

Transitando por los pliegues y las sombras*

Lic. María Laura Rosa (Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Fac. Filosofía y Letras, UBA)

"

Habría que pensar en un considerable número de cuerpos que se mantienen refractarios a pactar pacíficamente con los hábitos que el sistema tecnologizado les propone, como son los cuerpos marcados por políticas disidentes o recorridos por la locura o sumidos en la extrema pobreza o representantes del espacio psicorreligioso de los pueblos originarios."

Diamela Eltit, *Sociedad Anónima*

América Latina sigue siendo un lugar complejo para hablar desde el feminismo.

La diversidad y particularidad histórica, social y étnica que caracterizan al territorio llevan a que el feminismo, aunque tributario del europeo y norteamericano, plantee matices propios que dificultan su encasillamiento en lecturas restringidas.

El movimiento Latinoamericano de mujeres, en su heterogeneidad, juega un papel de vital importancia dentro de las vicisitudes políticas que corre el continente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este recorrido se puede sintetizar brevemente -siguiendo a Jane Jaquette- en tres ejes: aquél feminismo con demandas similares a los países centrales, el movimiento de mujeres que se manifiesta activamente contra la dictadura y la violación de los derechos humanos y movimientos populares que transforman las estrategias de supervivencia en reclamos socio-políticos.

En el marco de un complejo proceso de luchas sociales y políticas, hacia finales de la década del '60 la región recibe la llamada "segunda ola" del feminismo europeo y norteamericano. Esta nueva etapa impacta en los países latinoamericanos con diferente intensidad.

En aquellos años, los movimientos estudiantiles, obreros, campesinos y étnicos formularon cuestiones que pusieron en tela de juicio los fundamentos de las desiguales sociedades latinoamericanas. En estos grupos, las mujeres participaron activamente con tal magnitud sin precedentes en el continente. Es entonces cuando las latinoamericanas comienzan a ocupar un espacio creciente dentro de las organizaciones sociales y políticas en sus más variadas expresiones: desde el control de los precios en los productos de consumo diario

hasta la integración en organizaciones políticas que adoptaron la lucha armada. Aunque no podemos dejar de reconocer que todos estos cambios se originan en tiempos de cuestionamiento general de las relaciones sociales, alcanzando inevitablemente a las relaciones genéricas.

A su vez no debemos olvidar que el feminismo de la "segunda ola" madura en Latinoamérica bajo severas crisis políticas y cruentas dictaduras. El ejemplo "clásico" son los países que integran el cono sur, allí el trabajo de las feministas se da en la clandestinidad durante los gobiernos de facto para luego resurgir con sus reclamos al llegar la democracia.

El trabajo de estos primeros grupos de los años '60 recibieron, las más de las veces, fuertes críticas de mujeres que priorizaban la participación política y social dentro de otros movimientos. Si bien muchas de aquellas que reprobaban tenían intereses similares a las feministas, creyeron en las promesas de los partidos de la izquierda, los cuales auguraban alcanzar los cambios genéricos una vez realizada la revolución.

Mientras los reclamos se tornan urgentes, aquellos países que padecen gobiernos de facto sufren la sobredimensión de los valores patrióticos, el orden, la vigilancia y el disciplinamiento de los sujetos. Por su parte las mujeres viven el repliegue hacia el hogar con el fin de recuperar los roles de esposa y madre para lograr la "reconstrucción nacional". El más claro ejemplo es el Chile de Pinochet y los Centros de Madres dirigidos por Lucía Hiriart de Pinochet. En paralelo, las violaciones a los derechos humanos y la desaparición de familiares y amigos lleva al agrupamiento de mujeres que, sin tener intereses feministas en principio, reclaman la devolución con vida de aquellos desaparecidos.

Este breve panorama histórico es el marco en el que se inscribe el arte realizado por mujeres en Latinoamérica desde finales de los años '60 hasta la caída de las dictaduras del continente, hacia los años '80. Debemos preguntarnos entonces por el papel que juegan las artistas mujeres, su fuerte presencia que es a la vez una significativa ausencia.

Ante esta cuestión se plantean cuanto menos dos problemáticas. Una es de tipo discursivo y se relaciona con la escritura de la historia del arte del continente. Otra tiene que ver con la actividad de las artistas dentro del feminismo y cómo desde ese lugar realizan sus obras, siendo escuchadas sus voces o ignoradas.

Atendiendo a la primer problemática debemos señalar que la construcción de la historia del arte en Latinoamérica ha estado determinada por la historia del arte europeo, juzgada con parámetros extranjeros carentes de análisis que abarquen las particularidades propias de cada región. A su vez, a esta tendencia hay que sumar el prisma de lo exótico, lo mágico y lo fantástico que deforma la

visión de las producciones artísticas. Esta situación, que si bien manifiesta pequeños cambios en la década del '80, se mantiene hasta la década del '90 del siglo XX cuando al calor de los festejos oficiales del Quinto Centenario del "Descubrimiento" se levantan voces críticas de esta manera de ver y escribir el arte latinoamericano.

También se da entonces el interés de coleccionistas extranjeros y continentales por el arte de la región. Esto genera un alza en los mercados del arte latinoamericano y el desarrollo especulativo de prestigiosas colecciones privadas. Podemos mencionar como ejemplo dos casos paradigmáticos: la colección Costantini en Buenos Aires y las inversiones en artistas locales que presenta la colección Jumex de México.

Al comenzar a bucear en el "¿quiénes somos?" y "¿qué lugar debemos ocupar?" en una historia del arte y un circuito artístico determinado por el juego de centros de poder y periferias, por olvidos y silencios deliberados, por categorías que no concuerdan con los discursos plásticos; se desvelan fisuras en la construcción canónica de la historia del arte. La "amnesia" que sufren los historiadores del arte tanto del continente como del extranjero, determina ausencias y presencias. Éstas constituyen discursos que se dicen completos, aunque sean recortes, piezas de un engranaje en donde las figuras incómodas - negros, indios, mujeres, inmigrantes- desnaturalizan lo discursivo y le quitan neutralidad.

En relación a lo señalado y teniendo en cuenta la revisión desde parámetros propios del arte latinoamericano, es significativa la omisión de otras miradas integradoras de los sujetos excluidos del discurso canónico de la disciplina. Por tal motivo los ausentes son los de siempre y dentro de ellos se sitúan las mujeres artistas, cuya presencia es excepcional, a cuentagotas.

En cuanto a la segunda cuestión que señalo -la actividad de las artistas dentro del feminismo- si bien los grupos feministas latinoamericanos florecen a partir de la década del '60 como consecuencia del panorama internacional ya descrito brevemente, la presencia de artistas plásticas siempre fue minoritaria. Una gran porción de las que se preocuparon por los cambios sociales no actuaron dentro de los movimientos feministas de sus regiones ni desarrollaron un arte específicamente feminista, puesto que las urgencias de los procesos sociopolíticos de sus países eclipsan las temáticas de las obras plásticas. Como muestra podemos mencionar la obra de Diana Dowek, en Argentina, cuyo conocimiento y adhesión a las demandas del feminismo no se evidencia en sus trabajos de estos años; Helen Escobedo en México también refleja esto, o la misma Lygia Clark en Brasil cuyas preocupaciones se abocan a un sujeto no afectado por lo genérico.

Sumado a lo ya señalado, es significativa la carga peyorativa de la

palabra feminismo. En referencia a esto Maris Bustamante señala la problemática con la que se encontró al querer organizar un grupo de artistas feministas en el México de los '70: "(...) en aquel tiempo todas las galerías y museos estaban manejados por hombres y muchas dijeron que tenían miedo de que hubiera represalias contra ellas y ya no tuvieran las mismas facilidades para exponer sus trabajos."

Estos motivos se mezclan con razones personales, como argumenta Mónica Mayer en relación a la formación del grupo del que habla Bustamante: "(...) muchas de ellas hubieran estado interesadas en formular un plan de acción, pero querían hacer un trabajo más personal, un poco más azaroso, si se quiere. Creo que la construcción de un grupo feminista como tal sí se parecía mucho a la construcciones de los grupos de los años setenta."

El presente ensayo tiene como objeto exponer la situación por la que atraviesan las artistas latinoamericanas tomando como caso de estudio a cuatro países: México, Brasil, Argentina y Chile. El marco cronológico se ubicará desde la recepción del feminismo de la segunda ola hasta la llegada de la democracia - en el caso de los países del cono sur- y toda la década del '80 inclusive, en México.

La elección de estos países más allá de su participación en *La Batalla de los Géneros* y de la amplitud del presente trabajo, tiene que ver con la fuerza que cobra el feminismo y su recepción en el campo artístico. En cada uno de ellos la convergencia feminismo-campo artístico se dio de manera distinta y en tiempos diferentes, dentro del marco cronológico señalado.

Existen elementos distintivos entre México y los países del cono sur e inclusive dentro del mismo cono sur. En primer lugar es la cercanía geográfica de México y Estados Unidos lo que permite que varias artistas mexicanas pueden enterarse tempranamente de los reclamos de las artistas norteamericanas y sus acciones urbanas, a diferencia de lo que se da en Brasil, Chile y Argentina. En segundo lugar, las dictaduras por las que atraviesan los países del cono sur llevan a trabajos en clandestinidad y con fuertes críticas contra la censura y la libertad de expresión. Este hecho conduce al exilio y silenciamiento de muchas feministas hasta la llegada de la democracia, momento que marca la vuelta de artistas con noticias frescas sobre el papel del feminismo en el extranjero. Finalmente podemos señalar que, mientras en México el desarrollo de un arte de género se experimenta de forma constante desde las primeras exposiciones de arte feminista en 1977, y en Brasil y Chile la producción conceptual de mujeres -críticas a la dictadura- continúen; en Argentina el panorama es desolador hasta la vuelta de la democracia.

Tanto en México como en Brasil, Argentina y Chile el feminismo y sus

reivindicaciones en el campo del arte se da, aunque con distinta intensidad, desde la segunda ola. En los restantes países latinoamericanos estas reivindicaciones, ya sea desde la voz de las artistas o desde la crítica de arte, van apareciendo a finales de la década del '80 y durante los '90. En esta última década es cuando el arte de género impregna a todo el continente, hecho que permite que hasta hoy la producción artística sea significativa.

Paloma negra, paloma blanca. México

La situación sociopolítica que caracteriza a la década del '60 mexicana y la matanza de Tlatelolco en particular, definen un lenguaje plástico que busca la estrecha relación entre el pueblo, lo político y el arte. Este vínculo no es nuevo en México ya que durante toda la primera mitad del siglo XX el muralismo manejó al campo artístico a partir de ellos. Ahora la dinámica de los acontecimientos históricos -tanto nacionales como extranjeros- y la crisis del objeto plástico, demandan nuevas estrategias de representación.

Señala Jorge Alberto Manrique que la represión de Tlatelolco deja en los jóvenes de entonces desconfianza: "En términos de arte la desconfianza se dirige hacia la desacralización del objeto artístico y del artista y hacia los sistemas de distribución y comercialización, incluidas galerías, concursos, subastas y apoyos oficiales."

En este marco crítico y de insatisfacción que se desencadena a partir de la segunda mitad de la década del '60 se funda el Salón Independiente, enfrentándose así a los estatutos del Salón Solar del '68 organizado en función de la Olimpiada Cultural. De esta manera se abre un ámbito de experimentación y agrupación de los artistas a la vez que de difusión del arte actual mexicano. Lamentablemente la falta de apoyo económico genera la extinción del salón, en 1970, aunque no desaparece la necesidad del trabajo colectivo.

Los grupos de artistas que surgen en este momento tienen como uno de sus principales objetivos ampliar el limitado circuito oficial del arte mexicano buscando nuevos espacios para la producción y exhibición de obras en paralelo a la urgencia de experimentar con nuevos lenguajes plásticos. Entre los más importantes de la época cabe mencionar a Tepito Arte Aquí, Proyecto Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología, Peyote y la Compañía, Taller de Investigación Plástica y Germinal.

La búsqueda por ampliar el lenguaje del arte no fue en simultáneo con la crítica de arte, en consecuencia, los críticos no saben evaluar el alcance de muchas acciones urbanas y performances ya que carecen de parámetros de análisis. Esto afecta de manera directa al arte feminista mexicano que desde un principio emplea nuevas estrategias de acción y representación por influencia de

las artistas norteamericanas.

El interés por un arte cuestionador de los discursos canónicos establecidos se da a partir de 1977 cuando en torno a los grupos feministas mexicanos surgen voces como las de Mónica Mayer, Alaíde Foppa, Rosalba Huerta, Lourdes Santiago, Maris Bustamante, entre otras. El mar de fondo de este interés es la formación de la Coalición de Mujeres Feministas con sus reclamos sobre la maternidad voluntaria, el alto a la violencia sexual y el derecho a la libre opción sexual. También por entonces se crea la primer cátedra de estudio sobre la condición de la mujer en la UNAM y la revista *Fem*, de constante salida hasta hoy.

Mónica Mayer, una de las voces más fuertes del arte feminista de México, señala la falta de visibilidad de las mexicanas ya sea en su participación política o desde el campo artístico: "(...) habiendo cerrado San Carlos [Escuela Nacional de Artes Plásticas] como parte de un importante movimiento estudiantil que llevó a un cambio curricular completo (eran los setentas, la generación de Los Grupos estaba naciendo, cargábamos el 68 a cuestas y no existían ni el internet ni el Sida), me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía '**Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en sus luchas**'. De un brochazo nos habían borrado nuestra participación en el movimiento, por no mencionar las luchas que las jóvenes emprendíamos en ese momento para apropiarnos de nuestra sexualidad y pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerles las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos."

Esta necesidad por agruparse condujo al intento de formar un colectivo de artistas que realicen arte feminista. Aunque este objetivo no se alcanza -algunas de las dificultades ya las enuncié en la introducción- podemos señalar que México lleva a cabo las primeras exposiciones de arte feminista, incluso empleando el término ya en su título, que tiene Latinoamérica.

En 1977 se realiza *Collage Íntimo* en la Casa del Lago, México D.F., en la que participan Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucila Santiago. Al año siguiente se organiza la *Muestra Colectiva Feminista*, en la Galería Contraste del D.F. y la exposición *Lo Normal* en la Casa de la Juventud de la Colonia Guadalupe Tepeyac. En esta última se reúne obra con fuerte contenido feminista en relación al rol social de la mujer, "(...) aunque las artistas no se asumían como feministas (...)", señala Mayer.

En 1978 Mónica Mayer ingresa al Feminist Studio Workshop Woman's Building en Los Ángeles y se internaliza sobre la metodología educativa que llevan a cabo a través de pequeños grupos de concientización. La artista plantea, al finalizar su estadía, hacer un intercambio de conferencias y talleres entre mexicanas y norteamericanas. Más tarde, como consecuencia de este proyecto se realiza una exposición en Berlín, *Künstlerinnen Aus Mexico*,

organizada por Magalí Lara y Ema Cecilia García.

A principios de la década del '80 -que Mayer señala como la época de oro del arte feminista en México- se conforma el grupo *Polvo de Gallina Negra*, en un principio integrado por varias artistas, quedando finalmente Mónica Mayer y Maris Bustamante. Esta dupla actúa durante diez años -1983-1993- cuestionando constantemente el rol de la mujer en México y la construcción de la imagen femenina en los medios de comunicación, así como denunciando la violencia y el machismo. Muchas de las performances de las artistas son acompañadas con conferencias que se dictan en instituciones educativas.

Según Mayer, la obra más ambiciosa de *Polvo de Gallina Negra* es la que realizan en 1987 con el nombre de *¡Madres!* Este proyecto visual, así llamado por las mismas artistas, tiene como tema central la maternidad, situación también vivencial ya que ambas están por entonces embarazadas. La obra está integrada por arte correo -cartas que se publican en la prensa en donde se aborda diversos aspectos sobre la maternidad-, veladas y performances que se realizan en el Museo Carrillo Gil, entre otros espacios culturales.

Mientras las plásticas mexicanas discuten sobre el concepto de arte feminista y sobre la conformación de colectivos de artistas, siguen trabajando individualmente. Una de las más importantes artistas relacionadas con el feminismo es Magalí Lara quien durante los años '80 realiza trabajos desde la narrativa visual -movimiento posconceptual de fines de los '70 que emplea la imagen y la palabra- y cuya obra reúne lo autobiográfico con las problemáticas de las mujeres de su país.

También cabe mencionar en esta síntesis las fotografías sobre lucha libre femenina de Lourdes Grobet. Durante años la artista se documentó sobre la actividad de estas mujeres de la clase popular quienes manejan un valor del cuerpo muy diferente al de "la mujer mexicana clasemediera (...) Es claro que para ellas na'a tiene de familiar el feminismo importado de Europa y Norteamérica."

Ya en los '90 los reclamos feministas de antaño interactúan con nuevas propuestas que cuestionan otros aspectos de la supuesta identidad femenina. Esta convivencia lamentablemente se sigue dando puesto que no se saldaron las viejas demandas de los '70. Es así como señala Marta Lamas: "Para mí el feminismo es una vivencia y su teorización ha llevado a propuestas políticas, intelectuales, artísticas, etc. Esa teorización se caracterizó en los setenta por tratar de responder una pregunta que era: ¿por qué la diferencia sexual se traduce en desigualdad? (...) Pero esas cuestiones en un momento determinado tuvieron resonancia en el campo de la producción artística o de la expresión artística; las preguntas de ahora tienen que ver con cómo se construye el sujeto y ahí aparece el cuerpo de una forma brutal, es decir: ¿realmente tener cuerpos

distintos produce subjetividades distintas? Esto, ¿cómo se formula en términos de producción artística? Parecería que era más fácil un arte comprometido políticamente con la pregunta '¿por qué la diferencia se traduce en desigualdad?' que un arte comprometido con la pregunta '¿qué es la diferencia sexual?', ¿no?".

¿El matriarcado de Pindorama? Brasil

“Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de Don Antonio de Mariz.

En el matriarcado de Pindorama.”

Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*

Durante la década del '50 del siglo XX el arte brasileño se abre al debate internacional de la mano del concretismo en lo plástico y de la conformación del Museo de Arte Moderno y la Bienal de San Pablo en el campo institucional, constituyéndose como centros importantes del arte las ciudades de Río de Janeiro y San Pablo.

Con el Grupo Ruptura de San Pablo y el neoconcretismo de Río de Janeiro, Brasil puede salir del lenguaje realista social dominado por la figura de Cándido Portinari y polemizar sobre los elementos puros del lenguaje plástico. La presencia de Lygia Clark y Hélio Oiticica marcan, con sus postulados a veces un tanto utópicos, al arte contemporáneo del Brasil.

Desde la crítica de arte aparecen figuras como Mário Pedrosa y Ferreira Gullar, quienes acompañan polémicas y debates. La objeción al racionalismo y cientificismo concretista que realizan los artistas de Río, la difusión de la psicología de la forma, la filosofía de Maurice Merleau-Ponty, los estudios de Susan Langer, todo ello confluye para que surja esa mirada háptica que caracteriza al arte brasileño contemporáneo.

En 1964 se impone la dictadura militar, la cual se extiende hasta 1984. Su período de mayor represión a los derechos civiles se da entre 1968 y 1975. En diciembre de 1968 se lleva a cabo la Declaración del Acto Institucional n°5 (AI-5) donde se abole la Constitución y se instituye la Censura. Al AI-5 le sigue el encarcelamiento de profesores, estudiantes y artistas.

Si los años cincuenta y sesenta preparan la plataforma en donde madura el campo artístico del Brasil, los años setenta buscan superar aquellos postulados y abrir la discusión sobre el sistema del arte, el control y poder a partir de las imágenes. Esto tiene como mar de fondo la fuerte americanización cultural –utilizo el término para aludir a la influencia de Estados Unidos- que sufre Brasil por esos años. Los medios de comunicación estallan y es la televisión una de las armas más fuertes para difundir una naciente cultura de masas. Apunta Lidia Santos que “(...)lo *kitsch* se restringía a las imágenes

estereotipadas de la cultura brasileña y aludía a los clichés con los que el Estado dictatorial difundía su ideología a través de la propaganda televisiva.”

Tal como señala Tadeu Chiarelli, se puede pensar la producción cultural y artística del Brasil a partir de tres bloques: la cultura erudita, blanca, garante de la herencia del arte y la cultura europeas. La cultura de masas: norte americanizada y con fuerte influencia sobre la cultura popular. La cultura popular: mestiza, inmensa y fastuosa, salvaguardada en los sectores más desprotegidos de la sociedad. La madurez de estos entramados comenzaría a darse a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El proceso de modernización acelerado impulsado por el gobierno de facto genera grupos de resistencia entre los que se hallan feministas, homosexuales, minorías sociales y el movimiento negro, que al calor del “black is beautiful”, ganan espacio público.

Los grupos feministas -influidos por los europeos y norteamericanos- se alinean más allá de las diferencias políticas. Estarán conformados por mujeres de sectores medios y con formación intelectual. En 1975 se funda el Movimiento Femenino por la Amnistía a cargo de Terezinha Zerbini, y en torno al año internacional de la mujer, el feminismo influye en publicaciones como *Claudia* y *Nova* y *Mais*, ambas leídas por un importante número de mujeres brasileñas.

Significativamente, el momento de mayor represión sobre la vida pública y los espacios de sociabilidad coincide con nuevas formas de expresión cultural. Esta urgencia por debatir la realidad que se está viviendo en un marco dictatorial lleva a los artistas a producir obras de fuerte crítica política, y dentro de ellas se integra la producción de las mujeres sin formar colectivos independientes como se da en México.

La presencia activa de las artistas brasileñas existe desde el nacimiento del arte moderno del país. Anita Malfatti y Tarsila do Amaral son ejemplos de ello. Brasil resulta un caso aparte en la dinámica del continente ya que las mujeres participan al lado de los artistas varones en el desarrollo de la vanguardia. Los años '60 lo demuestran: Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino, Regina Silveira, Anna Bella Geiger y tantas otras participan activamente de la efervescencia del ambiente plástico en manifestaciones, firma de manifiestos y acciones urbanas. La producción femenina parecería, entonces, incluirse en el discurso de la historia del arte en mayor medida que en otros países de la región y de manera natural, escapando en cierto modo al cliché excepcional.

Sin embargo no todo lo que brilla es oro. Paulo Herkenhoff en diálogo con Heloísa Buarque de Hollanda resalta que “(...) Brasil es refractario a la discusión sobre la diferencia en el campo del arte: mujer, hombre, negros, indios, blancos, japoneses, judíos, musulmanes, homosexuales, colonialismo interno, pluralidad

cultural, estructura de clases. Es *cool* rechazarlo de antemano. En ese sentido, el sistema del arte brasileño no es “políticamente incorrecto”, pero antidemocrático”.

En los años '70 las artistas mujeres realizaron duras críticas al poder político y su discurso nacionalista, desvelando a los omitidos. Anna Bella Geiger refleja la compleja sociedad brasileña en su obra *Brasil nativo/Brasil alienígena*, muestra allí la crisis que ocasionan las llamadas minorías en la construcción de un Brasil patriótico y vacío de contenido, el divulgado por los medios de comunicación controlados por el gobierno de facto. En su serie de nueve postales trasluce los pliegues y las sombras del discurso autorizado, el del imaginario del poder.

Desde finales de los años '60 Anna María Maiolino se dedica al grabado, tomando como referencia la gráfica que ilustra los periódicos de cordel, prensa común en el continente entre los sectores populares, analfabetos y marginados del sistema.

Ya en los años '70 Brasil se acerca a las nuevas tecnologías. Las artistas trabajan entonces con nuevos soportes. Maiolino emplea el videoarte y la performance para realizar fuertes críticas tanto a la dictadura militar como al sistema patriarcal tomando como punto de análisis al lenguaje y sus etapas anteriores a la palabra. En un sistema acechado por la censura y los escuadrones de la muerte, ¿cómo hablar desde un lenguaje pre verbal?

Señala Paulo Herkenhoff que durante “(...) los años 1960, 1970 y, en cierta forma en la década de los '80, muchas artistas mujeres iban de frente, trabajando directamente con los íconos “femeninos”: sensualidad, cuerpo, maternidad, mutilaciones, rasgos generacionales. Hoy, con las demandas feministas ya relativamente absorbidas por el imaginario social, se abre un enorme espacio para que las artistas mujeres interpreten su entorno a la luz de una apropiación crítica que sería la sensibilidad “femenina.”

En su aparente integración de las artistas al sistema del arte, ¿se dará el soñado matriarcado de Pindorama enunciado por Oswald de Andrade en Antropofagia?

“Contra la realidad social, vestida y opresora, puesta en catastro por Freud –la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama.”

Minas* tenaces. Argentina

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. Este hecho trae consecuencias notables en la década siguiente, y con respecto al campo del arte, es más amplia la presencia de estudiantes mujeres en la carrera de Bellas Artes. Son 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 que busca lo nuevo.

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. Sarah Grilo y Lidi Pratty 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.

Pese a su impacto, ninguna de estas artistas están relacionadas 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 en este momento y por la situación política del país. Estos hechos, entre otros, determinan urgencias que eclipsan los reclamos feministas.

Durante los años setenta se forman los primeros grupos feministas del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969 se organiza en los salones del café Tortoni Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participa la cineasta María Luisa Bemberg y la escritora Leonor Calvera. En 1971 se constituye también el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), que instala con fuerza el debate sobre el aborto.

En este sentido la figura de María Luisa Bemberg es excepcional ya que es una de las primeras creadoras que relaciona los reclamos feministas con su obra: la producción fílmica.

Las demandas de UFA sobre el “(...) esclarecimiento teórico de cómo funciona el aparato de opresión de la mujer y la denuncia de toda idea, sentimiento o conducta que mantenga o refuerce tal opresión (...)” así también la “(...) revisión de libros de textos, y todo sistema de educación para eliminar la discriminación condicionante de los roles sexistas, desde el jardín de infantes(...)”, son los fundamentos de los cortos de María Luisa Bemberg pensados y realizados entre 1972 y 1974: *El mundo de la mujer* y *Juguetes*.

En el primero, María Luisa documenta la distribución de folletos que UFA lleva a cabo en los eventos considerados de carácter sexista. El blanco, en este caso, es *Expofem*, una exhibición dedicada a la mujer realizada en Buenos Aires. Allí se expone lo que se considera del interés femenino: moda, maquillaje, lo último en peinados, cremas, zapatos, etc., en fin, todo aquello a lo que se debe someter la mujer para ser una verdadera señora respetable.

En *Juguetes* la Bemberg desvela la construcción de lo femenino ya desde la infancia. Los cuentos infantiles tales como *La cenicienta*, *La bella durmiente* y muchos juegos que son enseñados a los niños, así como la educación que reciben en los jardines de infantes y colegios, reflejan la construcción del género. Este corto está dedicado a su nieta Paula -quien actúa en el mismo- en la esperanza de que a ella le toque un mundo mejor, o como buena feminista latinoamericana, en la creencia de que a ella le implicará cambiar el mundo.

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. Cabe destacar que durante la dictadura Leonor Calvera escribe el libro *El género mujer* –finalizado en 1982 y publicado en 1983- donde se establece por primera vez en el país el concepto de género. El mismo llega hacia los años '90 al ámbito académico pero se lo adopta como un concepto extranjero, desconociendo lo realizado por Calvera. A finales de los '80 Calvera escribe *Mujeres y feminismo en la Argentina*, libro fundamental para conocer la recepción de la segunda ola en el país.

Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas mujeres recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género.

En 1983 se crea *Lugar de Mujer*, institución que se define por su

“orientación feminista”. Entre sus fundadoras se encuentran importantes feministas: Alicia D’Amico, María Luisa Bemberg, Marta Miguelez, Safina Newbery. Según su primer boletín, *Lugar de mujer* tiene como objetivo desarrollar actividades centradas en la temática femenina.

En este espacio Ilse Fuscova –activista feminista- lleva a cabo durante el mes de noviembre de 1983 la muestra fotográfica denominada *El Zapallo*, la cual un año antes había presentado en los Talleres Brígida Rubio. La foto que reproducimos será seleccionada, en 1986, para integrar la exposición internacional de fotografía *Mujeres fotografían mujeres*, organizada por la Volkshochschule de Munich.

En 1986 Ilse Fuskova junto a Josefina Quesada y Adriana Carrasco conforman el *Grupo Feminista de Denuncia*, el cual perdura a lo largo de dos años. Las artistas se sitúan en la calle Lavalle al 800 -peatonal de los cines del centro de Buenos Aires- los sábados a la noche. “Nos parábamos con las manos en alto, haciendo el signo feminista y con carteles con leyendas como ‘La violación es tortura’, ‘La mujer es la única dueña de su fertilidad’. (...) Esos y otros lemas irritantes provocaban la discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa. Cada sábado a la noche nos veían unas mil personas. Gasto mínimo y cuestionamiento interesante, ese era nuestro objetivo”, recuerda Fuscova.

En noviembre de 1986 el público porteño se ve sorprendido por una gran exposición que abarca todo el espacio del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta): *Mitominas I*, bajo la coordinación general de Monique Altschul. Considero a ésta la primera muestra colectiva realizada en Buenos Aires que, desde el campo del arte, toma una posición feminista.

Altschul vive en los Estados Unidos entre 1964 y 1971. En la Universidad de Iowa da comienzo su carrera de artista plástica a la vez que toma contacto con las reivindicaciones del movimiento feminista. En 1970 participa de la comisión organizadora del congreso interdisciplinario *What's on in Latin America*, Iowa State University. Una vez en Argentina busca integrarse a algún grupo feminista y comenta: “Cuando llegué a la Argentina me di cuenta de que era muy difícil conectarse con grupos feministas. Si los había yo no los ubicaba. De todas maneras fui a alguna reunión, pero no me enganché, entonces seguí mi camino sola, a través de lecturas. Después del último año de la dictadura, o quizás antes, comencé a buscar lo grupal porque desde lo individual veía que había cosas que no podía hacer”. Luego de algunos encuentros con artistas mujeres en donde convergen inquietudes similares surge la idea de *Mitominas*.

Mitominas I tiene como objeto la reflexión crítica del lugar que ocupa la

mujer en la construcción histórica y social del mito. Las artistas redactan un manifiesto para explicar dicha construcción: "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 Eco, santa como María, arrepentida como Magdalena, diabólica como Lilith, imprudente como Pandora, y así hasta el infinito, siempre".

Por primera vez se pone en evidencia, desde el campo del arte, que el sujeto mujer se construye en el discurso y en la representación, en consecuencia no es una categoría fija y estable. Con este fin se organizan charlas y talleres para debatir las construcciones sociales que afectan a las mujeres las cuales determinan sus elecciones, estableciendo consecuencias sobre sus deseos y libertades.

Mitominas I impacta en el ambiente políticamente correcto del arte argentino. En un país que recién salía de la dictadura, *Mitominas* genera conmoción en el espectador medio, así recuerda Altschul: "Cuando regresé de Estados Unidos intenté insertarme en el medio del arte plástico, que en ese momento era muy machista ya que había mujeres que hacían plástica pero que generalmente no llegaban al escalón superior, nunca llegaban a los premios. Y además en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, en ese momento [se refiere a 1986 año de la muestra] el 90% de los expositores eran hombres. Cuando Conseguimos todo el Centro Cultural para las mujeres, hay una gran tensión entre los varones. Nosotras dejamos cuadernos para comentarios. Vimos llegar a la exposición muy buenos amigos artistas plásticos que nos decían '¡Qué bárbaro, qué bueno!', y después escribían comentarios, en aquellos cuadernos, que no se pueden reproducir".

La exposición obtiene gran difusión en la prensa de entonces. Diarios como Clarín, La Nación, Tiempo Argentino y La Razón recomiendan visitar la muestra, revistas y suplementos dominicales de La Razón y La Nación, desarrollan entrevistas a las artistas y descripciones de las obras.

Los prejuicios hacia el término feminista sobrevuelan en la opinión pública local. En consecuencia, se practica un arte dentro de la temática feminista, cuestionando, criticando, reivindicando, pero a la vez, se intenta esquivar la palabra, buscar otros nombres para no espantar al público. Es así como la prensa aclara: "Independientemente de sus valores artísticos, '*Mitominas*' no cae en desbordes que son frecuentes en este tipo de eventos [desconocemos hasta el momento a qué tipo de eventos se refiere puesto que desde el feminismo podemos ver que son casi inexistentes], 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 y sociológicos; elude el caos de ciertos “happenings” e incorpora alegría y autocrítica no exenta de ironía”.

En 1987 Monique Altschul presenta en la Galería de Arte del Centro Cultural San Martín la instalación *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*. La instalación se integra a la obra de teatro del dramaturgo Emeterio Cerro, *Doña Ñoqua*, ya que a determinadas horas es su escenografía.

Esta vez la propuesta de Monique Altschul busca la desmitificación del concepto “hogar, dulce hogar”, la casa se transforma en el lugar del encierro, la esclavitud a la vez que el espacio de las obsesiones y los miedos de la mujer. La influencia más importante que declara Altschul en este trabajo es la obra de la artista norteamericana Judy Chicago, con quien se había familiarizado durante su residencia en Estados Unidos.

En noviembre de 1988 se da el último *Mitominas* movilizante y contundente. *Mitominas II. Los mitos de la sangre* se lleva a cabo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires del 4 al 27 de noviembre de 1988. La exposición abarca diversos temas que tienen como referencia a la sangre, podemos señalar como los dos más destacados al Sida y la violencia de género.

Nuevamente la prensa se hace eco de la muestra. Esta vez crece la cantidad de espectadores, entre otros motivos, por las quejas del párroco de la Iglesia del Pilar, contigua al Centro Cultural, ante una obra que presenta la artista Liliana Maresca, la cual exacerba la curiosidad del público.

La difícil palabra feminismo vuelve a aparecer y ante la pregunta del reportero de *El Periodista* a Monique Altschul: “¿Feminismo puro? ‘No, un espacio abierto [dice Altschul], con participantes feministas y otras que no los son, y con posiciones políticas diferentes. El terreno común es de preguntar y preguntarse, sin dogmatismos; y esperamos contar con una importante concurrencia masculina”.

Mitominas intervino activamente sobre los discursos dominantes de la época pero apareció sobre un vacío crítico puesto que no se tienen antecedentes de exposiciones realizadas en Buenos Aires que cuestionen las construcciones discursivas y el papel de la mujer en el circuito institucional del arte.

Fuerte trama. Chile

Hablar de los años '70 en Chile es, al igual que en Brasil y Argentina, hundirse en uno de los momentos más sórdidos de la historia del país. A partir

del 11 de septiembre de 1973 el régimen militar chileno lleva a la práctica políticas represivas destinadas a destruir las formas de organización social y políticas vinculadas a la izquierda y al centro político.

A partir de 1974 se inicia una fase de represión más selectiva, la cual se centraliza en la Dirección de Inteligencia Nacional para perseguir a militantes de la oposición. Este momento es en el que se dan la mayor cantidad de desaparecidos.

El régimen se consolida en 1977, entonces la política represiva adapta su intensidad según los desafíos que le presenta la oposición. Esta situación se extiende hasta la crisis económica de 1982. Es por entonces que, ante el descontento popular y la imposibilidad de contenerlo, el régimen establece el estado de sitio, cancelando los espacios públicos en 1983.

Esta situación sociopolítica transformó aquellos logros alcanzados por los movimientos de mujeres de mediados de los años '60, producidos al calor de la segunda ola. Por aquel entonces la sociedad chilena había entrado en un proceso de cambios sociales, culturales, políticos y económicos, cuyo cénit se da con el gobierno de Salvador Allende. Bajo su mandato las chilenas logran protagonismo al integrarse en organizaciones sociales, sindicales y partidos políticos. Por el contrario, el gobierno de facto convoca a las mujeres para ser los pilares de la reconstrucción nacional en los roles tradicionales de esposa y madre. Las progresistas que salen de este orden luchan por los derechos humanos y organizan la resistencia política. Algunas serán acechadas, otras desaparecidas o asesinadas.

En este contexto cabe pensar que es muy difícil la producción plástica desde un lugar de cuestionamiento a lo establecido. Paradójicamente, durante los años '70 se genera un movimiento de vanguardia que busca estar a tono con el campo artístico internacional. Comienza el trabajo conjunto entre artistas, escritores y teóricos; se investigan nuevos soportes para las obras, la fotografía, el vídeo y el propio cuerpo del artista aparecen en escena. El arte y su relación con la política sondean el terreno de la experimentación de la mano del conceptual y el accionismo.

A partir de 1977 estas prácticas maduran en lo que Nelly Richard denomina *Escena de Avanzada*: "(...) nueva práctica del signo que cambia tanto la mirada sobre el arte como el rol crítico-social de la obra en el espacio cultural chileno (...) cruzando el arte con la literatura y la poesía, en el intento por romper la linealidad monologante de sus respectivas tradiciones."

Si bien muchos de los cuestionamientos de la vanguardia se basan en planteamientos que aparecen en los años sesenta, la característica de los setenta es "(...) la traumática marcación en un contexto social y político desarticulado por la violencia (...)", señala Richard. Es así como, siguiendo a

Richards, "(...) la *Escena de Avanzada* reivindica –de modo antihistoricista- el corte, el fragmento y la interrupción, para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena."

En la vanguardia plástica las mujeres se integran encabezando posiciones. Así podemos mencionar desde la teoría a Nelly Richard y desde el terreno de la plástica y la escritura a Diamela Eltit, Catalina Parra, Paz Errázuriz Virginia Errázuriz y Lotty Rosenfeld, entre otras, que con el apoyo de galeristas como Lily Lanz y Luz Pereira, contaron con espacios para exponer obras que cuestionan al sistema del arte.

El papel que juega Nelly Richard como teórica y crítica al lado de la *Escena de Avanzada* es de vital importancia para la historia del arte contemporáneo chileno a la vez que para la inserción del país en el debate teórico internacional. Junto a Ronald Kay son precursores en la escritura de arte nutrida por diferentes escuelas de pensamiento tales como el postestructuralismo, el psicoanálisis y la filosofía, configurando un corpus inédito de publicaciones sobre arte contemporáneo chileno. Esta situación se da gracias al apoyo de dos editores, Mario Fonseca y Francisco Zegers, que promueven la publicación de textos y libros de artistas. Por otro lado, ella abre la problemática de la posición latinoamericana en el debate de la postmodernidad y del papel que juegan las mujeres latinoamericanas en él, según ella, doblemente marginales: por mujer y por latinoamericanas.

Las artistas mujeres señaladas formaron parte de los círculos de vanguardia de los años '70, los cuales se encuentran diferenciados en cuatro grupos entre los que orbitaron artistas más jóvenes: Taller de Artes Visuales (TAV), Dittborn-Parra-Kay con la editorial V.I.S.U.A.L., Leppe-Altamirano-Richard y Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.). La presencia femenina dentro de ellos va desencadenando discursos que plantean preocupaciones genéricas al lado de las fuertes críticas realizadas al régimen.

Catalina Parra vive en Alemania entre 1968 y 1972. Allí se familiariza con el montaje fotográfico desarrollado por el Dada berlinés. Cuando regresa a Chile realiza fotomontajes yuxtaponiendo imágenes y texto. La unión entre lenguaje y visualidad la crea a través de costuras en las que emplea hilo, cordón, gasas y cintas. Parra desestabiliza el orden de las imágenes que aparecen en la prensa, las interviene alterándolas con cortes y suturas, alusiones a las heridas y al dolor del cuerpo humano atormentado y del cuerpo social mortificado. La exposición *Imbunches*, de 1977, recrea este concepto de la mitología chilota (sur de Chile). El *imbunche* es un sujeto que tiene todos los orificios del cuerpo cosidos para que el espíritu del mal no pueda salir fuera de él. De esta manera, Parra habla de la violencia durante la dictadura, y de una

memoria congelada en imágenes violentadas por la historia.

El grupo C.A.D.A. se conforma en 1979. Participan el poeta Carlos Zurita, la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas plásticos Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Sus acciones, de fuerte contenido crítico, buscan el nexo entre arte, política e inserción social, no sólo empleando la calle como campo de batalla sino también los medios de comunicación. En torno a las acciones se generaron también documentos de arte, testimonios de una época oscura.

Para no morir de hambre en el arte, primera acción del grupo realizada simultáneamente en Santiago, Bogotá y Toronto. C.A.D.A. utiliza como metáfora la leche para hablar del hambre, la corrupción, la violencia, la censura. En Santiago la operación consistió en distribuir cien litros de leche en una población pobre, intervenir con información artística la revista *Hoy*, dar un discurso frente a la sede de la Cepal, colgar una inmensa tela blanca en la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, entre otras acciones en la ciudad. *Para no morir de hambre* finalizaba en la Galería *Imagen* exhibiendo documentos sonoros y en video sobre las intervenciones urbanas. Mientras tanto, Cecilia Vicuña realiza la acción *Vaso de leche* en Bogotá. Tras anunciar con carteles en la vía pública sobre el derramamiento de un vaso de leche, la acción simboliza un hecho que estaba aconteciendo en el país: la muerte de 1920 niños debido a que los comerciantes adulteraron este alimento con pintura.

La última acción de C.A.D.A., *Viuda* de 1985, es realizada por Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. Esta consiste en la publicación en el diario *La Época* y las revistas *Apsi* y *Cauce* de la fotografía de una mujer con expresión desolada portando la leyenda “viuda” en letras de molde. La imagen lleva un texto que invita a observarla y a través de su rostro entender a todo un pueblo. Una clara alusión a la lucha de las mujeres por recuperar a sus seres queridos presos del régimen y por la urgencia de justicia

No podemos dejar de hablar en esta acotada síntesis de Carlos Leppe, artista que trabaja con el lenguaje corporal. Leppe realiza en 1974 la primer performance que se lleva a cabo en Chile, el *Happening de las gallinas*, en la Galería Carmen Waugh.

Mientras de fondo se escucha la canción *El día de mi madre* de Ramón Aguilera, Carlos Leppe hace su entrada en una habitación repleta de gallinas de yeso. El artista –de corona fúnebre al cuello- se sienta en una silla adaptada como costurero, llena de huevos cocidos, los que va comiendo al son de la música. En esta obra se mezcla lo biográfico con lo genérico para hablar de su madre y de los atributos de lo masculino -imposibilidad de parir- y lo femenino.

La obra de Leppe trabaja el cuerpo como el territorio en donde se

inscribe una identidad cambiante, fluctuante. Es también el terreno de lo biográfico y, en ese sentido, la memoria deja sus huellas en la piel, campo de batalla de los violentos procesos históricos.

Leppe emplea el disfraz y el maquillaje para cuestionar la identidad como una categoría fija, enfrentándose de esa manera al concepto esencialista de lo masculino y femenino que manejaba el régimen. El cuerpo es lo que se debe disciplinar y controlar a la vez que se lo tortura y se lo mortifica. Frente a estos imperativos de la época pinochetista, Leppe promueve el desborde, el travestismo, lo carnavalesco en sus videoperformances, sus instalaciones y performances. Para Nelly Richard el cuerpo es "(...) la zona de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (la programación social de los roles de identidad); entre lo somático-pulsional y las convenciones culturales de lo simbólico-cultural." En este sentido, la obra de Carlos Leppe pone en crisis categorías fijas establecidas en lo social.

Finalmente, la dupla que conforman *Yeguas del Apocalipsis* -los escritores Pedro Lemebel y Francisco Casas- trabajan la dura problemática de la homosexualidad en un país machista y atravesado por la dictadura.

Durante la década del '80, *Yeguas del Apocalipsis* se diferencia de la *Escena de Avanzada* por sus propuestas de radical libertad ante el tema de la doble moral y la hipocresía. En sus performances la desnudez del cuerpo, el travestismo, la estética de lo pobre y lo kitsch, pone el énfasis sobre una sociedad que marginaliza al homosexual más allá del régimen de gobierno.

En *Homenaje a García Lorca* (1989) los artistas se visten de luto con trajes negros y maquillaje contrastante en memoria por los muertos del SIDA. En *Las dos Fridas* (1990), un juego de fotos y proyecciones, desde el exterior de la galería hasta el interior, es la antesala para descubrir a los artistas representando la obra de Kahlo como un *tableaux vivant*. *Las dos Fridas* aparece como metáfora de enfermedad, dolor y cuestionamiento de la identidad para *Yeguas del Apocalipsis*.

A modo de final abierto

En este acotado recorrido por la relación arte-feminismo en Latinoamérica podemos encontrar, más allá de las diferencias que cada país presenta, elementos comunes.

Uno de los más importantes es la lucha de las artistas mujeres por denunciar el plano de desigualdad en el que se encuentran en sus distintas sociedades, tanto por mujeres como por artistas. Asimismo sus planteos abrieron camino para exponer problemáticas relacionadas con las minorías silenciadas.

Sin embargo, después de treinta años, aquella época de reclamos que se inicia en los '70 sigue sin saldarse. Todavía las artistas se quejan del machista sistema de las artes, de la invisibilidad de las mujeres en la historia del arte y de la falta de equidad en el sistema de becas y premios. Sigue en pie el viejo lema de *lo personal es político*, pero el desafío está, como señala Diamela Eltit, en "(...) politizar los géneros para descomprimir las redes de opresión que rodean al sujeto condenado a ser modelado por los intereses volubles del presente."

La relación feminismo-arte en Latinoamérica sigue siendo difícil más allá de la cantidad de artistas que han emergido desde los años '90, gracias al trabajo que algunas solitarias vienen realizando desde los '70. Los planteos subversivos de las mujeres del continente son fuertes pero transitan por los pliegues y las sombras del discurso autorizado, el del imaginario del poder.

Bibliografía

Ades, Dawn; Brett, Guy; Stanton Loomis, Catlin y O'Neill, Rosemary: *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*, Madrid, Quinto Centenario–Turner, 1990.

Armstrong, Carol; de Zegher, Catherine: *Women Artists at the Millennium*, Massachusetts, The MIT Press, 2006.

Calvera, Leonor: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Chile vive, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987.

Debate feminista, Año 11, vol.21, Abril 2000

Debate feminista, año 12, vol. 23, Abril, 2001.

Eztetyka del sueño, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Fem, vol.IX, n°33, abril-mayo 1984.

Herkenhoff, Paulo: "Zero and difference: excavating a conceptual architecture" en *Beyond preconceptions: the sixties experiment*, New York, Independent Curators International, 2004.

Herkenhoff, Paulo; Buarque de Hollanda, Heloísa: *Manobras radicais*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

Imágenes y visiones. Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1995.

Jiménez, José, Castro Flores, Fernando (ed.): *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.

Maiolino, Anna Maria: *São Estes Instalação*, XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

Mayer, Mónica: "De la vida y el arte como feminista" en *N.Paradoxa*: Issue N°8, noviembre 1998.

Mellado, J.P.; Richard, N; Valdés, A.: *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires. Díaz. Dittborn. Jaar. Lepppe*. Buenos Aires, CAYC, 1985.

Mitominas 1. Un paseo a través de los mitos, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires,

Municipalidad de Buenos Aires, 1986.

Mosquera, Gerardo ed.: *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Fondart, 2006.

O fio da trama / The thread unraveled. Contemporary Brazilian art, New York, Museo del Barrio, 2002.

Santos, Lidia: *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Iberoamericana, Vervuert, 2001.

Trinta anos de 68, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

V.V. A.A.: *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*, México, INBA, 2001, 2° edición.