

# PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

V. EDICIÓN

2016

Autora

**MARÍA LAURA ROSA**

Título

**UN TRIÁNGULO POSIBLE. REDES DE  
RELACIONES ENTRE EL ARTE FEMINISTA  
ARGENTINO, BRASILEÑO Y MEXICANO  
DURANTE LOS AÑOS 70 Y 80(\*)**



AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO

América Latina es un lugar complejo para hablar de feminismos. La diversidad y particularidad histórica, social y étnica que caracterizan al territorio lleva a que los feminismos que se desarrollan planteen matices propios que dificultan su encasillamiento en lecturas restringidas<sup>1</sup>. Más allá de una breve introducción general sobre algunas particularidades de la región, el presente artículo buscará señalar ciertas problemáticas que plantea el arte feminista de Argentina, Brasil y México empleando para ello la noción de conocimiento situado, es decir, la postura epistemológica crítica desarrollada por Donna Haraway en su libro de 1991, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*.<sup>2</sup> La idea de un conocimiento constituido a partir de una política de desplazamientos de saberes hegemónicos conformará uno de los ejes de este trabajo.

Sin embargo, este empleo teórico no desconoce su traducción latinoamericana. En ese sentido, coincido con la filósofa feminista argentina María Luisa Femenías, cuando señala: “En castellano, “traducir” es “trasladar” y “convertir”. Esa traslación no se reduce a un hito lingüístico. Interpreta, enriquece y recorta. En definitiva, genera una política de la apropiación como dispositivo ineludible del pensar.”<sup>3</sup> Por ello, invito a reflexionar, desde estas posiciones, otras perspectivas de análisis del arte feminista de los citados países latinoamericanos a partir de los encuentros y cruces que pueden vislumbrarse entre ellos.

## El espacio de las diversidades

La pobreza y marginalidad de los pueblos indígenas y afrolatinos del continente latinoamericano, en nuestra época contemporánea, tienen su origen en factores socioculturales y económicos de larga data histórica. La discriminación étnico-racial juega un papel central como fuente de exclusión, pobreza y marginalidad para dichas poblaciones. El género es una transversal que atraviesa estas problemáticas. La situación de analfabetismo en las que han estado sumidas muchas mujeres indígenas y afrolatinas determinó que, aunque las latinoamericanas fueran alcanzando el derecho al voto durante la primera mitad del siglo XX, sólo pudieran concretarlo aquellas que estaban alfabetizadas. Ejemplo de ello fueron países como Bolivia, Perú, Guatemala, en donde la población indígena superaba el 50% durante la primera mitad del siglo XX, según la CEPAL<sup>4</sup>. Esto trajo como consecuencia que el ingreso de las mujeres en la esfera pública estuviera marcado por su condición étnica y de clase, dado que la mayoría de las veces las mujeres blancas, pertenecientes a la burguesía, fueron las que iniciaron las luchas por los derechos de ciudadanía en las primeras décadas del siglo XX y las que continuaron reclamando por los derechos sobre sus cuerpos a partir de los años 70 del citado siglo. Estos no son datos menores para comprender el arte feminista del continente.

Gran parte de las artistas que, al calor de los años 70, se acercaron a los movimientos feministas o a sus planteamientos sin militar dentro de ellos —como ya veremos— fueron mujeres blancas o, a lo sumo, mestizas que pertenecían a niveles medios de la burguesía y/o, como en algún caso de la Argentina, a la élite. Esto les permitió establecer contactos con los centros del arte feminista —fundamentalmente Estados Unidos, Francia e Italia—, leer bibliografía en otros idiomas y posibilidades de traslación de saberes a sus contextos, dando como resultado el desarrollo de miradas situadas en problemáticas locales. Durante los años 80, las propias dinámicas de los contextos de estos tres países llevaron lentamente a una mayor diversidad de los movimientos de mujeres y, en consecuencia, a su pluralidad étnica y de clase.

Si pensamos en una práctica artística política o en una práctica política artística, no debemos olvidar la frase de la creadora mexicana Mónica Mayer, refiriéndose a su etapa de estudiante en el *Feminist Studio Workshop* cursado en el Woman's Building de los Ángeles, en 1978: “Si algo confirmé en ese momento es que, si uno pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que

<sup>1</sup> Maxime Molyneaux: *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, Valencia, Cátedra, 2003 y Maxime Molyneaux: “Género y ciudadanía en América Latina: cuestiones históricas y contemporáneas”, *Debate feminista*, año 12, vol. 23, Abril de 2001, p.18

<sup>2</sup> Donna Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>3</sup> María Luisa Femenías; Paula Soza Rossi (comp.): *Saberes situados/Teorías transhumantes*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2011, p. 17

<sup>4</sup> Ver: Álvaro Bello, Marta Rangel, *Etnicidad, “raza” y equidad en América Latina y el Caribe*, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL, 2000



serlo en términos artísticos”<sup>5</sup>. Es así como las artistas feministas de aquellos años plantearon lenguajes experimentales ubicando, en muchos casos, en el centro de la escena a sus cuerpos.

Si bien Argentina y México cuentan con artistas que emergieron de los mismos movimientos de mujeres, esto no parece estar lo suficientemente claro en Brasil. En ese sentido, considero de gran importancia poder dar cuenta de trabajos artísticos que tomaron posición crítica ante diversas situaciones que atravesaban a las mujeres de entonces, sin que sus creadoras formaran parte de los movimientos de mujeres ni necesariamente se manifestaran feministas. Entiendo que, más allá de la autodesignación de las artistas, las obras exhibieron denuncias sobre la domesticidad y la opresión del ideal de belleza femenino —el que demarcaba un sistema de identificaciones sobre qué era y qué no era ser mujer— en clara consonancia con las luchas feministas brasileñas de los años 70 y 80.

En ese sentido, insisto en la necesidad de entender los trabajos artísticos, adscribiéndolos a sus contextos de origen. Por ello, se hace imprescindible imaginar nuevas preguntas —hibridando los marcos teóricos— para iluminar zonas que aún están grises respecto de las artistas feministas del continente. Vamos entonces a ello.

## Argentina

En 1969, se organizó en los salones del café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participaron la cineasta María Luisa Bemberg, la fotógrafa Alicia D'Amico, la escritora Leonor Calvera, la teatrera Marta Miguelez y la poeta y escritora Hilda Rais, entre otras. En 1971, se conformó también el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) que instaló con fuerza el debate sobre el aborto.

El modelo del ama de casa fue expuesto críticamente por las feministas. Éstas visibilizaron el trabajo agotador, no remunerado y depreciado de las labores domésticas. Un temprano volante<sup>6</sup> de UFA para el día de la madre<sup>7</sup> de 1970 exhibía a una mujer preparando la comida frenéticamente, mientras atendía el teléfono con sus pies y se ocupaba de los tres niños que intentaban hacer destrozos frente a la ropa lavada que ella recién terminaba de colgar. A su lado, en una mesa, la TV transmitía un aviso que la incitaba a mostrarse hermosa, gracias al uso de la loción “Sexy”. En la parte inferior del dibujo, un epígrafe señala: “‘Madre’: esclava o reina, pero nunca una persona”.<sup>8</sup>

En este sentido, la figura de María Luisa Bemberg se destacó con fuerza. Ella fue una de las primeras creadoras que relacionó los reclamos feministas con su producción filmica dado que las miembros de UFA instaron a Bemberg a emplear la cámara para denunciar eventos de carácter sexista. 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 como 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 (...)”<sup>9</sup>, fueron los fundamentos de los cortos de Bemberg pensados y realizados entre 1972 y 1978: *El mundo de la mujer* y *Juguetes*, respectivamente.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Karen Cordero Reiman; Inés Sáenz (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, México D.F., 2007, p. 404.

<sup>6</sup> El citado volante fue costeadado por María Luisa Bemberg. Ella se lo habría encargado a un publicista para que lo diseñara, el folleto formó parte de la campaña realizada por UFA para denunciar la explotación de las mujeres. Ver Alejandra Vassallo: “Las mujeres dicen basta: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los ’70” en A. Andújar, D. D’Antonio, K. Gramático, F. Gil Lozano, M. L. Rosa: *Historia, género y política en los ’70*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009, p. 69.

<sup>7</sup> En Argentina se celebra el Día de la Madre desde principios del siglo XX. Dicha celebración fue diversa por la creciente inmigración, pero hacia los años ’40 la iglesia vinculó la figura de la madre con la de la virgen María. Es así como el Día de la Madre primero estuvo ligado a lo religioso, y recién a finales del siglo XX comenzó a ceder la fuerte diferencia entre el 11 de Octubre ‘Día de la madre católica’, de otros días. Con el tiempo —debido al impulso comercial que cobra el festejo y por el rechazo popular a la idea de separar a las madres católicas de todas las demás— fue consolidándose el tercer domingo de Octubre como el Día de la Madre Universal.

<sup>8</sup> Folleto de Unión Feminista Argentina, 1970.

<sup>9</sup> “Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina” en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p.6

<sup>10</sup> Para un desarrollo exhaustivo de los cortos de María Luisa Bemberg, ver: María Laura Rosa: *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, pp. 21-45.



En 1972, a raíz de una exposición dedicada al mundo de la mujer, María Luisa Bemberg realizó el primer documento cinematográfico, testimonio del activismo de UFA y herramienta de difusión del grupo: *El mundo de la mujer*<sup>11</sup>, basado en la exposición *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* que se llevó a cabo en el predio de exhibiciones de La Rural, en la ciudad de Buenos Aires. Influída por la lectura de *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet,<sup>12</sup> quien sostuvo que uno de los instrumentos más eficaces del patriarcado radicaba en el dominio económico que se ejercía sobre las mujeres, la cámara de Bemberg hizo hincapié en el consumo como ardid para la eterna dependencia del varón. Es por ello que la directora se detiene en las billeteras de las mujeres pagando y pagando, y en los poderes de cooptación de las imágenes publicitarias. Bemberg desarrolló, entonces, un “contradiscurso” empleando las mismas herramientas del sistema: palabras e imágenes. Las palabras —ya sean a partir de fragmentos leídos por voces en *off* o por las letras de las canciones seleccionadas— y las imágenes conformaban un discurso de denuncia.

Otra de las teóricas del feminismo europeo, quien impactó en el feminismo de UFA, fue Carla Lonzi. Ella expresó en *Escupamos sobre Hegel*: “La relación hegeliana amo-esclavo es una relación interna del mundo masculino, y es a ella a la que se refiere la dialéctica, en términos deducidos exactamente de las premisas de la toma del poder. Pero la discordia mujer-varón no es un dilema: para ella no se ha previsto ninguna solución, puesto que la cultura patriarcal no la ha considerado un problema humano, sino un dato natural”.<sup>13</sup> Bemberg subvertía la dialéctica desvelando el trasfondo de una relación de esclavitud, cuyo cómplice era la economía de mercado. La cámara se detenía en promotoras, modelos y chicas en la pasarela para exhibir el binomio amo-esclavo que señala Lonzi: mujeres que debían moldearse al requerimiento de belleza patriarcal, lo que, en el fondo, era lo mismo que decir capitalista. Demandas físicas se sumaban a las demandas psíquicas, el culto a la buena madre y esposa perpetuó una esclavitud que se vivía como naturaleza y no como barbarie.<sup>14</sup>

Durante los años 60 y 70, la Argentina vivió un momento de renovación y expansión de los *mass-media* que dejaron de ser meros canales de comunicación y circulación de la información para transformarse en fuertes agitadores del consumo, objetualizando al cuerpo femenino para tal fin. Esto impactó sobre las mujeres del momento, ya que rápidamente devinieron en blancos de la publicidad a través de la televisión y de numerosas publicaciones femeninas que comenzaron a salir. En este complejo entramado consumista, aparecieron voces femeninas que rechazaban el modelo sexista y cosificado del mercado. Es así como Catalina Trebisacce, en su investigación sobre el feminismo de la segunda ola de Buenos Aires, señala que: “Las feministas locales de la primera mitad de la década del setenta se *desidentificaron* de los estereotipos de mujeres pasivas y hogareñas, y también lo hicieron del ideal cos(it)ja-bella. Finalmente, también se extrañaron del imperativo de la maternidad como fundante de la identidad de toda mujer.”<sup>15</sup> Es muy significativo que la expansión de los medios de comunicación y el consumo del momento hayan propiciado también una reacción feminista en Brasil, como ya veremos.

Aunque el supuesto más difundido hasta la actualidad en Argentina haya sido que las feministas no se sintieron integradas en las agrupaciones de izquierda y que, por ello, se distanciaron de las mismas conformando otras agrupaciones, esto se ha revisado y cuestionado en los últimos años.<sup>16</sup> Las relaciones entre las agrupaciones de izquierda y las feministas fueron ambiguas debido a que, en las primeras, sus integrantes también discutieron problemáticas vinculadas al sistema de desigualdad que imperaba sobre el género y, por esta razón, establecieron vínculos con las feministas.

Dicha situación se dio en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), después Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y en el Frente de Izquierda Popular (FIP). Las mujeres del PRT conformaron el grupo Muchacha y sacaron una publicación con el mismo nombre.

<sup>11</sup> *El mundo de la Mujer*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefa de Producción: María Rosa Sichel. Sonido: Nerio Barberis. Cámara: Osvaldo Fiorino. Editor: Miguel Pérez. Año: 1972. Duración: 15'45". Puede verse en el site: <http://www.marialuisabemberg.com>

<sup>12</sup> Kate Millet, *Política sexual*, México, Aguilar, 1975

<sup>13</sup> Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*, Buenos Aires, La Pléyade, 1978, p. 26.

<sup>14</sup> María Laura Rosa: “El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80” en *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine. Art et genre: femmes créatrices en Amérique Latine*, n° V, 2013.

<sup>15</sup> Catalina Trebisacce: *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*, Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 253. [Inédita]

<sup>16</sup> Catalina Trebisacce: “Encuentros y desencuentros entre la militancia de izquierda y el feminismo en la Argentina” en *Revista Estudios Feministas*, vol. 21, núm. 2, mayo-agosto, 2013, pp. 439-462



El PST creó la Comisión de Lucha de la Mujer. Varias de sus miembros participaron frecuentemente en reuniones de UFA y del MLF e, inclusive las feministas de UFA, les prestaron su espacio de reunión a las de Muchacha. Esto reflejó solidaridades e intercambios más constantes de lo que se pensaba entre las feministas y las mujeres de los partidos de izquierda. Si bien las segundas llevaron a cabo lo que se llamó la doble militancia, ambas consideraron que el feminismo, con su análisis de la opresión femenina, representaba una lucha específica que no necesitaba coincidir con otras. Es por ello que aquellas militantes que participaban exclusivamente de los partidos de izquierda consideraban a las feministas de única militancia unas burguesas.<sup>17</sup>

Sin embargo, todo el desarrollo del feminismo alcanzado en la primera mitad de la década del 70 quedó truncado por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo de la segunda mitad de los años 70 emergió con fuerza. Las reivindicaciones cobraron un nuevo impulso gracias al retorno de las mujeres exiliadas, entre otros factores. El campo artístico no fue ajeno a esta situación, ya que las artistas recobraron su participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género.

En 1983 —unos meses antes del regreso democrático con la presidencia de Raúl Alfonsín— se creó *Lugar de Mujer*, espacio pluralista que recibió a todas aquellas que deseaban acercarse, más allá de ser feminista o no. Allí se realizaron actividades, talleres, exposiciones artísticas, proyección de cine y debates que impactaron sobre la creación artística. Entre sus fundadoras se encontraban importantes feministas: Marta Miguelez, Hilda Rais, María Luisa Lerer, María Luisa Bemberg, Sara Torres, Graciela Sikos, Lidia Marticorena, Ana Amado y Alicia D'Amico, entre otras. En dicho espacio se produjo un juego de ida y vuelta entre el campo artístico local y el activismo feminista, ya que las artistas feministas —tales como Teresa Volco, Ilse Fusková o Josefina Quesada, entre otras— llevaron allí problemáticas y debates, lo que trajo como consecuencia que se diera un momento dorado del arte feminista argentino.<sup>18</sup>

En dicho lugar, Ilse Fusková —artista y activista feminista— llevó a cabo, durante el mes de noviembre de 1983, la muestra fotográfica denominada *El Zapallo*, la cual había presentado en los Talleres Brígida Rubio un año antes. Las obras —diez fotografías en total— referían directamente a la fecundidad femenina, tanto física como mental. La invitación a la exposición estaba acompañada de un pequeño poema de la misma Fusková.<sup>19</sup> La serie se detenía poéticamente en dos desnudeces: la del zapallo, en toda su carnosidad interna, y la de la modelo. El cuerpo del vegetal y el de la mujer se entrelazaban en exuberante concavidad y redondez. La modelo transmitía una fuerte personalidad, “(...) ella instintivamente se movía y yo le tomaba fotos”, señala la fotógrafa.<sup>20</sup> La preocupación por crear una iconografía que reflejara la mirada de la mujer hacia su propia desnudez física, conformando una *otra* poética del cuerpo femenino, guió a Fusková hacia obras en donde la naturaleza y la anatomía femenina se complementaban. El zapallo, a través del recurso de la luz, se incorporaba al cuerpo de la mujer como una redondez más, como un órgano más, como la misma piel. La serie reflexionaba sobre la dimensión corporal de la experiencia femenina.

En *Lugar de Mujer*, la fotógrafa y activista feminista Alicia D'Amico (Buenos Aires, 1933-2001) llevó a cabo una larga investigación sobre el retrato fotográfico con el fin de desarticular, a través de éste, el entramado visual que cristalizaba a la mujer en mandatos sociales, domésticos, de belleza, etc. Al enfrentar a las mujeres ante su propia imagen, buscaba cuestionar a la heterodesignación, entendiendo por ello la delimitación de la identidad impuesta desde el exterior hacia el sujeto. Asimismo, profundizó en este género, ampliando sus límites y explorando otras metodologías para abordarlo. Lo utilizó como una herramienta feminista para que las mujeres pudieran reflexionar sobre su identidad.

<sup>17</sup> Veremos que esta misma situación se dio en Brasil, según ha estudiado la historiadora Joana María Pedro, a quien citaré más adelante. Para Argentina ver: Catalina Trebisacce: *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*, ob. cit., p. 346.

<sup>18</sup> Para un desarrollo de este período ver: María Laura Rosa: *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

<sup>19</sup> Para ver algunas de las fotografías de la serie *El zapallo* consultar: María Laura Rosa: “Repensando identidades e imágenes corporales. La fotografía de Ilse Fusková tras el retorno de la democracia en Argentina” en *Re-d. Arte, cultura visual y género*, Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, N°2, 2012. <http://www.pueg.unam.mx/revista2/?p=1290> [última consulta: enero 2016]

<sup>20</sup> Entrevista a Ilse Fusková, Buenos Aires, 7 de agosto de 2008.



En ese sentido, se valió del aporte de dos psicólogas —Graciela Sikos y Liliana Mizrahi— con quienes trabajó bajo la modalidad de taller, desarrollando juegos reflexivos y creativos, desestabilizadores de los mandatos. Uno de los principales objetivos fue conseguir que las mujeres construyeran su propia imagen y pusieran en palabras lo que sentían ante ellas mismas. En los talleres, se creó autoridad femenina, valorando la legitimidad de los sentimientos, las reacciones y el propio deseo. Allí se trabajó directamente con la subjetividad para alcanzar lo que D'Amico llamó *mujer verdad*, es decir, una mujer cuya imagen reflejara sus deseos, sus elecciones personales, aquello que sentía que era.

Las artistas feministas han vinculado, desde los años 70, sus creaciones con los lenguajes más experimentales del arte contemporáneo, a la vez que ellas mismas tomaron esta posición como una constante. Al cuestionar la identidad como algo fijo y estable y al plantear que lo personal es político, el cuerpo ingresó en el centro de la escena, fue el *locus* desde donde crear. En ese sentido, la performance ocupó un lugar privilegiado. En el caso argentino, lo performático se desarrolló en los años 80 con mucha fuerza. Siguiendo con *Lugar de Mujer*, el grupo de trabajo Alicia D'Amico-Liliana Mizrahi, planteó una serie de fotoperformances en las que investigaron sobre la identidad y la máscara y sobre cuestiones referidas a la violencia. El cuerpo y, particularmente el rostro, se tornaron maleables en función de un lenguaje experimental.

Entre 1986 y 1988, Ilse Fusková junto a Josefina Quesada y Adriana Carrasco conformaron el *Grupo Feminista de Denuncia*. Las artistas se ubicaban 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”<sup>21</sup>, recuerda Fusková.

En 1988, este mismo grupo comenzó a editar los *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, publicación que por ocho años —1988-1996— reflejó la necesidad de visibilización de dicho colectivo, discutiendo problemáticas propias. Fue entonces cuando las lesbianas argentinas comenzaron a escribir su propia historia, aunque muchas de ellas continuaban participando de las luchas feministas y no se reivindicaban separatistas. En la búsqueda de bucear sobre el cuerpo lesbiano, sobre la mirada deseante lesbiana, de redefinir lo ya visto y cómo se lo ha visto, en ese borde entre lo permitido en el campo artístico y lo rechazado, se ubicó la serie fotográfica *S/T* (1988) de Ilse Fusková, la cual había sido creada para exhibirse en la exposición *Mitominas II. Los mitos de la sangre*, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires —hoy Centro Cultural Recoleta— a finales de 1988. Este trabajo estaba formado por cinco fotografías que mostraban a una pareja de mujeres pintando su cuerpo con sangre menstrual. Las modelos posaban en escenas entre rituales y festivas, buscando romper con las imágenes construidas para y por el deseo masculino sobre la práctica sexual entre lesbianas. A Fusková le interesó reivindicar la sangre menstrual como fluido energético, cargado de vida, y en ese sentido, en oposición a la idea histórica de inmundicia, suciedad y de algo que hay que ocultar. También destacaron el sentido ritual de la menstruación femenina. El disparador para la realización de esta obra fue el debate y la discusión del libro *Sinceridad sexual. Así nació el informe Hite* de la socióloga y sexóloga estadounidense, de origen alemán, Shere Hite. El *Informe Hite* había sido leído por Fusková y un grupo de integrantes de los Cuadernos de Existencia Lesbiana, como un aporte más a sus reflexiones sobre la sexualidad en tanto construcción.

Si bien existieron más artistas feministas argentinas que las que he escogido en este artículo, estos ejemplos recorren temáticas que habilitan diálogos posibles con las artistas brasileñas y mexicanas. Más allá de las diferencias históricas de cada uno de estos países, las que determinaron desarrollos particulares de sus feminismos, sí podemos señalar coincidencias notables y problemáticas comunes. Vamos hacia estos cruces y encuentros.

---

<sup>21</sup> Entrevista a Ilse Fusková, Buenos Aires, 17 de noviembre de 2004.



## Brasil

El segundo momento del feminismo en Brasil cuenta con la particularidad de haberse desarrollado en medio de una larga dictadura militar (1964-1984), la cual reestructuró las relaciones políticas y económicas del país durante los veinte años en que se extendió. Pero fue a partir de 1968 cuando se profundizaron las restricciones del régimen de facto, ya que los derechos civiles y políticos de ciudadanas y ciudadanos fueron completamente anulados con el Acto Institucional N°5 (AI-5), que legitimó la censura junto a severas medidas de “seguridad nacional”<sup>22</sup>. En ese contexto, las agrupaciones feministas —que venían desarrollándose desde la segunda mitad de los años 60— aunque hasta hace muy poco se empleaba la fecha fundacional de 1975 por el año internacional de la mujer—, se alinearon con los grupos de izquierda en la lucha contra el autoritarismo.

Asimismo, existieron conexiones entre feministas, agrupaciones de izquierda y sectores progresistas de la Iglesia —particularmente la teología de la liberación— ya que ésta fue una de las fuerzas más radicales contrarias al régimen militar. La lucha por la libertad de expresión se vinculó con los reclamos por los derechos de las mujeres y esto impactó en el arte de Wanda Pimentel, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina Vater, entre otras, quienes sin integrarse en las agrupaciones feministas, llevaron los reclamos de las mujeres a sus obras.

Hay varias hipótesis que pueden plantearse a la hora de analizar las peculiaridades que presenta el binomio arte-feminismo en Brasil, dado que las investigaciones realizadas hasta el momento no parecen encontrar artistas que hayan emergido de las agrupaciones feministas, ni que se hayan vinculado directamente con ellas. Esto nos lleva a pensar otras alternativas, ya que las más frecuentes —buscar artistas militantes, o buscar dentro de los movimientos de mujeres a las artistas— no han resultado en Brasil, sin que esto indique que no hayan existido.

Una de estas hipótesis refiere a las particularidades políticas por las que atravesó el país, que determinaron que las agrupaciones feministas hayan quedado un tanto eclipsadas por los grupos partidarios de izquierda, dentro de los cuales numerosas mujeres practicaban la doble militancia. Asimismo, con el regreso de las exiliadas —hacia 1979— los grupos feministas se diversificaron. Así señala la historiadora Joana María Pedro: “Luchar en Brasil por la ‘liberación de las mujeres’ dentro del campo de la izquierda y en plena dictadura militar no permitía que el feminismo brasileño fuera semejante al proyecto que se desarrollaba en Europa o en los Estados Unidos, de donde venían los libros, las ideas y las propuestas.”<sup>23</sup>

Otra de ellas se relaciona con el impacto y la recepción de la bibliografía feminista extranjera sobre las feministas brasileñas. Así como en Argentina se dio una temprana traducción al castellano de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir<sup>24</sup> —hecho que alimentó el resurgir del feminismo de los años 60—, y las feministas de UFA tradujeron de forma casera varios escritos de Kate Millet, Carla Lonzi y Shulamith Firestone, cuya difusión fue fundamental para los grupos de concienciación, en Brasil no parece haber sucedido esto, al menos en los centros urbanos más importantes de entonces —São Paulo, Río de Janeiro, Belo Horizonte—, quienes contaron tardíamente con traducciones al portugués de textos feministas. *El segundo sexo* se tradujo una década más tarde de su primera publicación. Con *La mística de la femineidad* de Betty Friedan sucedió lo mismo, siendo traducida hacia 1971. Las brasileñas no se sintieron particularmente atraídas por Beauvoir —quien va a ser más reconocida cuando visite este país en los años 60, momento en que la filósofa difundió su novela *Los mandarines*—, y al ser leída tardíamente establecieron críticas a *El segundo sexo* marcadas por diferencias temporales y vivenciales. Señala Joana Vieira Borges que esta obra les pareció a las brasileñas excesivamente psicoanalítica y que, en un principio, no veían sus beneficios.

<sup>22</sup> Además del AI-5 (13 de diciembre de 1968), se había dictado una nueva Constitución (1967), una nueva Ley de Prensa (N° 5.250 del 9 de febrero de 1967) y la Ley de Seguridad Nacional (N° 898 del 29 de septiembre de 1969)

<sup>23</sup> Joana María Pedro, “Narrativas fundadoras de feminismo: poderes e conflictos (1970-1978)” en *Revista Brasileira de História*, Sao Paulo, v. 26., n°52, p. 269.

<sup>24</sup> El ensayo de Simone de Beauvoir llegó a la Argentina en 1954 con traducción de Pablo Palant y publicado por la editorial Psique. Ver: Marcela Nari, “No se hace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en la Argentina, 1950 y 1990” en Paula Halperin, y Omar Acha: *Cuerpos, género e identidades. Estudios de historias de género en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del siglo, 2013.



Sin embargo, con su relectura en los años 80, estas interpretaciones fueron cambiando. Así indica: “La repercusión de *El segundo sexo* en Brasil se asemeja más al caso argentino que al francés, vale decir, se trató de un impacto que se fue intensificando con el paso del tiempo y tiene que ver con la madurez intelectual y política de las lectoras en relación con los movimientos feministas.”<sup>25</sup> La recepción de Friedan fue diferente ya que, tanto Heloneida Studart como Rose Marie Muraro, de quienes hablaré a continuación, la leyeron y citaron, propiciando una difusión si se quiere más amable de su pensamiento.

La hipótesis sobre la difusión del feminismo a través publicaciones de tirada masiva y popular es la que más se puede vincular con el campo artístico. Si, por un lado, la fuerza de los reclamos feministas se dieron por la participación de las mujeres dentro de las agrupaciones de izquierda, por el otro, los procesos de modernización y el desarrollo de los *mass-media* desde los años 60 —como en la Argentina— propiciaron el boom del mercado editorial, hecho que generó la circulación de escritoras y periodistas locales que difundieron diversas formas de reapropiación del feminismo. Varias publicaciones reflejaron los vínculos entre marxismo y feminismo, cuyas exponentes más importantes fueron la periodista Heloneida Studart y la editora y jefa de la Editorial Vozes, Rose Marie Muraro. La relación entre psicoanálisis y feminismo se hizo eco a través de la columna de la periodista Carmen da Silva, *A arte de ser mulher*, que durante veintidós años consecutivos (1963-1985) tuvo en la popular revista *Claudia*.<sup>26</sup> La investigadora Rita Fonteles Duarte señala: “En la década del 60, Brasil asistió a una serie de transformaciones en las publicaciones dedicadas a las mujeres de clase media. Pero ninguna revista incorporó tan bien ese espíritu —el cual tenía que ver con nuevas presentaciones gráficas más dinámicas y coloridas, además de la modernidad de los contenidos—, como *Claudia* del grupo Abril.”<sup>27</sup>

Estas tres mujeres fueron centrales a la hora de la difusión popular de algunas luchas feministas, como ser la maternidad, el divorcio o la domesticidad. Sin embargo, la enorme popularidad de Carmen da Silva llevó a que algunas investigadoras brasileñas hablaran de posibles influencias sobre las artistas del período, dado que varias de ellas simpatizaban con la izquierda, pero no se sentían atraídas por la incorporación directa ni en la política partidaria y, mucho menos, en la lucha armada. Además, como señala Talita Trizoli: “El lenguaje fluido, coloquial e intimista de Carmen permitía la identificación y simpatía de sus lectoras de clase media y/o alta, para con sus argumentos y temáticas. Aunque no cambiara la vida cotidiana de estas mujeres, al menos su columna las inquietaba a tal punto que reflexionaron en sus condiciones de existencia e imperativos sociales, los que se extendieron sobre las temáticas artísticas reflejadas en la época.”<sup>28</sup>

Veremos, entonces, que Brasil contó con artistas que plantearon posiciones críticas sobre la domesticidad y la cuestión de los estereotipos relacionados con la belleza femenina, sin integrarse de lleno en la militancia feminista.<sup>29</sup> Entre ellas, reflexionaré —dada la extensión de este artículo— sólo sobre algunos trabajos de Wanda Pimentel y Regina Vater. Asimismo, me detendré también en tres obras de la dupla de vídeo artistas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes, quienes se encontraban en Nueva York durante los años 70, hecho que las llevó a implicarse directamente con el *Women Liberation Movement*. En ese contexto, ambas realizaron piezas comprometidas con la militancia feminista estadounidense. Este contacto directo con el clima del arte feminista de los Estados Unidos también se dio en la artista mexicana Mónica Mayer. Ambos viajes fueron importantes para el desarrollo del arte feminista de los dos países en cuestión, dado que las artistas, al regresar, continuaron con sus actividades artístico-feministas.

La extensa serie *Envolvimento* que la carioca Wanda Pimentel (Río de Janeiro, 1943) desarrolló entre 1968 y 1980, fue generalmente interpretada por la crítica brasileña como una denuncia a la cosificación humana debido al impacto de los objetos industriales en la vida cotidiana. Sin embargo, una mirada atenta sobre el contexto feminista ya descrito habilita a vincular dichas piezas con el cuestionamiento

<sup>25</sup> Joana Vieira Borges: “Leituras feministas no Brasil e na Argentina: circulações e apropriações” en V.V.A.A: *Fazendo Gênero 8. Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis, 2008, p. 6.

<sup>26</sup> Para un estudio exhaustivo sobre el tema, ver: Ana Rita Fonteles Duarte: *Carmen da Silva: O feminismo na imprensa brasileira*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2005.

<sup>27</sup> Ana Rita Fonteles Duarte: “A escrita feminista de Carmen da Silva” en *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n°1, Jan/Jul. 2007, p. 197.

<sup>28</sup> Talita Trizoli: “Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70 em Monteiro, R. H. e Rocha, C. (orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO*, UFG, Faculdade de Artes Visuais, 2012, p. 416.

<sup>29</sup> Una exhibición que buscó reflexionar sobre esta particularidad de las artistas brasileñas fue *Manobras Radicais*, con curaduría de Heloisa Buarque de Hollanda y Paulo Herkenhoff. Ver: *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005)*[cat. expo.], São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.





sobre la domesticidad que simultáneamente estaban realizando las feministas. Daniela Labra ha indicado: “Wanda Pimentel criticaba el mundo mecanizado e impersonal en un momento en que los medios de comunicación de masas y la estética espectacular, corporizada en la televisión, ya cantaban victoria sobre el silencio de la intimidad. Más allá de eso, se hacía explícita en las obras de la serie una reflexión acerca del lugar de la mujer emancipada en una sociedad consumista y que se descubriría posmoderna unos años más tarde. El título, a su vez, sugería un comentario sobre la experiencia del ser humano en el mundo y su relación con las cosas que lo encierran [envolvem], fabricadas para facilitar nuestra existencia.”<sup>30</sup> Los espacios opresivos que representó Pimentel pueden vincularse con el encierro en lo inmanente que muchas mujeres emancipadas —como la misma artista— experimentaban. A su vez, desde la columna de la revista *Claudia*, Carmen da Silva denunciaba la imposibilidad de las brasileñas a sostener proyectos a futuro más allá de la familia y las cuestiones de la casa. En ese sentido, la artista representa fragmentos de cuerpos femeninos como tragados por el hogar y los objetos que los rodean. Sin subjetividad ni deseo, con un yo invisible, perdido, inexistente.

En 1972, Pimentel abordó, a través del vídeo *Sin título*, la temática que venía desarrollando en el campo de la pintura.<sup>31</sup> El empleo de este soporte tiene que ver con las investigaciones y experimentaciones que, por entonces, estaban desarrollando varias artistas brasileñas como Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Regina Vater, Regina Silveira o Carmela Gross, entre otras. La artista incorporó el sonido como un elemento más de la alienación de las mujeres dentro del hogar. Los ruidos que despiden los electrodomésticos y los objetos impuestos para la belleza femenina cotidiana —secadores de cabello, depiladoras, batidoras, planchas etc.—, invaden los espacios privados incrementando la imposibilidad de la conversación y la escucha, acentuando así la soledad de la mujer en su encierro. Una vez más, la protagonista aparece fragmentada, sus partes funcionan automáticamente como si de una autómatas se tratara. La mujer se va desplazando desde la depiladora hasta la ducha, desde la vajilla hasta la licuadora. Este vídeo dialoga con las críticas hacia los electrodomésticos, la domesticidad y los estereotipos de belleza del corto *El mundo de la mujer*, el cual ese mismo año realizó la argentina María Luisa Bemberg.

Otra carioca, la artista Regina Vater (Río de Janeiro, 1943), también cuestionó, por entonces, el ideal de belleza femenina y los mandatos de la domesticidad que pesaban sobre las mujeres. Señala Talita Trizoli: “Carmen da Silva fue una gran influencia para sus contemporáneas y para la artista Vater debido a los contactos esporádicos de ambas en el barrio de Ipanema. Es con ella que la artista se da cuenta del potencial de su experiencia y de su subjetividad femenina (...).”<sup>32</sup> En los años 60, desarrolló la serie *Tropicalia*, en donde empleó una estética pop — en coincidencia con Wanda Pimentel — para representar a mujeres objetualizadas, sin cabezas, sin subjetividad y, en varias ocasiones, presas de una violencia que era a la vez la del país y la de la vida privada de ellas. En *Útero-TV*, la artista mostró al cuerpo femenino como gestante de un instrumento de consumo que, por entonces, tenía al género de blanco mediático: la televisión. Con gran ironía, reflejó las manipulaciones sobre la identidad de los discursos económicos y publicitarios del momento. La obra fue creada con motivo de su participación en la Bienal de los Jóvenes de París, durante 1967. En los trabajos de aquellos años, la artista criticó la construcción y explotación del ideal femenino brasileño, la famosa *Garota de Ipanema* —tan de moda por entonces— quien junto a la mulata<sup>33</sup> eran usadas para situar a Brasil dentro de los países atractivos para el turismo extranjero. Asimismo, la violencia de Estado y el auge de los medios masivos de comunicación en la definición de lo que las mujeres debían consumir también formaron parte del repertorio temático de Vater.

Tanto Pimentel como Vater fueron influidas por las revistas de moda y las postales turísticas que hacían uso y abuso de los cuerpos de las mujeres. *Tina América*, de 1975, es un libro de fotografías que realizó Regina Vater junto a la fotógrafa Maria da Graça Rodrigues Lopes, amiga y colega de la artista. La obra consistió en una serie de performances, en donde Vater iba parodiando los diferentes modelos de lo femenino que circulaban por los medios de comunicación y por la realidad brasileña. El resultado fue una serie de fotoperformances que dan cuenta de la diversidad de personajes femeninos existentes y de la imposibilidad de una identidad femenina única, fija y estable.

<sup>30</sup> Daniela Labra: *Wanda Pimentel*, Niterói, Museo de Arte Contemporáneo, 2010, p. 2

<sup>31</sup> En relación con los orígenes del vídeo en Brasil, Mello señala: “El vídeo como práctica artística en Brasil tiene su origen en 1956 con las intervenciones mediáticas y los gestos performáticos en la televisión brasileña de Flávio de Carvalho (1899-1973)”. Christine Mello: *Extremidades do vídeo*, São Paulo, SENAC, 2008, p. 77.

<sup>32</sup> Talita Trizoli: “Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil” en *II Seminario internacional. Historia del Arte y feminismo*, Santiago de Chile, DIBAM, 2014, p.166.

<sup>33</sup> Para profundizar sobre este tema, ver: Verónica Giordano: “Brasil, una nación erotizada. Las representaciones de la mujer mulata en A revista do Homem (1975-1978)” en *Crítica cultural*, n°2, jul./dic. 2014.



Asimismo, habla de las tensiones existentes entre las mujeres que peleaban por su emancipación en una sociedad que las quería madre y esposa. Vater creó un catálogo de su género: la desafiante, la mojjigata, la hippie, la sensual, etc., con las que iba desestabilizando el binomio femenino tradicional, el cual se desplazaba entre la casta y la desprejuiciada. Luego colocó las fotografías en un álbum comúnmente empleado para las fotos de los casamientos. Las ubicó aleatoriamente en el centro de cada una de las páginas, de manera tal que cada hoja que la/el espectadora/or pasaba, reflejaba una parodia diferente. En una entrevista que Vater concedió a la investigadora brasileña Talita Trizoli, en el año 2009, ésta señaló: "Lógicamente mi trabajo tenía todo que ver con el feminismo y Maria da Graça contemporizaba conmigo las mismas ideas. Pero yo era una feminista suave, ya que era extremadamente tímida e insistía en creer en la relación romántica entre un hombre y una mujer, y que eso saliera bien. Aunque, debajo de mi timidez, vivía una Amazonas."<sup>34</sup>

Finalmente, la dupla de guionistas y cineastas Rita Moreira (São Paulo, 1943) y Norma Bahía Pontes (c.1942-?) fueron pioneras del video independiente en Brasil.<sup>35</sup> Moreira se formó como realizadora de videos documentales en la New School for Social Research (New York) a comienzos de los años 70, período en el que fue también corresponsal del semanario *Opinião*. En New York, ambas mujeres se vincularon con el *Women Liberation Movement*, hecho que influyó en la realización de una serie de piezas en las que reflejaron sus activismos feministas. La primera de ellas fue la obra *Lesbian mothers* de 1972, que representó a la New School en el Primer Festival de Video de Tokio. La misma versó sobre la cuestión de la maternidad asumida por una pareja de feministas lesbianas, quienes se separaron de sus respectivos maridos para convivir juntas, hecho que desencadenó la disputa por la custodia de los hijos. Si bien en un principio el video comenzaba entrevistando a transeúntes neoyorquinos sobre sus opiniones respecto de la maternidad entre lesbianas, en el medio fueron incorporando imágenes de mujeres que iban entrelazando sus cuerpos y besándose al ritmo de la música de Nina Simone<sup>36</sup>. Estas representaciones de gran sensualidad se interrumpían para dar voz a otras lesbianas que declaraban ser perseguidas y tener miedo por la patologización de la homosexualidad. Así, el video va entretejiendo cuerpos con discursos, exhibiendo absurdos fundamentos homofóbicos entre escenas amorosas y temores. De esa manera, se desvelaba lo que, años más tarde, Adrienne Rich llamó heterosexualidad compulsiva.

En 1975, realizaron el video documental *She has a beard* en New York. El mismo formó parte de la serie *Living in New York*, organizada por la distribuidora independiente que ambas habían fundado, *Amazon Media Project*. Esto llevó a que el trabajo circulara por universidades, museos, centros culturales y espacios feministas con un claro fin activista de concienciación, al igual que por esos años hacía la argentina María Luisa Bemberg con sus cortos cinematográficos. *She has a beard* trataba sobre Forest Hope, una joven bailarina feminista que decidió no depilar más su vello facial, lo que le generó el crecimiento de barba. Forest iba preguntando a mujeres de diversas edades y clases sociales —transeúntes de Manhattan— lo que pensaban ante la cuestión de la depilación facial, a la vez que las confrontaba con su propia barba. Según Moreira, la obra versó sobre cuestiones vinculadas con la política de las apariencias, temática por entonces en el candelero y que, como vimos, las artistas brasileñas localizadas en Brasil también la estaban trabajando.

Otro de los films de esta serie fue *The Apartment* de 1975/76, allí retrataban la vida de Carol, una feminista que era dramaturga y trabajaba de taxista para sobrevivir. Carol relataba su vida cotidiana arriba del taxi, los escenarios de actuación y sus actividades diarias, desvelando el sexismo de la sociedad estadounidense. Las cineastas se detienen en la cuestión del lesbianismo de la protagonista y la lesbofobia imperante. De esa manera, a través de Carol, reflexionaban sobre la heterodesignación y la heterosexualidad compulsiva como opresiones condicionantes de la vida de las mujeres. De fuerte porte masculino, la protagonista, a medida que narra su vida, iba realizando trabajos que se establecían, por entonces, claramente masculinos: trabajos de albañilería en su nuevo departamento, la misma función de taxista, etc., hechos que desestabilizaban y, a la vez, cuestionaban la supuesta 'naturaleza' de los roles de género.

<sup>34</sup> Talita Trizoli: "Tina América- O feminismo na produção conceitual de Regina Vater em *Fazendo Gênero 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos*, Santa Catarina, USC, 2010, p. 5.

<sup>35</sup> Moreira y Bahía Pontes fueron pioneras en Brasil del empleo de la cámara portátil Sony, Portapack (3400 de 1/2 pulgada, con rollo abierto). Para más información al respecto ver: Arlindo Machado (org.): *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2007.

<sup>36</sup> Según Karla Bessa: "La presencia de Nina Simone en la banda sonora con música de Bob Dylan, "Just like a woman" -grabada en 1971 (LP *Here comes the sun*, RCA)- y su conocido apoyo a la lucha de los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos, refuerza el tono de irreverencia y de adhesión radical del documental" Ver: Karla Bessa: "Un teto por si mesma. Multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer" en *ArtCultura*, Uberlândia, n°30, 2015, p. 81.



Durante los años 80, las cineastas regresaron a Brasil, aunque continuaron con la realización de documentales en los que denunciaban las situaciones políticas y sociales por las que fue transitando su país. Moreira, aún hoy, continúa reafirmando su feminismo, el cual se ha percibido en varios de sus trabajos posteriores.

Brasil presenta, a mi entender, varios puntos en común con el arte feminista argentino y mexicano, más allá de que las artistas brasileñas se autodesignen o no feministas y aunque en sus trayectorias dicha temática no haya sido una constante. Ahora, detengámonos en el papel del arte feminista en México.

## México

El interés por un arte cuestionador de los discursos canónicos establecidos se dio a partir de 1977, cuando en torno a los grupos feministas mexicanos surgieron voces como las de las artistas Rosalba Huerta, Lucy Santiago, Mónica Mayer, Maris Bustamante, la poeta y escritora Alaíde Foppa, entre otras. El mar de fondo de este interés fue la formación de la *Coalición de Mujeres Feministas* con sus reclamos sobre la maternidad voluntaria, el alto a la violencia sexual<sup>37</sup> y el derecho a la libre opción sexual. También por entonces se creó la primer cátedra de estudios sobre la condición de la mujer en la UNAM y la revista *Fem*, de constante publicación hasta 2005.

En México, el arte feminista de los años 70 estableció múltiples vínculos con las agrupaciones de izquierda, ya que como relata Ana Victoria Jiménez<sup>38</sup> hubo integrantes de estos grupos y partidos que se unieron al movimiento feminista. El movimiento de mujeres contó con sólidas instituciones como la *Unión Nacional de Mujeres Mexicanas* (desde 1964 hasta hoy en día) integrada por miembros de varios sectores sociales a nivel nacional<sup>39</sup>. La década del setenta vivió un verdadero renacimiento del feminismo<sup>40</sup>, conformado en su mayoría por mujeres urbanas, de clase media, universitarias, principalmente de la Ciudad de México. La primera organización feminista de esta segunda ola fue el *Movimiento en Acción Solidaria* (MAS, 1971), en el que militó la fotógrafa Ana Victoria Jiménez. Posteriormente surgió el *Movimiento Nacional de Mujeres* (MNM, 1973) y el *Movimiento de Liberación de la Mujer* (1974), el *Movimiento Feminista Mexicano* (MFM) y la *Coalición de Mujeres Feministas*, agrupación que, en 1976, coordinaba al MNM, MFM, *La Revuelta* y el *Colectivo de Mujeres*. Dentro de estas organizaciones transitaron artistas que aportaron con su creatividad para las pancartas de las marchas y también desarrollaron acciones. Por ejemplo, en el *Movimiento de Liberación de la Mujer* participó la artista Mónica Mayer<sup>41</sup> y en relación con las pancartas, la artista Leonora Carrington realizó uno de los primeros afiches con los que contó el feminismo mexicano, para una temprana marcha en el año 1972.

Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954), una de las voces más fuertes del arte feminista de México, señaló la falta de visibilidad que sufrían, por entonces, las mexicanas, tanto en su participación política como 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

<sup>37</sup> En relación a la violencia y violación en México durante este período, ver: *Fem*, vol. I, n°4, julio-septiembre 1977.

<sup>38</sup> Entrevista a Ana Victoria Jiménez, Ciudad de México, 27 de abril de 2016.

<sup>39</sup> Sobre esta y otras instituciones del movimiento de mujeres mexicano ver: Ana Victoria Jiménez y Francisca Reyes: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas*, México, Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, 2000.

<sup>40</sup> Para un desarrollo de los grupos feministas mexicanos de la década del setenta ver: "Grupos feministas en México", *Fem*, México, octubre-diciembre de 1977, vol. II, n°5, pp. 27-30.

<sup>41</sup> Para un estudio más detallado del artivismo latinoamericano ver: Julia Antivilo Peña: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, Bogotá, Ediciones desde Abajo, 2015.



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."<sup>42</sup>

Surgió la necesidad de agruparse e intentar formar colectivos de artistas que realizaran arte feminista. Dicha tarea requirió grandes esfuerzos ya que, como cuenta Maris Bustamante, las artistas estaban temerosas: "(...) en aquel tiempo todas las galerías y museos estaban manejados por hombres y muchas dijeron que tenían miedo<sup>43</sup> de que hubiera represalias contra ellas y ya no tuvieron las mismas facilidades para exponer sus trabajos."<sup>44</sup> Sin embargo, la cercanía con los Estados Unidos permitió a las mexicanas conocer desde temprano las propuestas artísticas que las estadounidenses estaban desarrollando dentro de los movimientos feministas e inclusive los proyectos educativos referidos al arte feminista.

La idea de conformar grupos de arte feminista se desplegó bajo el estímulo del propio contexto artístico mexicano de los grupos — colectivos de artistas del que algunas mujeres, como Maris Bustamante y el *No Grupo*, también eran partícipes — y de los festejos del Año Internacional de la Mujer, en 1975, cuya sede para la Conferencia Mundial de la Mujer fue la ciudad de México. Esta fecha es significativa, ya que las brasileñas la emplearon durante mucho tiempo como fundante de sus movimientos de mujeres de la segunda ola, dado que Heloneida Studart había participado de las actividades mexicanas y a su regreso a Brasil hizo una importante difusión de los materiales y novedades que había traído de México.

Por ser la sede del Año Internacional de la Mujer, el Museo de Arte Moderno realizó una exposición llamada *La mujer como creadora y tema del arte*<sup>45</sup>. Dicho evento permitió a las artistas constatar la situación del género femenino en este campo, puesto que la mayoría de las/os participantes invitados fueron varones. Al respecto, afirmó Mónica Mayer: "A poco más de un cuarto de siglo me parece increíble que, en aquel momento, ni siquiera hubieran planteado organizar una exposición de mujeres artistas y ni se les ocurrió que era incongruente plantear una exposición en la que la mujer seguía siendo principalmente musa, por no decir objeto."<sup>46</sup>

La expansión de los grupos feministas generó la creación de foros para debatir problemáticas referidas a las mujeres. Es así como este clima promovió que, en 1977, se llevara a cabo en el Museo Carrillo Gil la exposición *Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas*<sup>47</sup>, curada por Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol. En la introducción del catálogo, Foppa expresó: "Quizá dentro de algunos decenios nadie pensará en organizar una exposición de mujeres, porque se verá claro el número equivalente de artistas hombres y mujeres. Hasta hace algún tiempo, en cambio, una exposición de este tipo dejaba entender algo así como que 'para ser mujeres no lo hacen tan mal' (...) Hoy una exposición, con la amplitud que esta tiene, lo que pretende señalar es la riqueza, la calidad, el rigor, la variedad de obras que producen las artistas en México: lo que para algunos será todavía una sorpresa".<sup>48</sup> Dicho evento fue en paralelo con el *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación de la Mujer*.<sup>49</sup>

En 1978, Mónica Mayer ingresó al *Feminist Studio Workshop* en el Woman's Building de Los Ángeles y se familiarizó con la metodología educativa feminista que llevaban a cabo a través de pequeños grupos de concientización<sup>50</sup>. A su vuelta, comenzó a impartir — entre 1982 y 1984 — un taller de arte feminista en la Academia de San Carlos, que fue un hito. Araceli Barbosa explica: "En México, el surgimiento del

<sup>42</sup> Mónica Mayer: "De la vida y el arte como feminista" en *N.Paradoxa*, noviembre de 1998, N°8, s/p.

<sup>43</sup> Dichos temores no sería de extrañar que también lo sintieran las artistas de Argentina y Brasil, dado el sexismo imperante en el ambiente del arte de ambos países.

<sup>44</sup> Carlos Arias, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Mónica Mayer, Lorena Wolfier: "¿Arte feminista?" en *Debate feminista*, México, Abril de 2001, vol. 23, año 12, p. 278.

<sup>45</sup> Un análisis exhaustivo a esta exposición se puede encontrar en el capítulo III de la tesis inédita de Anvy Guzmán: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana*. Tesis de Maestría en Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, mimeo, 2005, p. 65-85.

<sup>46</sup> Mónica Mayer: Rosa chillante. *Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA/FONCA/PINTO MI RAYA, 2005, p. 20.

<sup>47</sup> Alaíde Foppa: "Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas", (cat. expo.) México, Museo Carrillo Gil, 1977.

<sup>48</sup> Cito en Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Morelos, Universidad Autónoma, 2008, p. 46.

<sup>49</sup> Ese mismo año se realiza *Collage Íntimo* en la Casa del Lago, México D.F., en la que participaron 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 reunió obra de fuerte contenido feminista en relación al rol social de la mujer.

<sup>50</sup> En relación a la carrera individual de Mónica Mayer ver: Lorena Zamora Betancourt: *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, INBA/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.



fenómeno del arte feminista grupal deriva, por un lado, del proceso crítico cultural abierto por el movimiento de liberación de la mujer y su influencia sobre algunas artistas; por otro, como resultado del curso de arte feminista (1982-1984) impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM).<sup>51</sup> Como consecuencia de los encuentros, se conformaron tres importantes grupos de arte feminista mexicanos: el grupo *Tlacuilas y Retrateras* (activo entre 1983-1984)<sup>52</sup> integrado por numerosas artistas y fotógrafas — del que participó la historiadora del arte Karen Cordero — y cuyo principal proyecto visual fue *La Fiesta de Quince Años*, 1984; el grupo *Bio-Arte* (activo entre 1983-1984) integrado por Nunik Sauret, Guadalupe García, Laïta, Roselle Faure y Rose Van Lengen, quienes transitaron entre la pintura, el diseño de moda, el grabado y la performance; y el grupo *Polvo de Gallina Negra*<sup>53</sup> (PGN, activo entre 1983-1993) en un principio integrado por Herminia Dosal, Mónica Mayer y Maris Bustamante, luego sólo por estas dos últimas<sup>54</sup>.

*La Fiesta de Quince Años* se realizó el 20 de agosto de 1984 en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México. Participaron distintos miembros de la comunidad, desde las/os vecinas/os del barrio, artistas, diversas feministas, críticos y medios de comunicación. La obra estuvo formada por un conjunto de performances que simulaban una fiesta de quince con el fin de tratar críticamente la temática de la iniciación de la mujer para ser buena esposa y madre. Las artistas se valieron de un gran sentido del humor e ironía para poder reír y reírse hasta de ellas misma al replicar los comportamientos cotidianos. La crítica no supo acompañar lo propuesto por las artistas, ya que sólo describieron los trabajos en reseñas publicadas a través de la prensa, y al hacerlo, exhibieron que no sabían qué habían visto. La incompreensión fue tal que creyeron que estaban ante una serie de interpretaciones teatrales realizadas por malas actrices.<sup>55</sup>

PGN actuó durante diez años 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 fueron acompañadas con conferencias que dictaban en instituciones educativas. A su vez, la trayectoria del grupo vino respaldada por el recorrido individual de cada una de las artistas.

El proyecto visual *¡Madres!*<sup>56</sup> reflejó el carácter disruptivo y experimental del arte feminista mexicano. Desarrollado entre 1983 y 1984, tuvo como tema central la maternidad, situación también vivencial, ya que ambas Bustamante y Mayer estaban, por entonces, embarazadas. La obra estuvo integrada por arte correo — cartas que enviaban a la comunidad artística y a la prensa, en donde el grupo firmaba *Égalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo* —, el concurso *Carta a mi madre* — al que se convocó al público para que enviara misivas expresando todo lo que le hubieran dicho a su madre —, veladas de poesía y performances<sup>57</sup> que se realizaron en el Museo Carrillo Gil, entre otros espacios culturales. El día de la substanciación del concurso se cerró el evento con la exposición de Mónica Mayer *Novela rosa o me agarró el arquetipo*, de la que hablaremos más adelante.

<sup>51</sup> Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob. cit., p. 100.

<sup>52</sup> Adoptaron el nombre de los tlacuilos, quienes realizaban los pictogramas de los códices prehispánicos, así como el oficio de los retratistas entendido este como la descripción de costumbres o la representación de una persona o cosa, ya sea en dibujo, pintura o fotografía”. Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob. cit., p. 101.

<sup>53</sup> “La ironía contenida en su nombre surgió de la idea de conjurar, por medio de una ‘receta mágica’, los efectos negativos productos de su atrevimiento a impugnar y desafiar con su oferta artística, los valores patriarcales.(...) Existe la creencia popular en México acerca de una enfermedad de ‘origen mágico’ llamada ‘mal de ojo’, que se cura mediante la receta de polvo de gallina negra.(...) ‘Porque ya nacer mujer, es difícil, en cualquier cultura y en esta más, querer ser artista mujer, ¡bueno! hasta para un hombre es difícil ser artista fregón ¡no! Entonces, ahora imagínate, ser mujer, y si a eso le metes, a ese coctelito le metemos la variante de feminista, ya nada te va a salvar”. Conversación entre Maris Bustamante y Araceli Barbosa, en Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob. cit., p. 113.

<sup>54</sup> Al respecto dice Mónica Mayer: “Herminia nos abandonó al poco tiempo por no compartir nuestras ideas artísticas”. Mónica Mayer: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, ob. cit., p. 38.

<sup>55</sup> Araceli Barbosa señala sobre *La fiesta de quince*: “(...) por las características intrínsecas de la pieza se requería una crítica más adaptada a estas manifestaciones no convencionales (...) [creyeron] hallarse ante una representación teatral, de allí que calificaran a las artistas de ‘malas actrices’.” Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, ob. cit., p.107.

<sup>56</sup> Las artistas le dieron ese nombre por presentar como características: “su integración a una propuesta política, su empeño en borrar los límites entre lo que se considera o no arte, y por último, el hecho de que se efectuó a lo largo de varios meses”. *Ibid.*, p. 119.

<sup>57</sup> Las performances se organizaron en cuatro etapas: *Madres I* se realizó en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda (INBA-SEP), *Madres II* se llamó *Madres por un día* y se presentó en el programa televisivo *Nuevo Mundo* de Guillermo Ochoa, Canal 2 de Televisa, *Madres III* fue una conferencia-evento llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil y, por último, *Madres IV: Me fui a parir, gracias*, se realizó en la Universidad Autónoma de México.



¡*Madres!* planteó cuanto menos dos situaciones a destacar. La primera es su condición procesual, o sea, es una obra que se extendió en diferentes etapas desplegadas en el tiempo. Lo segundo fue el empleo de los medios masivos de comunicación como soporte de las performances. Nos referimos a la performance *Madre por un día*, realizada en uno de los programas de mayor *rating* de la T.V. mexicana, *Nuestro Mundo*, conducido por Guillermo Ochoa en Canal 2 de Televisa.

La primera situación — su procesualidad — enlazó a la obra con el arte conceptual. Es así como el conceptualismo se manifestó con una finalidad política en la obra ¡*Madres!* para lo cual, con objeto de llegar al mayor número posible de espectadores, las artistas buscaron la difusión a través de la televisión mexicana. Pero su presencia no fue sólo la de propagar el día y la hora de sus acciones o de invitar a una determinada muestra, sino el tomar como soporte para su performance al programa de televisión e involucrar a través del humor al propio conductor, a quien ‘travistieron’ en ama de casa embarazada y al que coronaron como reina del hogar, porque “una madre es la reina del hogar”.<sup>58</sup> Mónica Mayer llevó a su muñeca Catalina Creel — por el personaje de madre maligna de la telenovela *Cuna de lobos* — como símbolo del estereotipo de la madre bruja y malvada, construido por el patriarcado. El despliegue de acciones y objetos a través de un espacio que puede ser tanto el virtual — la T.V. — como el real — las instalaciones —, se conjugaron para involucrar al/la espectador/a, haciéndola/o una/un protagonista más de la obra. Por otro lado, reina, madre y sierva se unían en una imagen que evidenciaba los estereotipos femeninos a través de tres símbolos: corona, panza de embarazada y delantal de cocina (mandil en México).

El conductor participó con entusiasmo. El público respondió: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. Mayer comentó: “Confirmamos el éxito de la performance cuando, nueve meses después, alguien del público llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño”<sup>59</sup>. Por su parte, Maris Bustamante destacó que: “Estas acciones en los medios masivos, las considero una hazaña por ser la única posibilidad de romper la barrera de la exquisitez intelectual y ampliar el horizonte perceptual de los públicos”<sup>60</sup>.

La función biológica y la cultural de la maternidad son interpeladas por las artistas de *PGN* implicando a los espectadores/as a cumplir un rol activo dentro de la obra. Al buscar subvertir el sistema, evidenció sus cánones. ¡*Madres!* concluyó en el Museo Carrillo Gil con la entrega del premio a la mejor carta escrita a la madre, quien lo obtuvo el artista Nahum Zenil. Dicha recompensa consistió en un dibujo de Mayer, luego se rió otro más entre las/os participantes. El cierre de la ceremonia fue con una velada de poesía. Tres poetas: Carmen Boulosa, Enriqueta Ochoa y Perla Schwartz, leyeron poemas propios sobre la maternidad.

*Novela rosa o me agarró el arquetipo* fue la exposición individual con la que Mónica Mayer cerró la serie de eventos planificados para ¡*Madre!* en el Museo Carrillo Gil. La misma estuvo compuesta por 14 series de dibujos que dieron un total de 62 obras en las que experimentaba con distintas técnicas. La artista expresó, a través de un discurso introspectivo, agudas críticas a los estereotipos vinculados con la maternidad e introdujo así esta problemática en una sociedad intolerante, que violenta a las mujeres al imponerles papeles enajenantes que niegan su condición humana. La historiadora Raquel Tibol señaló entonces: “En los dibujos pueden verse caminos sinuosos, convertidos a veces en enjambres concretos que van de la casa a la montaña, al mar, al bosque, a la urbe, al huerto, a la sartén, a la plancha; pero son también previsible caminos del oprimente arquetipo.”<sup>61</sup>

Los dibujos de Mónica Mayer trabajaron críticamente los sentimientos ambiguos de la maternidad a la vez que reflexionaron sobre las rutinas, a menudo, asfixiantes de lo doméstico. De esa manera, dialogaban directamente con lo expresado por Simone de Beauvoir, cuando comparaba a las tareas domésticas con el martirio padecido por Sísifo: “Hay pocas tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las de la dueña de casa: día tras día, hay que lavar los platos, desempolvar los muebles y repasar la ropa que mañana estará sucia de nuevo, llena de polvo y rota; la dueña de casa está siempre en el mismo lugar; sólo perpetúa el presente, no tiene la impresión de conquistar un

<sup>58</sup> Frase dicha por Maris Bustamante en *Madres por un día*. Ver la acción Grupo Polvo de Gallina Negra: ‘Madre por un día’, en *Nuestro Mundo de Guillermo Ochoa*, Canal 2 de Televisa, 28 de agosto de 1987.

<sup>59</sup> Mónica Mayer: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, ob. cit., p. 41.

<sup>60</sup> Maris Bustamante: “Feminismos: Sí...artistas feministas”, texto expuesto en la Mesa redonda presentada en el Centro Nacional de las Artes el 12 de octubre del 2005, mimeo, s/p.

<sup>61</sup> Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, ob. cit., p. 121.



bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el mal y esa lucha se renueva cada día.”<sup>62</sup> El empleo reparador y repetitivo del hilo de costura usado en varias de las piezas, muestra esta constante de nunca acabar. Al igual que cuando Mayer juega con la serpiente que como un Uroboros se muerde todo el tiempo la cola, alude a una circularidad del tiempo que se cierra en sí mismo. Señala Karen Cordero: “La palabra escrita — en una letra cursiva a la vez controlada y suelta — también invade obsesivamente el espacio de estos dibujos, adquiriendo una fuerza poética enigmática por su separación de una función descriptiva. Enlaza las series de obras, adquiriendo, a veces, la función de un extraño mantra que se repite de manera aparentemente infinita, a veces, aludiendo a actividades que se escapan del control del tiempo calendárico y, a veces, a memorias.”<sup>63</sup>

Aquello que se escapa al ama de casa, a la madre, a la esposa, son los deseos y planes fuera del círculo del hogar. Ese proyectarse afuera que, en palabras de Beauvoir, no le es permitido a la *otredad*, siempre condenada a ser lo otro sin fluctuaciones posibles.

## Conclusiones

A lo largo de los años 70 y 80 del pasado siglo, el arte feminista fue desarrollando estrategias críticas frente al sexismo imperante en las sociedades argentina, brasileña y mexicana. Al hacerlo, empleó una lengua franca, es decir, un idioma visual común creado a partir de la toma de conciencia que implicaron los diversos feminismos para las mujeres de entonces. Como vimos, esta nueva forma de interpretación que las mismas mujeres hacían de sus realidades vividas, conllevó lecturas extranjeras que fueron reinterpretadas, trasladadas y adaptadas a sus situaciones locales. A su vez, de diversas maneras, las latinoamericanas fueron absorbiendo la bibliografía feminista y gestando sus propios aparatos críticos.

En el presente artículo, me propuse establecer vínculos entre las artistas feministas de Argentina, Brasil y México, procurando ir más allá de aspectos que considero han dificultado la integración de las brasileñas en los relatos del arte feminista del continente. A mi criterio, el problema de que no hayan emergido creadoras de los propios movimientos feministas de este país, así como también el hecho de que las artistas que practicaron un arte más comprometido con las cuestiones feministas no lo hayan desarrollado de forma sistemática a lo largo de toda su carrera, soslayaron la mirada hacia un país rico en creadoras y en arte contemporáneo. Es por ello que resulta relevante flexibilizar y expandir los modos de pensar en las prácticas artísticas feministas para dar lugar a propuestas que se ubican, quizás, más en los bordes de lo que se ha acostumbrado a identificar como ‘arte feminista’, si es que esta categoría sigue siendo aún válida.

La triangulación propuesta para un análisis más integral y situado del arte feminista latinoamericano cuenta con algunos aspectos en común que, en modo alguno, considero sean los únicos. Uno de los lados del triángulo fue la cuestión del tratamiento que sobre la domesticidad y todo lo que ello conlleva realizaron las artistas argentinas, brasileñas y mexicanas. Otro lado fue la crítica al ideal de belleza femenino que, a partir de la fuerza de los medios masivos de comunicación y el uso grosero del cuerpo de las mujeres reflejado en la publicidad de la época, impactaron sobre las temáticas trabajadas por las artistas. Por último, otro aspecto relevante fue la crítica a la heterosexualidad compulsiva, hecho que llevó a la experimentación con el activismo callejero y el vídeo, entre otros lenguajes empleados por entonces.

Sin embargo, podemos mencionar otras maniobras comunes. Así señala Julia Antivilo Peña: “Algunas de las tácticas y estrategias que han tenido las prácticas de las artistas visuales feministas latinoamericanas, han sido, en parte, la utilización de herramientas críticas tales como la ironía, el sarcasmo y la parodia.”<sup>64</sup> Así como también el humor fue otro elemento empleado muy frecuentemente para denunciar.

Para concluir, me gustaría haber dejado planteados más interrogantes reflexivos que respuestas certeras ante las maneras de reconocer e interpretar a las artistas y a sus obras feministas, sin olvidar que los objetivos del arte feminista han sido la transformación de la vida de

<sup>62</sup> Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1987, p. 62

<sup>63</sup> Karen Cordero: *Rayando: Dibujos de Mónica Mayer. Un ensayo a tres voces*, México, Museo de las Mujeres (MUMA), 2015, ver: <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/258-rayando-dibujos-de-monica-mayer> [última consulta: 10/9/2016]

<sup>64</sup> Julia Antivilo Peña: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, ob.cit., p. 167.



las mujeres hoy en día esto incluye a más géneros —, la ampliación de lo entendido por humanidad — concepto que los feminismos han puesto en evidencia su carácter restringido — y hacer un mundo desde luego más vivible.

Aún hoy, este triángulo de desafíos sigue pendiente.

(\*) Varias de las cuestiones que desarrollo en este artículo me surgieron gracias a las enriquecedoras charlas que pude tener junto a Mónica Mayer y Julia Antivilo Peña durante la escritura conjunta de un artículo para el catálogo de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Hill. La misma se realizará en el Hammer Museum de Los Ángeles, a partir del mes de septiembre de 2017. Al respecto ver: Mónica Mayer; Julia Antivilo Peña; María Laura Rosa: "Feminist Art and Artivism in Latin America: A Dialogue in Three Voices" en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (cat. expo), Hammer Museum, Los Ángeles. [en prensa]

