad” (A. Longoni 1999:192).

Las mujeres comienzan a aparecer en posiciones relevantes dentro de la vanguardia local. Aunque el número es inferior al masculino, sí se establecen diferencias con las décadas anteriores, por ejemplo Sarah Grilo y Lidy Praty participan de la formación del *Grupo de Artistas Modernos* creado por Aldo Pellegrini en 1952, Silvia Torras forma parte de la exposición de Arte Destructivo (Gal. Lirolay, 1961), Marta Minujín, Delia Cancela, Dalila Puzzovio, Lea Lublin intervienen activamente en los happenings y ambientaciones que se dan en torno al Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

**55** Con respecto a este tema es importante consultar: E. de Diego, *Travesías por la incertidumbre*, Madrid, Seix Barral, 2005.

**56** Citamos de este artículo el cuadro en porcentajes sobre el nivel de educación de la población activa femenina en 1970 y 1980 con el fin de ilustrar las consecuencias que trajeron durante los '70 los cambios acaecidos en el comportamiento de la mujer durante la década del '60. Fuente obtenida del Censo Nacional de Población y Vivienda, Ministerio de Economía, Buenos Aires, 1980.

	1970	1980
Nunca asistió y primario incompleto	35	22
Primario completo y secundario incompleto	41	44
Secundario completo y superior universitario incompleto	20	26
Superior o universitario completo	4	8



Pese a su impacto, ninguna de estas artistas está relacionada con el feminismo, ni ellas ni el discurso que se desprende de sus obras. Las acciones de finales de la década del 60 y principios de los 70 en Argentina -happenings, arte de los medios- no tienen reivindicaciones feministas, ni plantean críticas al orden patriarcal. Entendemos que esta situación se da por el propio desarrollo que tiene el feminismo argentino durante estos años y por la situación política del país. Estos hechos, entre otros, determinan urgencias que eclipsan los reclamos de género.

Durante los años setenta se forman los primeros grupos feministas “autónomos” del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En esta década se organiza en los salones del café Tortoni Unión Feminista Argentina (Ufa), de cuyos orígenes participa la cineasta María Luisa Bemberg. En 1971 se constituye también el Movimiento de Liberación Femenina (Mlf), institución que instala con fuerza el debate sobre el aborto.

Todo el desarrollo del feminismo alcanzado en la primera mitad de la década del 70 se ve truncado por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Las circunstancias adversas determinaron que muchas mujeres se exilien con sus familias y que otras inicien un auténtico exilio interno.

Recién, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los 70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas mujeres recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género.

La propuesta de revisar los mitos como una construcción patriarcal se da a través del grupo Mitominas. Este colectivo de artistas de diferentes ramas de la creación realiza tres exposiciones, teniendo gran trascendencia las dos primeras llevadas a cabo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta), en 1986 y 1988 respectivamente. Ambas exhibiciones tienen una amplia repercusión en la prensa, tal es así que ésta refleja problemáticas de género sin precedentes.

En la década del 80 se crea *Lugar de Mujer* como un espacio de discusión, reflexión y concienciación de problemáticas referidas a la mujer. En dicho ámbito exponen artistas plásticas y se realizan mesas redondas que refieren específicamente al arte.

La década siguiente vislumbra el desarrollo de los estudios de género en el ámbito académico local. Aunque se puede pensar en una prosecución de las propuestas efectuadas durante la déca-



da del 80, las exposiciones de arte de los 90 que versan en torno al concepto de género no plantean nexos históricos sino, por el contrario, buscan diferenciarse<sup>57</sup>. El 'rótulo' arte de género parece nacer *ex nihilo* en la década del 90, silenciando a todas aquellas mujeres de la década del 80 que comprometieron su obra a su pensamiento, que revisaron el lugar de la mujer en la sociedad Argentina, desde una coyuntura quizás más compleja que la década menemista<sup>58</sup>.

Pese a que la noción género es más "amable" que la de feminismo en un medio artístico tan conservador como prejuicioso, en ocasiones resulta neutralizada por el propio sistema del arte. Así se dan una sucesión de exposiciones de mujeres que no analizan problemáticas genéricas aunque aparenten hacerlo. En relación a este tema encontramos a artistas que no mencionan haber participado de exposiciones con "tintes" feministas o que en sus currículas no 'recuerdan' este tipo de intervenciones<sup>59</sup>.

## Presencia ambigua: arte y género en la Argentina de los 90

Por alguna extraña razón, en nuestro país, todo acontecimiento que conmueve el rutinario ritmo de la cotidianidad parece instaurarse como un hito fundacional: las prácticas no poseen tradición, los hechos no registran antecedentes, las crisis no tienen precedentes. (Rodrigo Alonso; Valeria González 2003: 11)

Jorge López Anaya en el artículo de la revista española *Lápiz* titulado *Arte Argentino de los 90*, señala como característica de la citada década la aparición de un 'arte de mujeres':

<sup>57</sup> Ver las críticas de arte realizadas por Jorge López Anaya como ejemplo de ello.

<sup>58</sup> El presidente Carlos Saúl Menem gobierna a la Argentina desde 1989 a 1999.

<sup>59</sup> En el artículo del crítico Jorge López Anaya: "La indagación poética y la técnica en el arte textil de Nora Correas", *La Nación*, 21 de febrero de 1987, pág. 7, leemos lo siguiente: "También recientemente presentó en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires una ambientación de grandes dimensiones, titulada Penélope, construida con enormes cantidades de trapos y prendas de vestir de inmaculada blancura que invadían todo el espacio recorrible por el espectador". López Anaya "olvida" señalar que el marco de la obra Penélope era la muestra colectiva Mitominas I en donde se revisa la situación de la mujer a través del mito. Esta exposición se había llevado a cabo unos meses antes. Con respecto a las currículas de las artistas, el ejemplo típico es el de Liliana Maresca donde en la mayoría de los casos no se menciona su participación en la muestra Mitominas II, siendo su obra la que concentra las duras críticas del párroco de la iglesia del Pilar, contigua al Centro Cultural Buenos Aires.



[...] quizá con retraso con respecto al panorama de los países desarrollados, han emergido, con pluralidad de visiones, un gran número de artistas mujeres. En su mayor parte, diferenciándose de las feministas de décadas anteriores, han disminuido la tensión entre los dos sexos. (López Anaya 1996: 49)

Esta afirmación es por lo menos una verdad a medias. Artistas mujeres siempre hubo en la historia del arte argentino, y podemos agregar que en estado latente ya que esta disciplina en nuestro país las ignoró sistemáticamente. Por otro lado, el hecho de que se produzca a 'destiempo' de los centros de poder del arte, a saber Estados Unidos y Europa, no se da por incapacidad, pereza o lentitud en cuanto a la puesta al día de los caminos del arte internacional, sino por los propios procesos sociales y políticos que presenta la Argentina y que ya hemos esbozado brevemente.

Las reivindicaciones que plantean muchas artistas de los 90 no presentan temáticas marcadamente diferenciadas de aquellas propuestas que se dieron durante los 80. La manera de representar esas problemáticas en los 90 no está influida por el feminismo esencialista, y por tanto, aparenta generar menos 'tensiones' "entre los sexos".

La cuestión de la intimidad –ya trabajada durante los 80- es analizada en los 90 desde otra óptica. Las relaciones privadas, el deseo, la soledad, el amor, el dolor, conforman temáticas protagónicas junto al otro tema recurrente en el arte contemporáneo: el cuerpo.

El cuerpo es el escenario en el que se inscribe el género y en el cual se manifiestan las diferencias -étnicas, sexuales, etc.- constituyéndose, entonces, en territorio político e ideológico. Es el campo de acción en donde se asientan las diferentes identidades –construcciones discursivas en constante cambio- y es por tanto, el lugar en el que se potencian los estados liminales<sup>60</sup>, en los que el límite, la frontera, el no lugar pueden ser constantes que conforman el mundo de las otredades. Son el universo de los "sujetos excéntricos" -según de Lauretis (T. De Lauretis 1999)- que conviven con quienes transitan a través de los márgenes de una normalidad construida. El cuerpo es también el lugar en donde se sitúa la enfermedad y, en una década en el que el avance y las consecuencias del SIDA se viven más claramente, el contacto con el otro puede resultar amenazante. Una de las artistas que trabaja esta temática es Silvia Gai (Buenos Aires, 1959)<sup>61</sup>, quien investiga el tema de la enfermedad utilizando la metáfora del tejido orgánico y su fragilidad.

En 1995 Gai presenta para el premio Braque almohadones en donde borda las iniciales HIV, "como siglas personales de una enfermedad que puede habitar en cualquier hogar" (Silvia Gai



1995: 43). “Al elegir objetos como almohadones, camisones y sábanas no se puede eludir la conexión con la cama, con el sueño y con el amor, pero también con la muerte” señala el crítico Julio Sánchez (Julio Sánchez 1996: 8-9). La artista emplea una técnica que viene de la repostería para realizar a partir de 1996 una serie de objetos. Teje a crochet vísceras del cuerpo que luego sumerge en almíbar, logrando que cobren volumen y solidez. Entre aquellos órganos de hilo y azúcar aparecen úteros, vaginas, ovarios, ya que la mujer es símbolo de fragilidad en el discurso social y lo desconocido de sus órganos sexuales alimentó por siglos el relato médico de lo enfermo.

A cierta distancia los órganos presentan una pulcritud plástica: la belleza del punto, la blancura del hilo, la luz recortando sus formas. Cuando el espectador se acerca observa que hay puntos que están corridos, que presentan tumores; la enfermedad está en forma de latencia. En tiempos del SIDA el organismo se vuelve vulnerable y la conciencia de que lo es, crece aún más.

La debilidad del cuerpo lo expone a enfermedades y al paso del tiempo, temática ésta última que nuestra sociedad no logra sobrellevar y que la lleva a confundir sistemáticamente juventud con belleza.

En una década –la de los 90- que la Argentina asiste al repliegue del Estado de los organismos de salud, educación, seguridad y cultura, y en la que se instaura no sólo una nueva forma de vivir más cruda y cruel, sino también de hacer política; pocos artistas hablarán de ello.

La artista Nora Aslan (Buenos Aires 1937) viene también del campo del arte textil, pero a partir de 1995 elige la técnica del *collage* para expresar de una manera más contundente y ácida la realidad humana.

Aslan emplea toda su experiencia dentro del campo del arte textil para hablar de una trama -formada con piezas que recorta de revistas- que conforma el terreno en donde se inscribe una

**60** “Cualidad que define un ritual de transición (...) cuando un novicio no se encuentra en la categoría social de proveniencia ni en la subsiguiente”. Ver M. Payne. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 438.

**61** Debido a la extensión del presente artículo he seleccionado sólo a dos artistas de las tantas que integran el panorama del arte argentino.



humanidad doliente, desesperada ante la impasibilidad de otra parte del mundo que la ignora. Las obras que pertenecen a la serie *Alfombras*, *Manteles* y *Acolchados*, que la artista presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1997, hablan de la enfermedad, pero esta vez situada en el tejido social.

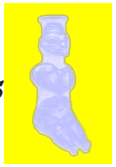
Uno de los elementos característicos también de la obra de Nora Aslan es el juego de apariencias, el espectador debe elegir entre mirar y ver. Si su elección es mirar, entonces contemplará formas espaciales, cromáticas y ornamentales que estructuran a la obra. Si el espectador decide ver, entonces observará que aquél espacio antes visualizado como una organización de colores y formas se transforma en una construcción siniestra, donde el horror, la muerte, la violencia y el dolor son los elementos que lo componen. “Aquél que elige ver ya no puede volver atrás, pierde la inocencia de la mirada”<sup>62</sup>.

La serie alude, desde su nombre, a la realidad cotidiana. Tanto las alfombras, como los manteles y los acolchados nos acompañan en nuestro entorno más íntimo. Pero en la obra de Aslan, son precisamente estos objetos los que se cargan de un contenido ético que interpela al espectador y que lo lleva a reflexionar sobre la característica destructiva de la especie humana. En este sentido, las obras son objetos de la memoria a la vez que testimonios de la depredación y la violencia del hombre.

Durante los 90 se producen una serie de contradictorios comportamientos: al tiempo que en la prensa porteña aparecen las críticas hacia el sistema del arte y sus instituciones que promueve el debate feminista internacional, es sospechosamente soslayada la necesidad de cuestionar el medio artístico local.

Teóricos del arte argentino refieren la necesidad de estudiar el arte nacional desde problemáticas propias y no “definir la producción argentina en términos de participación de ese mundo pensado como superior y privilegiado” como señala el crítico Marcelo Pacheco (Marcelo Pacheco, n°158-159: 31) en referencia a los centros del arte internacional: Estados Unidos y Europa. Sin embargo, no vemos que esta revisión se haya extendido a analizar otros relatos contruidos como naturales por esta misma disciplina.

El arte Argentino contemporáneo presenta una compleja trama que demanda nuevas lecturas y escrituras, diferentes lugares de posicionamiento para el análisis de una historia del arte que no debe caer en el letargo.



## Bibliografía

### Monografías y volúmenes colectivos

ALONSO, Rodrigo; González, Valeria (cat. expo.) (2003): *Ansia y devoción. Imágenes del presente*, Fundación PROA, Buenos Aires.

BERGER, John (1980): *Modos de ver*, Barcelona, G.Gili.

CALVINO, Ítalo (1988): *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires, Minotauro.

COLAIZZI, Giulia (1990): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.

CHADWICK, Whitney (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.

DE DIEGO, Estrella (1987): *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y alguna más)*, Madrid, Cátedra.

DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y Horas.

DEEPWELL, Kathy (1998): *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra.

FOSTER, Hal (ed.) (1985): *La posmodernidad*, ed. Kairós, Barcelona.

GUASCH, Anna María (ed.) (2000): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda (cat. expo.) (1978): *Women Artists. 1550-1950*, Los Angeles County Museum.



IRIGARAY, Luce (1974): *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978.

KAUFFMAN, Linda (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Cátedra.

KRITEVA, Julia (1980): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Celine*, México, Catálogos editora.

LIPPARD, Lucy (1995): *The pink glass swan. Selected feminist essays on art*, New York, The New Press.

MAYAYO, Patricia (2003): *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

NEAD, Lynda (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.

PARKER, Roziska; Pollock, Griselda (1981): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Harpers Collins.

POLLOCK, Griselda (1999): *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London/New York, Routledge.

V.V. A.A. (cat. expo.) (1997): *Nora Aslan*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

WALLIS, Brian (2001): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal.

### **Contribuciones en volúmenes colectivos**

ALCOFF, L (1997): "Cultural Feminism versus Post-Structuralism. The Identity Crisis in Feminist Theory". En: Nicholson, L. (ed.): *The Second Wave. A reader in Feminist Theory*, London, New York, Routledge, pp. 330-355.

BELLUCCI, Mabel (1999): "La lucha de las mujeres por los derechos sexuales". En Forastelli, Fabricio; Triquell, Ximena (eds.): *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 104-115.

DE DIEGO, Estrella (1996): "Figuras de la diferencia". En Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, pp. 346-363.



FRASCINA, Francis (1999): "La política de representación". En Wood, Paul.; Harris, Jonathan; Harrison, Charles: *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, pp.81-173.

LONGONI, Ana (1999): "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura". En: Penhos, Marta; Wechsler, Diana (eds.): *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: del Jilguero, pp.191-228.

POLLOCK, Griselda (2000): "Inscripciones de lo femenino". En Guasch, Anna María (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, pp.322-346.

RUIDO, María (2003): "Plural líquida sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna". En M. S. Aznar Almazán, (ed.). *La memoria pública*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), pp. 29-111.

#### Artículos en revistas

CHADWICK, Whitney (1993): "Las mujeres y el arte". En *Debate feminista*, Año 4, vol. 7, marzo, pp. 259-264.

LÓPEZ ANAYA, Jorge (1996): "Arte argentino de los 90. 'Fragmentos' ". En *Lápiz*, n°126, pp. 40-51.

PACHECO, Marcelo (2000): "Vectores y vanguardias". En *Lápiz*, año XIX, n° 158-159, pp. 31-37.

POLLOCK, Griselda (1991): "Mujeres ausentes (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)", *Revista de Occidente*, n°127, pp. 77-109.

SÁNCHEZ, Julio (1995): "Por primera vez dedican el Premio Braque al objeto". En *La Maga*, Miércoles 7 de junio, pp.43.

SÁNCHEZ, Julio (1996): "El rescate artístico del bordado y del tejido". En *La Maga*, miércoles 14 de agosto, pp. 8-9.

VOGEL, L. (1974): "Fine arts and feminism: the Awakening Conscience". En *Feminist Studies*, n°2, s/pp.