

El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición *Juego de damas* como estudio de caso

Natalia Pineau*

Resumen

Durante la década de 1990, el campo de las artes visuales de Buenos Aires incorporó, desde su autonomía y especificidad, problemas relativos al feminismo. Diversas artistas y curadoras de reconocida trayectoria organizaron exhibiciones que de distinta manera interrogaron la imbricación entre el sistema artístico y el sistema sexo-genérico. Una de ellas fue *Juego de damas* (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1996), en la cual participaron una gran cantidad de artistas mujeres de diversas generaciones. Las diferentes instancias de su configuración –los motivos que generaron el proyecto, la selección de sus integrantes, los escritos de proyecto y de catálogo, y las obras exhibidas– muestran cómo aspectos relativos al feminismo de la igualdad y al feminismo de la diferencia fueron opciones adoptadas a la hora de buscar la equidad y lograr el mismo estatus del que gozaran los artistas varones.

Palabras clave: Artes visuales - Buenos Aires - Década de 1990 - Feminismo

Abstract

During the decade of 1990, the field of Buenos Aires visual arts incorporated, from its autonomy and specificity, problems related to feminism. Diverse recognized women artists and curators organized exhibitions that, in different ways, interrogated the imbrication between art system and sex/gender system. One of them was *Juego de damas* (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1996), in which a considerable quantity of women artists from diverse generations participated. The different instances of its configuration –the reasons that generated the project, the selection of its members, the project and the catalogue writings, and the artworks exhibited– show how aspects related to equality feminism and difference feminism were options adopted when it comes time to look for equity and achieve the same status that the men artists had.

Keywords: Visual arts - Buenos Aires – Decade of 1990 - Feminism

La relación de las artes visuales con la teoría y el movimiento feminista no parece haber sido muy fecunda en nuestro país. A juzgar por las investigaciones llevadas a cabo hasta el momento, la distancia entre ambos ámbitos no sólo se observa durante la década del '70, momento en el que surgen las primeras agrupaciones feministas de la segunda mitad del siglo XX, sino también una vez alcanzada la democracia tras la

* Es Lic. en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente desarrolla su doctorado con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Asimismo se desempeña como docente de la carrera de Artes de la misma universidad. E-mail: nataliapineau@gmail.com

represión sufrida por el Golpe de Estado de 1976. Ello no significa que no haya habido artistas que se consideran feministas o cercanas al feminismo, o que no participaran en eventos de dicha índole. Sino que el campo de las artes visuales, desde su autonomía y especificidad, no mostró una apropiación del feminismo como problema de su incumbencia.

De todas maneras, a lo largo de los años, esta situación presentó matices. En comparación con la aparentemente inexistente relación entre dichas esferas en los '70, en los años '80 –una vez restituido el orden democrático– se llevan a cabo una serie de eventos artístico-culturales destinados a cuestionar el lugar asignado a las mujeres en la sociedad patriarcal (Rosa, 2009, a). Entre ellos, pueden mencionarse: la exposición fotográfica *El Zapallo*, de Ilse Fuskova, en Lugar de Mujer (1983); *Mitominas I* (1986) y *Mitominas II* (1988), en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires bajo la organización de Monique Altschul; y *Los espacios domésticos: del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, en la Galería de Arte del Centro Cultural San Martín (1987), también coordinado por Altschul.¹

Pero a pesar de este acercamiento, lo cierto es que en estos proyectos las artes visuales se mostraron en sitios ajenos a su campo o fueron articuladas con otras artes de acuerdo al concepto de lo multidisciplinario. El ejemplo de Fuskova se corresponde con el primer caso. Lugar de Mujer oficiaba de espacio de encuentro para el tratamiento de temas vinculados a las mujeres desde diferentes disciplinas.² El resto de los ejemplos, corresponde al segundo caso. En *Mitominas I y II* trabajaron conjuntamente mujeres de diversas disciplinas –artistas visuales, escritoras, sociólogas, psicólogas, etcétera– con el objetivo de desarticular los mitos-construcciones socioculturales sobre la mujer. En ese sentido, además de presentar pinturas, esculturas, objetos e instalaciones, hubo talleres y mesas redondas, proyección de películas y videos, lecturas de textos y

¹ Andrea Giunta sostiene que en el ámbito Latinoamericano, la relación entre arte y feminismo irrumpe “en los años ochenta, en el mismo momento en que se introduce el polémico debate sobre la posmodernidad. La crítica feminista se imbricó con la crítica a la autoridad y a las cegueras del modernismo”. (Véase: *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, p. 26.)

² Como menciona Deborah Rifkin: “Lugar de Mujer nace en 1983 y es un espacio emblemático para las feministas en la década del '80, ya que en aquel entonces eran pocos los espacios de encuentro y este tenía siempre las puertas abiertas para brindar desde atención jurídica y psicológica gratuita, hasta conferencias, exposiciones de arte, cine debate, mesas redondas, grupos de reflexión, talleres de autoconocimiento” (Véase: “Todas hemos tenido maestras. Reconstruyendo la historia del movimiento feminista en nuestro país”, *X Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, del 29 de noviembre al 2 de diciembre del 2011)

presentaciones teatrales y musicales, entre otras actividades (Rosa, 2009, b). En *Los espacios domésticos: del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, las artes visuales ocuparon el lugar de escenografías o ambientaciones para la obra de Emeterio Cerro *Doña Ñoca*, la cual consistía en una adaptación paródica del cuento de la Cenicienta (Rosa, 2011). Y si bien la galería podía visitarse por fuera de los días y horarios de función, la tensión con lo teatral continuaba presente, amén de que el mismo concepto artístico de Altschul implicaba una dinámica integral de ambos sistemas artísticos.

En este sentido, algunas exposiciones realizadas en los años '90 parecerían señalar un cambio de rumbo. Por ejemplo, tanto *Violaciones domésticas*, como *Juego de damas* y *Tajos bajos* –que de diversas maneras abordaron problemas relativos al feminismo– se llevaron a cabo en espacios reconocidos en el circuito de las artes visuales, fueron emprendimientos que comprendieron sólo a las artes visuales, y fueron ideadas y gestadas por artistas y curadoras de inscripción y trayectoria en dicho campo. La primera se hizo en el Espacio Giesso, en 1994, y participaron Cristina Schiavi, Alicia Herrero y Ana López. La segunda tuvo dos versiones en 1995, una en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y la otra en el Espacio Nave. Teatro Auditórium de Mar del Plata, y en 1996 se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta. Fue curada por Adriana Lauria y entre las artistas pueden mencionarse a Magdalena Jitrik, Graciela Hasper, Diana Aisenberg, Margarita Paksa y Liliana Porter. La última, curada por Elena Oliveras en el Centro Cultural Borges en 1997, contó con la presencia de Silvia Yung, Silvia Gai y Marta Ares, entre otras (Pineau, 2011).

Esta autonomía implicó, en comparación con los eventos de los '80, una diferencia en cuanto a la relación de cercanía con la teoría y el movimiento feminista. Por ejemplo, a diferencia de Fuskova y Altschul, quienes habían integrado grupos de militancia y poseían un conocimiento teórico del feminismo,³ las artistas y curadoras de

³ Fuskova estudio periodismo y fotografía. En 1985 comenzó su militancia feminista y luego militó en el movimiento lesbico-feminista (véase: <http://bibliotecalgttb.blogspot.com.ar/2010/01/ilse-fuskova-claudina-marek-silvia.html>). Entre 1989 y 1988, junto a otras activistas, integra el Grupo Feminista de Denuncia. Una de sus acciones públicas consistió en pararse en la calle Lavalle al 800 los sábados a la noche con carteles en donde se leía, por ejemplo, 'La violación es tortura', 'La mujer es la única dueña de su fertilidad', etcétera. (Véase: María Laura Rosa, "Fuera del discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino", en Marcela Gené, [et. al.] *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte-V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIII Jornadas CAIA*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 2009, p. 207). Altschul es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Entre 1964 y 1971 vivió en Estados Unidos en donde asistió a

comienzos de los '90 no contaban con dicho acervo. Es decir, no contaban con una tradición feminista dentro de la esfera específica del campo de las artes visuales capaz de ser considerada a la hora de llevar adelante sus proyectos. Esta ausencia de una tradición local seguramente también explique el desconocimiento del desarrollo que sí tuvo en otros países dicho vínculo.⁴ Esto no quiere decir que ninguna personalidad tuviese conocimiento de algunas artistas y/o grupos feministas del exterior, o de la existencia de una bibliografía teórica feminista, sino que el campo artístico porteño no había adoptado los problemas y cuestionamientos formulados por el feminismo.

Tras lo señalado, en este trabajo propongo analizar el caso de *Juego de damas* como ejemplo de aquel momento en que las artes visuales se vincularon, desde su especificidad, con los planteos del feminismo, considerando que, si bien dicha exhibición no fue programáticamente feminista, ello no excluyó que en su realización se mostraran cuestionamientos, interrogantes y posiciones propias del feminismo. Entiendo que dicha presencia se debió a la articulación de un legado cultural feminista con un pensamiento crítico por parte de las artistas, de trayectoria individual, generado a partir de sus propias vivencias sexo-genéricas. Asimismo, sostengo que este legado combinó ideas provenientes tanto del *feminismo de la igualdad* como del *feminismo de la diferencia*.

Me refiero especialmente a las artistas porque fueron éstas las que, a partir de un núcleo originario compuesto por Jitrik, Hasper y Aisenberg, idearon el proyecto, convocaron a otras artistas, lo llevaron adelante y eligieron las obras que exhibirían. También fueron éstas las que invitaron a Lauria para que las ayudara con la organización y escribiera el texto principal del catálogo, y a Belén Gache para que compusiera un segundo texto.

El recorrido por estas diversas instancias de la exhibición –a través de las palabras de algunas de sus protagonistas, escritos de proyecto, textos de catálogo y obras exhibidas– permitirá observar algunas de las razones que motivaron, desde el campo de las artes visuales, el desarrollo de ideas de índole feminista; los modos en que ello

la Universidad de Iowa. Allí tomó contacto con el movimiento feminista y con las artes plásticas. En 1990 crea en Argentina junto con Zita Montes de Oca, la Fundación Mujeres en Igualdad. (Véase: María Laura Rosa, “Fuera del discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino”, *ibid.* p.208 y <http://www.mujeresenigualdad.org.ar/quienesSomos.html>)

⁴ María Laura Rosa plantea que durante los años noventa el discurso de la crítica artística llevó adelante una acción de “silenciamiento” u ocultamiento de las prácticas feministas anteriores. *Ibid.* p. 213.

configuró un criterio curatorial; las tensiones que ese mismo desarrollo generó dentro de la exhibición en relación a los patrones del sistema del arte establecido; y por último, en qué componentes o elementos de *Juego de damas* tuvo lugar el feminismo de la igualdad y en cuáles el de la diferencia.

Las tres versiones que tuvo la exhibición deben comprenderse como etapas sucesivas de un mismo proyecto. El concepto fue el mismo desde su comienzo, y las diferencias entre las dos primeras presentaciones de 1995 y la tercera de 1996 en el Centro Cultural Recoleta fueron, justamente, que en la última la idea original se concretó de manera más ajustada. En principio, porque fue allí donde, desde un primer momento, las artistas quisieron que se exhibiera. Ello se debió, por un lado, a que el Centro contaba con salas amplias –necesarias para la cantidad de artistas que participarían– y por otro lado, a la difusión y visibilidad que tenía en el circuito de las artes visuales.⁵ Asimismo, fue en esta presentación que se incorporó Porter, figura relevante para los objetivos de la exhibición. Esta incorporación y la de Sandra Vallejos fueron prácticamente las únicas diferencias en cuanto a la nómina de artistas respecto de las dos presentaciones anteriores, en las cuales participaron además de Jitrik, Aisenberg y Hasper, Sabrina Farji,⁶ Ana López, Adriana Miranda, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Silvana Costantino –conocida hoy día como Nicola–, Patricia Landen, Liliana Maresca, Margarita Paksa, Elisabet Sánchez y Claudia Zemborain.

También fue el Centro Cultural el primer el espacio con el cual se iniciaron las tratativas, alrededor de 1994, para llevar a cabo la muestra.⁷ Fue en medio de éstas que apareció la oportunidad del Castagnino, gracias al ofrecimiento de Fernando Farina, curador del Museo por entonces. Una vez montada allí, Liliana Piñeiro –Jefa del Departamento de Artes Visuales del Centro Cultural Recoleta– gestionó la realización de la exhibición en el Espacio Nave del Teatro Auditorium de Mar del Plata como alternativa, hasta que se habilitara una fecha en la agenda del Recoleta.⁸

Los textos que integraron el catálogo de la exposición en el Centro Cultural fueron iguales a los del catálogo del Castagnino, salvo por la inclusión por parte de

⁵ La autora en entrevista con Magdalena Jitrik, junio de 2009 y en entrevista con Adriana Lauria, junio de 2009.

⁶ Sabrina Farji finalmente no participó de la versión realizada en el Centro Cultural Recoleta debido a una decisión personal tomada a último momento, por ese motivo, su nombre figura de todos modos en catálogo. Intercambio de mail entre la autora y Adriana Lauria, 5 de abril de 2013.

⁷ La autora en entrevista con Magdalena Jitrik, *op. cit.* y en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

Lauria de algunos párrafos dedicados a Porte y Vallejos y algunas pocas modificaciones de estilo. En el Espacio Nave sólo se contó con un desplegable que contenía un fragmento del escrito original de la curadora. Por último, cabe destacar que fue en la última versión de *Juego de damas* donde todas las artistas pudieron estar presentes a la hora del montaje, a excepción de Porter, que no estuvo en ninguna debido a su residencia en Estados Unidos.⁹ Por todo lo dicho, este trabajo se concentrará en la presentación que se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta.

Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia

El feminismo de la igualdad y el de la diferencia son las dos corrientes principales del feminismo de la segunda mitad del siglo XX, y ambas, de una manera u otra, son deudoras del desarrollo teórico de la filósofa Simone de Beauvoir. En su libro *El segundo sexo* (1949), Beauvoir señalaba que las mujeres se han construido históricamente en *lo Otro* respecto del *Sujeto*, ya que si bien esta categoría filosófico-política nacida en la modernidad se pretendía *universal*, en la práctica excluyó al sexo femenino. De este modo, en principio, el sujeto es “varón racional y libre. Racionalidad y libertad son características esenciales que posibilitan que [...] sea cognoscente, agente de elecciones voluntarias y responsabilidad moral y legal” (Femenías, 2000:53). Pero Beauvoir también señaló que, en la medida en que esta *situación*¹⁰ de asimetría de las mujeres respecto a los varones ha sido una construcción cultural, es decir, que no responde a un determinismo biológico, es factible de ser modificada (Femenías, 2000).

Las feministas de los años '70, en función de esclarecer la distinción entre el *sexo* –el determinismo biológico anatómico– y lo que la cultura ha hecho de él –los roles y significados atribuidos– elaboraron la noción de *género*. Esta noción también recupera el aspecto relacional desde el cual se construyen simbólicamente los sexos, y más allá de las variaciones que en cada contexto sociocultural constituyan *lo masculino* y *lo femenino*, en toda sociedad patriarcal, el primero siempre mantiene una relación

⁹ En el caso de Liliana Maresca se trató de una exhibición *post mortem*.

¹⁰ El concepto de “situación” según Beauvoir, limita al de “libertad”. Como señala María Luisa Femenías (2000), “si bien la libertad sin más no tiene límites, las posibilidades concretas de ejercerla son finitas y pueden aumentar o disminuir desde fuera, en su facticidad y en una situación dada [...] el sujeto no es absoluto ni tiene libertad absoluta: se trata de un sujeto social en interacción con otros sujetos, en parte intrínsecamente libre, en parte socialmente construido y limitado” (Véase: *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 14-15).

jerárquica respecto del segundo (Osborne y Molina Petit, 2008). En términos de Beauvoir, el *Sujeto* respecto a *lo Otro*.

Tanto el feminismo de la igualdad como el de la diferencia acuerdan en el objetivo de que las mujeres gocen del mismo estatus que los varones, pero se distinguen por el modo en que consideran que debe llevarse adelante dicha empresa. Asimismo, dentro de cada una de estas vertientes existen variadas posiciones. De todas maneras, y en líneas generales, el feminismo de la igualdad parte de la categoría de sujeto proveniente del pensamiento ilustrado y sus acciones se dirigen a que las mujeres sean reconocidas como partícipes de dicha categoría; que posean iguales derechos (“igualdad formal” o legal) e igual reconocimiento (social) que los varones. El feminismo de la diferencia critica al de la igualdad en tanto considera que éste adopta el paradigma masculino –su cultura, normas y reglas– en el que las mujeres siempre serán *lo Otro* menospreciado. Reivindica la diferencia femenina como *positivamente otra* e insta a la creación de una cultura propia de las mujeres (Femenías, 2011; Rubio Castro, 1990).

Juego de damas

Gran parte de *Juego de damas* se vinculó implícitamente con los postulados del feminismo de la igualdad. Algunas reflexiones de las artistas muestran claramente su percepción de que las artistas no ocupaban el mismo lugar en el campo artístico que los artistas. Por ejemplo, Hasper señalaba el *particularismo* que ceñía *lo femenino* desde el *universal* (masculino). Se oponía al hecho de que se hablara de un “arte de mujeres... [como si] hubiera dos categorías del arte”, y sostenía que había “un solo arte y mujeres y hombres que lo hac[ían]”.¹¹ Es decir, tácitamente discutía el predicado que seguía al sustantivo “arte” en el caso de las mujeres y no en el de los varones. El subtexto de género que contenía la expresión “arte de mujeres” en tanto un *arte Otro* respecto al Arte. Por su parte, Jitrik indicaba que, al momento de pensar la exhibición,

las mujeres, como individuos, nos sentíamos sin espacio. Por ejemplo, en todo Ruth Benzacar, solamente estaba Liliana Porter, y había estado Marcia Schwartz y... no sé... estoy hablando del '92. En ese momento ya estaba la gente joven pero no las mujeres jóvenes [...] Lo mismo el ICI. Era como avasallante.¹²

¹¹ Julio Sánchez, “‘Juego de damas’, una muestra política”, en *La Maga*, Buenos Aires, miércoles 11 de diciembre de 1996, p. 30.

¹² La autora en entrevista con Magdalena Jitrik, junio de 2009.

La galería Ruth Benzacar y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) constituían espacios de poder dentro de la dinámica de la escena artística. La primera era prácticamente la única galería comercial abocada al arte contemporáneo. Pero además, al igual que en el ICI, exponer allí brindaba visibilidad y prestigio. Jitrik no se refería entonces a cualquier tipo de espacio sino a aquellos que instalaban quiénes y pertenecían al mundo del arte y quiénes no, y aducía que la falta de equivalencia en cuanto al trato recibido por parte de las mujeres en relación a los varones se debía a razones de índole sexo-genéricas.

La *equivalencia* es uno de los caracteres que la filósofa María Isabel Santa Cruz entiende que deben poseer idénticamente varones y mujeres para que estos sean *iguales*. Esto implica “tener el mismo valor, no ser considerado ni por debajo ni por encima del otro” (1992: 147). El resto de los caracteres necesarios para la condición de igualdad que menciona la autora son:

la *autonomía* [...] la posibilidad de elección y decisión independientes, que involucra la posibilidad de autodesignación [...] la *autoridad* [...], la capacidad de ejercicio de poder, el poder-poder, como dice Celia Amorós: ‘sólo puede llamarse iguales a quienes son equipotentes’ [...] y estrechamente conectada con la equipotencia, la igualdad requiere lo que podríamos llamar *equifonía*, es decir, la posibilidad de emitir una voz que sea escuchada y considerada como portadora de significado de verdad, y de goce, en consecuencia, de credibilidad (1992:147).

Estas son las condiciones de posibilidad de reconocimiento de un sujeto tanto en el mundo público como en el privado. Para Santa Cruz, sólo en la medida en que las mujeres gocen de éstas participaran de dicha categoría.

El escrito de Lauria del catálogo, al presentar el objetivo de la exhibición, alude no sólo a la equivalencia sino también a la *autoridad* y a la *equifonía*.

Las artistas [...] proponen un ‘Juego de damas’, es decir el juego del arte hecho por un grupo de mujeres. Reunirse, más allá de similitudes y diferencias, se relaciona con *tácticas de poder generadas en la convicción de que sus proyectos exhibidos en común puedan alcanzar mayor fuerza persuasiva* [...] como en el juego aquí se trata de obtener las mejores posibilidades para *ganar la partida*.¹³

Esa “fuerza persuasiva”, es decir, que el trabajo de las artistas sea considerado y valorado, que sea igualmente significativo que el de los artistas (equifonía) y que

¹³ Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de damas*, [cat. expo.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, del 30 de octubre al 17 de noviembre de 1996, p. 4. El subrayado pertenece a la autora.

consecuentemente posean poder de injerencia dentro del campo artístico (autoridad), se articuló con la idea de *cantidad* y de *diversidad*. Las artistas parecieron vislumbrar que aquello que de forma individual no podía ser conquistado, tal vez sí podría serlo si se agrupaban. Tal vez lo cuantitativo podía incidir en lo cualitativo.

La diversidad se desarrolló en diferentes registros de la exhibición. Por un lado, en relación a la variedad de propuestas artísticas. Tras el párrafo citado, la curadora mencionaba brevemente las características del trabajo de cada una de las participantes dando cuenta de la multiplicidad de disciplinas, procedimientos y asuntos reunidos: pintura, fotografía, objetos e instalaciones realizados a partir de prácticas ligadas a la abstracción geométrica, al naturalismo, al minimalismo, al conceptualismo y al neo-pop, que abordaban aspectos relativos a vivencias personales, la memoria, lo femenino y la historia del arte, entre otros. Y concluía este segmento del escrito dedicado a la totalidad de la exposición, señalando que “las obras de estas artistas po[nían] en evidencia algunas modalidades del arte de fin de siglo” a la vez que introducían “las preocupaciones del hombre actual”.¹⁴

Con ello se indicaba entonces, retomando las palabras de Hasper, que el arte que las mujeres hacían era Arte; es decir, que sus producciones se inscribían dentro del canon artístico contemporáneo. Que no se trataba de un arte-*Otro*, de un *particularismo*, sino que participaba de los asuntos y procedimientos *universales*.

Otro de los registros en los que la diversidad estuvo presente fue el relativo a la generación a la que pertenecían las artistas. En un escrito temprano del proyecto de exhibición se mencionaba que parte de sus objetivos era el de dar a conocer la “producción artística femenina... [argentina a través] de un fragmento [...] significativo”.¹⁵ De este modo, la nómina de *Juego de damas* se dividió entre una generación emergente, compuesta en líneas generales por Jitrik (n. 1966), Farji (n. 1964), Miranda (n. 1968), Pastorini (n. 1965), Schiavi (n. 1954), Costantino (n. 1964), Hasper (n. 1966), Landen (n. 1961), López (n. 1955) y Sánchez (n. 1968), las cuales habían iniciado sus carreras profesionales entre fines de los '80 y comienzos de los '90. Una generación intermedia, constituida por Aisenberg (n. 1958), Maresca (n. 1951 - m. 1994), Vallejos (n. 1967) y Zemborain (n. 1952), activas todas ellas desde los años '80.

¹⁴ Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de Damas*, [cat. expo.], *ibid*.

¹⁵ [Anónimo], *Juego de Damas. Proyecto de muestra de artes visuales*, c. inicios-mediados de 1994, p. [1], mimeo. Archivo Magdalena Jitrik.

Y una generación consagrada, integrada por Paksa y Porter. La presencia de estas dos últimas figuras era fundamental para la repercusión que pudiera tener la exposición, pero además significaba un respaldo, una legitimación sobre todo para las artistas emergentes. La primera se había destacado desde su participación en el Instituto Di Tella y las acciones de la vanguardia del '60, y la segunda, desde mediados de la misma década, por su actividad neoyorkina ligada al New York Graphic Workshop.

Esta variedad constituía una *genealogía matrilineal* del arte argentino, al menos del contemporáneo. Creaba una historia del arte femenina equivalente a aquella canónica basada en la sucesión de nombres masculinos. Y si el arte moderno no fue incluido, ello no se debió a una falta de interés, sino a razones presupuestarias. En este sentido, Lauria ha señalado que para las artistas

la fantasía era incorporar a todo el núcleo que ellas llamaban las *maestras*: Paksa, Porter, Forner... Como no había un peso para nada el problema era..., por ejemplo, que para la obra de Forner nos iban a pedir seguro. Porter pidió seguro, y ahí se consiguió un sponsor para financiarlo.¹⁶

Esta búsqueda de inscripción en un origen y trayecto femenino, darle existencia, hacerlo visible, se mostró como parte de los objetivos de *Juego de damas* en un segundo escrito de proyecto, a través de lo que llamaron “libro-catálogo”, el cual contendría

textos teóricos, filosóficos, históricos y literarios que, por un lado, incorporan reflexiones sobre la *presencia femenina en las artes plásticas argentinas* y por otro, el análisis de la muestra en sí, a través de ensayos críticos sobre las artistas participantes. El objetivo de llevar a cabo esta publicación es doble: pretende *generar una bibliografía hasta ahora inexistente* en la Argentina sobre la *especificidad de la producción femenina en las artes visuales*, y además el catálogo ofrecerá a las artistas una forma inmejorable para la difusión de su trabajo.¹⁷

Se trataba de un programa redentor de las forclusiones operadas por la cultura patriarcal en el ámbito de las artes visuales. Así, la propuesta de la muestra era extendida a una instancia de construcción formal de conocimiento. La historia era percibida como deficiente e incompleta en tanto había invisibilizado el trabajo de las mujeres. En términos de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock, lo que las artistas ponían de manifiesto era que el canon artístico, “aquello que las instituciones académicas establecen como lo mejor, lo más representativo [...] lo que debe ser

¹⁶ La autora en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*

¹⁷ [Anónimo], *Juego de Damas. Proyecto de muestra de artes visuales*, c. fines de 1994, p. [5], mimeo. Archivo Magdalena Jitrik. El subrayado pertenece a la autora.

estudiado como modelo por aquellos que aspiren a esas prácticas” (2002: 1), constituía una “estructura de exclusión” (2007: 141), en este caso, del sexo femenino.

Esta situación se desprende naturalmente del hecho de que las mujeres no participan de modo efectivo de la categoría de sujeto, porque el concepto de *creación* implica, necesariamente, los atributos que definen dicha categoría: racionalidad, libertad, autonomía para hacer elecciones y tomar decisiones, entre otros. Y como señala Marián L. F. Cao, las mujeres han sido construidas genéricamente como lo “dependiente frente a lo independiente, lo privado frente a la vida pública, lo natural frente a la cultura, la infancia frente a la vida adulta” (2000:15).

La propuesta de las artistas implicaba entonces un acto político; una confrontación con las estructuras y formas instituidas de la historia del arte; una disrupción de lo establecido. Proponían una relectura de las narrativas, pero no sólo en cuanto al contenido, sino también en relación al vocabulario. Como mencionaba Lauria, las artistas decían que querían que estuviesen presentes en la exposición aquellas que consideraban sus “maestras”,¹⁸ acepción femenina inexistente en lo artístico del término exclusivamente masculino de “maestro”, con el cual se designa a los grandes artistas fundadores de linajes. De este modo, *Juego de damas* discutía el hecho de que el campo de creatividad fuese una esfera restringida a la masculinidad.

El ambicioso proyecto del libro-catálogo no llegó a concretarse. Sin embargo, en el catálogo finalmente publicado sobrevivió de modo austero algo de lo que aquél se proponía. Por ejemplo, el de dar a conocer la trayectoria de las artistas participantes. La mayor parte estuvo reservada a ello. Lauria, tras dar cuenta de los motivos que llevaron a la reunión de las artistas y de la multiplicidad de propuestas artísticas que mostraba el conjunto, le dedicaba un apartado especial a cada una. Bajo sus nombres a modo de título, indicaba los asuntos y procedimientos que las caracterizaban y las continuidades y/o rupturas de éstos a lo largo de sus carreras. Mencionaba algunas exhibiciones en las que habían participado y obras de diversas épocas. A veces realizaba un breve análisis o interpretación de éstas, pero no necesariamente de las presentadas en *Juego de damas*.

Las obras exhibidas no ocupaban un particular lugar en el texto. Lo principal era promocionar a las artistas, dar cuenta de su dedicación al arte de modo profesional, y dentro del marco de la exhibición como totalidad, instalarlas como tales en el campo

¹⁸ La autora en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*

artístico; es decir, que el campo artístico las asimilara como figuras representativas del arte argentino contemporáneo. En relación con ello, los apartados indicaban la peculiaridad que como sujetos creadores las caracterizaba; que el agrupamiento sexo-genérico no implicaba que fuesen *idénticas* (la mujer), sino que daba cuenta de que dicho colectivo contenía múltiples singularidades. La exhibición apelaba entonces a la *autonomía*, la *autoridad*, la *equivalencia* y la *equifonía* en un doble sentido. Por un lado, como colectivo femenino en relación al colectivo masculino, y por otro lado, como sujetos en relación al resto de los sujetos de su mismo colectivo genérico.

Que la exhibición mostrara múltiples singularidades fue un criterio curatorial explícito. En este sentido, Jitrik había señalado que querían “hacer dialogar obras diametralmente diferentes” y que la idea había sido “‘juntarse para exhibir [...] en las mejores condiciones posibles y mostrar con gente cuyo trabajo’” respetaban.¹⁹ Por su parte, Lauria señaló que cuando fue convocada para ayudar con la organización y escribir el texto del catálogo, se le presentó el problema de que “se planteaban individualidades [...] muy fuertes”.²⁰ Y en relación al modo en que fueron seleccionadas las obras, indicó que

todas apostaron a poner obras importantes, y a poner obras que por ahí no les aceptaban en otros lados. Por ejemplo, yo me acuerdo que Gachi [Graciela Hasper] decidió no poner pinturas, que era lo que le aceptaban en todos lados y puso fotografías, que no se las aceptaban en ninguna parte.²¹

Efectivamente, Hasper expuso dos obras fotográficas. Una de ellas era consistía en un plano secuencia –compuesto por trece tomas fotográficas– que mostraba la figura de una muñeca tipo princesa, que caía lentamente para finalizar otra vez erguida. La apariencia artesanal de la princesa –realizada con mostacillas y canutillos tejidos– contrastaba con el fondo rojo uniforme que en el que se situaba. En algunos planos, éste se mostraba decorado por líneas ortogonales y curvas originadas por la sombra de diversos elementos presentes a la hora de la toma.

Cuando Lauria describía sucintamente esta obra en el apartado correspondiente a la artista, hablaba de “una muñequita de bijouterie” y la vinculaba al minimalismo por el procedimiento de la serie. Sin embargo, agregaba que “lejos de mantener la pureza

¹⁹ Julio Sánchez, “‘Juego de damas’, una muestra política”, en *La Maga*, *op. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ La autora en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*

formal, representación del perfeccionamiento tecnológico” propio de dicha tendencia, allí se mostraban objetos relativos a lo cotidiano y/o al “gusto popular”. Consideraba que estas operaciones trasgresoras eran “comentarios mordaces sobre la actual sociedad de consumo y su comportamiento frente a la oferta y el mercado”.²²

Esta obra había sido realizada por Hasper para *Es roja*, exposición individual de la artista llevada a cabo en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1995. La misma estuvo integrada por dos obras más: una instalación lumínica consistente en la proyección de luz roja sobre un muro y una instalación de pared compuesta por varios rectángulos de vidrio, en los que el pigmento rojo se disponía con diversa cromaticidad, valor y transparencia. El tema de la muestra era el carácter emocional del color, su vínculo con lo afectivo. En el catálogo, un escrito de la misma artista decía: “enamorada sos violenta, desesperada, nada es más importante en ese momento o en ningún momento. La mente se vuelve roja, ve todo rojo [...] los colores son como una partitura emotiva. El rojo me fascina cuando estoy en los cinco cada veintiocho días”.²³ La pregunta es: ¿Por qué esta inscripción que tenía la obra no fue considerada por la curadora de *Juego de damas*? ¿Por qué no se mencionó que abordaba asuntos relativos al sexo femenino y lo femenino –la menstruación, lo emocional, el amor? Incluso, más allá de las palabras de Hasper en el catálogo de *Es roja*, el motivo de la muñeca –y más aún si se trata de una princesa– posee una larga trayectoria dentro de la cultura femenina y, consecuentemente, una fuerte impronta en dicha subjetividad. Asimismo, la secuencia narrativa de la que participa, su movimiento, alude inevitablemente al juego con muñecas practicado por las niñas. No está la mano de quien la desplaza, no está la oralidad del cuento, pero sí su huella. ¿Es posible que se hubiese mostrado problemático dar cuenta de un arte con marcas sexuales –femeninas? ¿Habría sido esto riesgoso en pos de la búsqueda de *equidad* que se proponía *Juego de damas*? ¿Sería un inconveniente dar cuenta de un arte formulado desde una subjetividad femenina; desde un imaginario-*Otro* capaz de alejarla del *universal* (masculino)?

Una de las tensiones que recorrió la exhibición desde su concepción hasta su resultado final fue dar cuenta de que las artistas cumplieran con las condiciones exigidas por el canon artístico –que cumplieran con sus temas, procedimientos, materiales y

²² Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de Damas*, [cat. expo.], *op. cit.* p. 8.

²³ Gachi [Graciela] Hasper, “Es Roja”, en Gachi Hasper [cat. exp], Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, noviembre de 1995, pp. 1-2.

narrativa– y, consecuentemente, suprimir todo aquello que las *feminizara*, o por el contrario, dar cuenta de un *particularismo femenino*. De hecho, en un escrito temprano relativo al proyecto aparece explícitamente el problema de la subjetividad relacionada con la condición sexual –luego suprimida en un segundo escrito.

el objetivo de esta muestra es exponer las obras de un grupo de artistas mujeres para crear un espacio de reflexión acerca del vínculo existente entre el arte y el género, así como la problemática que relaciona la producción artística con la *subjetividad femenina*.²⁴

Con posterioridad, dicha tensión se mostró en las diferentes perspectivas que adoptaron los textos de catálogo de Lauria y Gache. Como se señaló, el posicionamiento de la primera se correspondía con el feminismo de la igualdad. En este sentido, cuando en los apartados dedicados a cada artista debió mencionar la presencia en sus trabajos de ciertas cualidades relativas a la feminidad, su lectura se asentó sobre el concepto de que constituían una *crítica* a los estereotipos de género. El escrito de la segunda, abocado sólo a las obras de la exhibición, comprendió a éstas desde un aspecto sexo-genérico pero sin por ello interpretarlas necesariamente como críticas de dicho sistema. En contigüidad con la propuesta del proyecto arriba citado, más bien abrió la pregunta acerca del vínculo entre la inscripción sexual de las artistas y las cualidades de sus obras, acerca de las artes visuales y la *subjetividad femenina*.

Este concepto es propio del feminismo de la diferencia, la vertiente que, en lugar de proclamar que las mujeres participen de la categoría de sujeto que en la práctica se les ha negado y que las ha confinado a *lo Otro*, postula la creación de un sujeto femenino *diferente* a aquel construido y definido por el sistema patriarcal. Esto implica *diferenciarse* de lo que la masculinidad ha creado como *características femeninas*. Será sólo desde *la propia percepción* de un ser mujeres que este sujeto podrá hacerse. Al respecto, Ana Rubio Castro ha señalado que

Es en este espacio de no adherencia a ‘lo femenino’ donde surge el principio de la diferencia. Si no es tan obvio que ser mujer sea ‘lo femenino’, ¿qué cosa es ser mujer? Pensarse a sí misma; no aceptar, sin más, lo que los demás digan que es; construir un ‘yo’, con independencia mental es el fin que se propone el principio de la diferencia (1990:194).

²⁴ [Anónimo], *Juego de Damas. Proyecto de muestra de artes visuales*, c. inicios-mediados de 1994, *op. cit.* p. [1].

El problema que el feminismo de la igualdad encuentra sobre esta propuesta es el de cómo distinguir lo que es propiamente femenino de lo que no lo es; cómo discriminar entre lo que las mujeres han creado por sí mismas, a partir de su propia experiencia, de aquello que se les ha adjudicado como característico por parte la cultura patriarcal. Porque ha sido esta misma cultura la que ha inventado la diferencia entre varones y mujeres y su relación jerárquica. La filósofa y teórica feminista Celia Amorós sostiene que, en todo caso, tal vez podría hablarse de una “subcultura femenina” para señalar aquello que las mujeres han podido elaborar a partir de “una experiencia en el mundo configurada por la subordinación, pero trascendida de una manera tal que en este proceso habrían podido decantar valores específicamente femeninos” (1991: 132). Nuevamente el problema es cómo, bajo qué criterios, discriminar dichos valores. La autora entiende que se trata de una empresa riesgosa, y si bien rescata la idea de una “subcultura femenina”, que en tanto “reconciliación con nuestra propia diferencialidad es absolutamente necesaria en la medida en que ninguna lucha es posible ni nada podría ser construido desde la propia desvalorización” (1991:137), advierte que la ambigüedad del discurso de la diferencia puede conducir peligrosamente a terminar reivindicando como valores particularmente femeninos aquellos que el patriarcado ha inventado como tales: la estrecha relación de las mujeres con la naturaleza, la vida, lo biológico, etcétera. Es decir, terminar reforzando el sistema sexo-genérico, aquello que el patriarcado ha estipulado como *esencia* de los sexos, como lo *natural* de uno y otro.

Por su parte, Gache utiliza en su escrito del catálogo algunos de los conceptos propios del feminismo de la diferencia. Por ejemplo, al presentar la exposición, refiere a ésta como una instancia de

recuperación de la feminidad [como] lo otro del universo de la razón regido por el criterio de posesión y dominio, principio masculino representado por el Sol. La feminidad surge como principio cambiante e inestable, representado en cambio por la Luna, nocturna y polifacética.²⁵

Estas palabras enseñan aquello que Amorós visualizó como riesgoso del discurso de la diferencia: identificar como características femeninas aquello que el sistema sexo-genérico ha estipulado como tales. Sin embargo, este sesgo esencialista fue desplazado –relativamente– a la hora de dar cuenta de las obras. En su lugar, la presencia de *lo*

²⁵ Belén Gache, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 2.

femenino fue leída, por momentos, de acuerdo al concepto de “subcultura femenina” esgrimido por Amorós, y por otros, al modo que propone Rubio Castro, es decir, como la búsqueda de un *yo* a partir de la “propia percepción”. De todas formas, esta distinción no es estricta. En ocasiones ambos conceptos funcionaron conjuntamente y se complementaron.

La idea de un “yo” relativo a la “propia percepción” aparecía en el escrito de Gache bajo el término de “autorrepresentación”. Este carácter es el que la autora le atribuía en primer lugar a todas las obras. Luego discriminaba tres modos en que ello tenía lugar: 1) el “autorretrato como espejo” u “objetual”, 2) “las aves de corral”, y 3) “el interior inestable”.²⁶ Cabe destacar que la inscripción de las artistas en uno u otro modo no era explícita. No eran mencionados nombres ni títulos de obras, a veces sólo eran nombrados aspectos aislados de éstas, y otras veces directamente brindaba una interpretación metafórica sin previa alusión a los elementos de su fundamento. De todas maneras, puede advertirse que el primer núcleo incluía a Miranda, Maresca, Paksa y Sánchez –y tal vez a Hasper–, y era definido de la siguiente manera:

El autorretrato como espejo, espejo que se ancla en una triple significación: como símbolo medieval para las vírgenes de alma inmaculada, como búsqueda de la propia identidad, como referencia a la vanidad. En china, precisamente, el espejo aparece como símbolo de lo femenino y de lo lunar.

El autorretrato como autorretrato objetual, aquí sugestivamente metonímico, en una serie de objetos femeninos, ya sean cosméticos, zapatos, casualmente zapatos, con su tradicional connotación sexual femenina, que recorre un rango cultural que va desde la cultura oriental hasta al Cenicienta.

Puede encontrarse asimismo dos variables autorreferenciales: una temporal y otra negativa. La primera representada por la presencia de juguetes, en donde los mismos sirven a una supuesta búsqueda genealógica de uno mismo [...] la segunda es [...] una contrapartida del autorretrato. Se trata de la negación absoluta de referencias, del espejo tapado, del autorretrato mudo representado por las expresiones minimales.²⁷

Miranda presentó tres fotografías. Una de ellas, titulada *Avda. Caseros-septiembre 1993*, mostraba una serie de zapatos gastados, de cuero negro, de diferente diseño y tamaño, pero todos abotinados y de cordón. Gache relacionaba los zapatos con lo femenino y Lauria interpretaba sus diversos tamaños como pertenecientes unos a hombres y otros a mujeres, y agregaba que simbolizaban el “amor de pareja en el que no

²⁶ *Ibid.*, p. 2.

²⁷ Belén Gache, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.*, p. 2.

está excluida la muy finisecular ambigüedad sexual”.²⁸ Estas miradas resultan extrañas, por un lado, al considerar que las características del diseño de estos zapatos se corresponden con los que asiduamente llevan los varones. Por otro lado, sus exacerbadas marcas de uso y mismo título de la obra aluden a uno de los corrientes paisajes urbanos: zapatos tirados, abandonados en calles y veredas. Tal vez la interpretación de Lauria se anclaba en relación con obras anteriores de la misma artista²⁹ –ausentes en la exhibición–, pero la obra en cuestión no permitía arribar a dicha conceptualización, como tampoco a la que hiciera de Gache.

De Maresca se expusieron cuatro obras: *Ella y yo* (1994), *Cuatro* (1991-1992), *Autito* (1994) y *Maresca se entrega todo destino* (1993). A las dos últimas seguramente refiriera Gache. *Autito* era efectivamente un autito de juguete de plástico, de color rosa pálido. “Maresca se entrega todo destino”, junto a un número telefónico, era lo que se leía en una especie de cartel publicitario en el que se veía a la artista semidesnuda, en posiciones provocativas, acompañada de un osito de peluche. También se leía, en una tipografía más pequeña pero no menos notoria, “La escultora Liliana Maresca donó su cuerpo a Alex Kuropatwa –fotógrafo–, Sergi De Loof –trend setter–, Sergio Avello –maquilladora– para este maxi aviso donde se dispone a todo”. El espacio original de exhibición de esta obra fue la revista de relatos eróticos *El libertino*, de noviembre de 1993. Al respecto, Lauria señalaba que

el empleo de un medio gráfico como soporte ubica a la obra fuera de los alcances del mercado y le permite llegar a un público heterogéneo. Esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre arte y dinero.³⁰

Es curioso que la observación se limitara a la relación entre arte y mercado y que no considerara además la cualidad del objeto publicitado, la del soporte gráfico, así como tampoco la leyenda relativa a la producción de la imagen, aspectos todos ellos que implicaban asuntos de género y sexualidad.

²⁸ Adriana Lauria, “Juego de damas”, *ibid.*, p. 18.

²⁹ La autora menciona, en el apartado dedicado exclusivamente a Miranda, que “en 1989 [...] exhibió fotografías de su cuerpo al que mostró desde una postura rebelde. Primeros planos de velludas piernas y axilas proponían [...] una sensualidad y un erotismo diferente que excluía los estereotipos de un cuerpo ideal de mujer”, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp], op. cit. p. 18.

³⁰ Adriana Lauria, “Juego de damas”, *ibid.*

Por un lado, que “la escultora” haya donado su cuerpo para convertirse ella misma en objeto de mirada significaba un desplazamiento de su ser sujeto a objeto; de la acción a la pasividad; de voluntad creadora a materia creada. Por otro lado, la creación era explícitamente masculina –como indican los nombres de la leyenda. Ello ha constituido uno de los tópicos por excelencia del arte moderno: el erotismo y la relación sexual entre *el* artista y *la* modelo (Pollock, 2000). Pero aquí no se trataba de la reproducción de dicho tópico, sino de su interferencia. En principio, el mismo supone la heterosexualidad, y en la obra ninguna de las figuras mencionadas cumplía con dicha normativa. Era bien sabido en el campo artístico que tanto Maresca, Kuropatwa, De Loof como Avello eran gay –este último, además, figura como “maquilladora”. Por otro lado, el erotismo y la sexualidad promocionados por la publicidad se hallaban en la realidad cercenados. Maresca falleció a causa del sida un año después de la realización de estas fotografías. La mención al “destino”, a la “entrega” indiscriminada, no era casual bajo dichas circunstancias. Entre todos los destinos posibles, el único certero, y seguramente el más temible, era la muerte. Asimismo, dichas palabras forjaban la idea de un cuerpo vulnerable, como también la presencia del pequeño oso que acompañaba a Maresca y las características infantiles de su atuendo –calcetines, una pequeña remera rayada y un bombachón holgado– que ella corría en cada toma para exhibir sus pechos y su pelvis. Pero si la obra aunaba la sexualidad con el peligro de un posible sometimiento y padecimiento, lo cierto es que esto ya había acontecido en el cuerpo que se publicitaba. En los años noventa, la sexualidad se había convertido en un espacio riesgoso, una entrega posible a todo destino.

Paksa y Sánchez habían exhibido obras de carácter minimalista, sin embargo, la última alteraba algunos aspectos de sus procedimientos característicos. Las placas de madera rectangular que constituían la instalación, como decía Lauria, en lugar de estar pintadas

completamente lisas, [la artista] las fragmenta con franjas verticales u horizontales en las que alterna diferentes colores [...] combinando distintos tonos de un mismo color y variando el ancho y posición de las franjas va particularizando cada vez más cada pieza [...] la concepción minimalista de estas obras se pone en contradicción cuando la artista deja zonas de la madera donde pueden apreciarse vetas y restos de corteza. El gusto por la manipulación de los materiales y las

texturas que éstos proponen, cierto afán decorativo en los motivos y en el uso del color, retoman para estas obras una sensualidad controlada.³¹

Este tipo de operaciones se inscriben en lo que se dio en llamar posminimal, tendencia que fue comprendida como una *feminización* del minimalismo. El carácter serial, industrial y de formas geométricas puras fue reelaborado a partir de la incorporación de lo orgánico, del rastro de la singularidad del creador en el tratamiento de los materiales, de lo artesanal y lo emotivo (Lynn Zelevansky, 2000). De hecho, en Estados Unidos, por ejemplo, el posminimal estuvo protagonizado por artistas mujeres y se dio en paralelo a la emergencia del feminismo de la diferencia de los '70. Esta vertiente feminista, en su articulación con las artes visuales, llevó adelante una revalorización de todos aquellos quehaceres vinculados con la feminidad. Como señala Griselda Pollock, el feminismo de entonces no sólo encontró que el canon constituía una “estructura de exclusión” en tanto había omitido a las mujeres en la historia del arte –feminismo de la igualdad–, sino que también implicaba una estructura que sistemáticamente había devaluado “cualquier cosa estética relacionada con las mujeres” (2007: 143). Las artistas recuperaron entonces procedimientos relativos a lo artesanal, lo decorativo, lo ornamental y la destreza manual. Es decir, reivindicaron aquellas características genéricas devaluadas dentro del sistema sexo-género. En términos de Amorós, reivindicaron la “subcultura femenina”.

En el segundo modo de autorrepresentación que encontraba Gache podían ubicarse a Constantino y Aisenberg. La autora señalaba que

El pájaro ligero, celestial, trascendente, es sin embargo aquí un ave prisionera. La reiterativa aparición de referencias a las aves de corral (ya sea manera de cabezas de pollos o a huevos) remiten a la idea de domesticación y explotación, ideas que adquieren connotaciones lo suficientemente dramáticas al asociarse a la condición doméstica tradicionalmente relegada a la condición femenina, como la relación madre-hijo (gallina-huevo-pollo).³²

La primera de las artistas presentó una instalación titulada *Carpeta en punto muerto* (1996), que consistía en tres grandes carpetas, de color rojizo-rosado, redondas – de las que suelen usarse para decorar diversas superficies del hogar –, en donde el aparente tejido *crochet* lo constituía la yuxtaposición de pequeñas cabezas de gallinas realizadas en resina poliéster. De este modo, la supuesta artesanía, la manualidad

³¹ Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 24.

³² Belén Gache, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 2.

doméstica y femenina a la que, desde la distancia, remitía la obra, al acercarse revelaba una producción serial a partir de un material que requiere de un espacio e instrumental ligados al oficio industrial. Con esta operación, la “subcultura femenina” desplegada en una primera percepción se descubría travestida ante la proximidad de la obra.

La recuperación del quehacer femenino por parte de Costantino era interpretada por Lauria como “una crítica a cierto esteticismo banal”, como un “remed[o] de lo decorativo [que] en sus detalles enfrenta[ba] al espectador con la mutilación y la muerte”, y agregaba que en el trabajo de la artista, “la manipulación de elementos perturbadores ten[ía] como objeto señalar prejuicios e hipocresías implicados en los hábitos de consumo o modas culturales”.³³

Aisenberg mostró *Una docena de huevos* (1995). Sobre las formas ovoides de los lienzos se desplegaban diversas figuraciones realizadas en óleo y lápiz: un pájaro, hojas vegetales, el interior de una sandía, bolillas de lotería, etcétera. Para la curadora esta obra generaba “disparatadas asociaciones que refuta[ban] el entrecruzamiento de principios biológicos y pautas culturales”.³⁴ Asimismo indicaba que la artista venía trabajando con anterioridad diversos aspectos relativos a lo femenino en distintas series de trabajos.

En el último modo de autorrepresentación que distinguía Gache parecería ubicarse con seguridad la obra de Pastorini y posiblemente también la de Landen. La autora decía que

mientras el principio masculino aparece ligado a la invasión, el ataque y el movimiento, el principio femenino lo hace ligado a la guarida y la espera. Los indicios ligados a un interior protegido, cercano, envuelto, aparecen en especial en las referencias a las pieles o incluso también al mobiliario.³⁵

En efecto, la artista creaba un interior en una de las esquinas de la sala a través de la disposición de placas de color amarillo sobre el suelo y la pared contigua. En dicho espacio, sobre tarimas, colocaba objetos, esculturas blandas, realizados con su propia ropa. Una consistía en diversas formas geométricas a partir de la disección y costura de un tapado de cuero negro. La otra era una pequeña caja redonda que había sido forrada con la piel de leopardo de un abrigo. Por último, una tela de algodón blanco cubría una

³³ Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *ibid*, p. 6.

³⁴ *Ibid*.

³⁵ Belén Gache, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 2.

estructura erecta que aludía a un artefacto hogareño. Lauria reseñaba el trabajo de la artista en relación al neo-pop, a Claes Oldenburg, con el cual sin duda mantenía relación. Pero aquí el material empleado, un *objet trouvé*, mantenía contigüidad con el cuerpo de la artista, con su tamaño y texturas, el cual era convertido en obra a partir de su “corte y confección”.

Landen mostró una instalación compuesta por una serie modular de pequeñas estructuras tridimensionales con forma icónica de casa. Lauria señalaba que la artista denominaba a estos habitáculos “pictogramas del sentir” e interpretaba que con ello parecía referirse a “la necesidad de construir moradas para el alma”.³⁶

No hay indicios en el escrito de Gache acerca del trabajo de López, Schiavi, Jitrik, Zemborain y Porter.³⁷ Considerando que la autora evidentemente limitó el texto a aquellas obras que plateaban problemas relativos a lo femenino, ello no resulta extraño en el caso de las últimas tres, pero sí de las dos primeras. Jitrik y Zemborain mostraron pinturas: la primera, una serie de geometrías abstractas, y la segunda, paisajes y, en un caso, paisaje con figura humana. De Porter se exhibieron cinco obras: tres aguafuertes sobre papel –seguramente de mediados de los años setenta o principios de los ochenta–, en las que tematizaba diversos aspectos de los objetos, una fotoserigrafía sobre papel titulada *Dibujo y martillo de plástico* (1993), y una obra perteneciente a la serie de trabajos relativa al papel arrugado. López presentó una instalación denominada *Acomodo mi corazón*. Consistía en una escultura de un corazón de grandes dimensiones que combinaba la forma anatómica con la forma simbólica de su representación. Otros seis corazones de esta última clase, pero pequeños, estaban dispuestos en una pared cercana. Cada uno de éstos contenía una imagen realizada con pintura acrílica: pechos femeninos, una figura masculina hiriendo con un arma el vientre de una mujer desnuda, un árbol, el escudo nacional sobre un moño celeste y blanco, entre otras. Lauria indicaba respecto de la escultura que “su forma resulta[ba] de la hibridación del modelo anatómico y el estereotipo”, en función de “unir en una sola imagen lo orgánico y lo afectivo”. Asimismo, sostenía que el gran corazón “se erig[ía] en el centro de los encuentros y contradicciones entre los sentimientos y la razón, presentando las dualidades de la condición humana”. A modo de conclusión, esgrimía que “la tradición

³⁶ Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 10.

³⁷ No sé hacer referencia aquí a la obra presentada por Vallejos debido a la falta de documentación visual que permita describirla y analizarla.

de la cultura occidental proporcionó a la mujer un rol excluyente: el de sostener la sacralidad del hogar familiar. El trabajo de López [...] revisa y desmitifica esa postura [...] recurriendo a la ironía como método de crítica”.³⁸ Sin embargo, un tiempo antes, la artista había brindado otra reflexión acerca de lo femenino y sobre dicho anclaje en su obra. Una reflexión que, al menos, contrastaba con la interpretación de la curadora.

hasta ahora trabajaba con hierro, y lo que sentía era que hacía una escultura que era de hombre, y el medio le daba valor a eso porque pesaba 200 kilos y yo era flaquita y cortaba; parecía un herrero. Pero hubo un momento en que sentí la necesidad de ver lo débil puesto ahí.³⁹

Estas palabras habían sido dichas en una entrevista a raíz de la exhibición *Violaciones domésticas* (Espacio Giesso, 1994), en la cual López había participado. Es extraño que Lauria no estuviese al tanto de estas declaraciones, ya que en el catálogo de *Juego de damas* mencionaba las obras que la artista había expuesto en dicha ocasión. ¿Se daría aquí el mismo problema que en el caso de la obra de Hasper? ¿Por qué ignorar la *feminidad* en relación al asunto y los procedimientos artísticos empleados? Porque no sólo las palabras de López alejaban la idea de “ironía” o “crítica” acerca de la “subcultura femenina”, sino también la obra que presentó. Mientras que el gran corazón se inscribía dentro de la disciplina escultórica –monumental, exenta, de cierta representación mimética–, los pequeños corazones eran objetos, más allegados a las “artes menores” –vinculadas con las artesanías, las artes aplicadas, ornamentales o decorativas– que a las Bellas Artes o “artes mayores” –pintura, escultura, arquitectura.⁴⁰

Schiavi exhibió una instalación de pared titulada “Souvenir argentino” (1995) que abordaba el tema de la desaparición de personas durante la última dictadura militar. Una gran escarapela de tafeta roja, con pequeños osos de peluche en su interior, era rodeada por siete grandes moños, de la misma tela, que aludían a los años que duró la dictadura. Sobre ellos se posaban nuevamente los pequeños muñecos, pero la cantidad sobre cada uno variaba de acuerdo a la proporción de personas desaparecidas por año. De este

³⁸ Adriana Lauria, “Juego de damas”, en *Juego de Damas*, [cat. exp.], *op. cit.*, p. 16.

³⁹ Entrevista realizada por Hernán Ameijeiras a Ana López, Cristina Schiavi y Alicia Herrero a raíz de la exposición *Violaciones domésticas* (Buenos Aires, Espacio Giesso, noviembre de 1994). “Actualmente, todo termina siendo domesticado”, en *La Maga*, Buenos Aires, miércoles 9 de noviembre de 1994, p. 11.

⁴⁰ Sobre la relación entre procedimientos artísticos y feminidad véase: Natalia Pineau, “Artes visuales y ‘feminidad’ en Buenos Aires durante la década de 1990”, en *Revista Avances*, n°18, 2010-2011, Córdoba, UNC, 2011.

modo, la artista recordaba una de las mayores tragedias de la historia sociopolítica argentina desde un imaginario intimista, hogareño, de manualidad escolar y femenina.

Conclusión

Las obras exhibidas en *Juego de damas* pueden dividirse entonces entre aquellas que se inscribieron bajo el sistema *canónico de lo artístico* (masculino-*universal*) – Miranda, Paksa, Jitrik, Porter, Zemborain y tal vez Landen– y aquellas que dieron cuenta de problemas relativos a lo *sexo-genérico*, ya sea desde la iconografía o desde los procedimientos empleados –Hasper, Maresca, Sánchez, Constantino, Aisenberg, Pastorini, López, Schiavi. De todas maneras, ambas opciones, en el marco de las discusiones que planteó la exhibición, significaron distintos posicionamientos acerca de la relación entre las mujeres y las artes visuales, entre la feminidad y lo artístico. Aquellas que no mostraron *marcas femeninas*, o que no aludieron a la relación *masculinidad-feminidad*, también discutieron aspectos *genéricos*; discutieron cómo las artistas podrían lograr autoridad, equidad y equifonía en relación a los artistas; cómo tener el mismo estatus que los varones. Esta disyuntiva también incluyó a Lauria y Gache, quienes diseñaron estrategias divergentes para presentar la exhibición. La primera, relativizó o esquivó aquellas características que la ciñera dentro de un *particularismo*; que la alejara del *universal*. La segunda, por el contrario, se detuvo en lo que de *particular* podían crear las mujeres. La misma situación mostró los escritos de proyecto y las palabras de las artistas. En este sentido, *Juego de damas* penduló entre las ideas del feminismo de la igualdad y las del feminismo de la diferencia, más allá del nulo o del más o menos conocimiento que sus realizadoras tuviesen de estas posiciones crítico-teóricas. Lo destacable es que el vínculo con dichas ideas se forjó a partir de cuestionamientos y preguntas que se hicieran las mismas artistas en relación a su propia práctica y a su inscripción en tanto mujeres dentro del campo artístico. La emergencia de dichos interrogantes desde la especificidad de las artes visuales, su indagación y, finalmente, la envergadura de su concreción en un evento público, hicieron de *Juego de damas* un hecho inédito.

Natalia Pineau. El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición Juego de damas como estudio de caso. *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 163-187.

Bibliografía

- AMORÓS, Celia (1991): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.
- CAO, María L. F. (2000): “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”, en: CAO, María L. F. (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.
- FEMENÍAS, María Luisa (2000): *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos.
- (2011): “Igualdad y diferencias: dos niveles de análisis”, en: *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, n° 5, otoño-inverno.
- GIUNTA, Andrea (2001): *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- OSBORNE, Raquel y MOLINA PETIT, Cristina (2008): “La evolución del concepto de género: selección de textos de S. Beauvoir, k. Millet, G. Rubin y J. Butler”, en: *Empiria*. Revista de Metodología de Ciencias Sociales, n° 15, UNED, enero-junio.
- PINEAU, Natalia (2011): “El género en cuestión: tres exposiciones de artistas mujeres durante los años ‘90 en Buenos Aires”, en: HERRERA, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba-Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.
- (2011): “Artes visuales y feminidad en Buenos Aires durante los años ‘90”, en: *Revista Avances*, n° 18, 2010-2011, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- POLLOCK, Griselda (2002): “Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales”, (traducción de Laura Malosetti Costa), en: *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, n° 8, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- (2000) “Inscripciones en lo femenino”, en: GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal.
- (2007): “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en: CORDERO REIMAN, Karen e SÁENZ, Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana.
- RIFKIN, Deborah (2011): “Todas hemos tenido maestras. Reconstruyendo la historia del movimiento feminista en nuestro país”, en: *X Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, del 29 de noviembre al 2 de diciembre del 2011.
- ROSA, María Laura (2009, a): “Artes. Las/os invisibles a debate”, en: ELIZALDE, Silvia, FELITTI, Karina y QUEIROLO, Graciela (coord.), *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- (2009, b): “Fuera del discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino”, en: GENÉ, Marcela [et. al.] *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte-V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIII Jornadas CAIA*, Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires.
- (2011): “La jaula que va desde el sótano al desván. *El ama de casa y la locura* en la relación arte-feminismo”, en: HERRERA, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba-Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.
- RUBIO CASTRO, Ana (1990): “El feminismo de la diferencia: los argumentos de una igualdad compleja”, en: *Revista de estudios políticos*, n° 70, Madrid, octubre-diciembre.
- SANTA CRUZ, María Isabel (1992): “Sobre el concepto de igualdad: algunas observaciones”, en: *Isegoría*, n. 6, Madrid.

Natalia Pineau. El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición Juego de damas como estudio de caso. *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 163-187.

ZELEVANSKY, Lynn (2000): “Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa”, en: GUASH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal.

<http://bibliotecalgttb.blogspot.com.ar/2010/01/ilse-fuskova-claudina-marek-silvia.html>

<http://www.mujiereigualdad.org.ar/quienesSomos.html>

Recibido: 02/06/2012. Aceptado: 12/04/2013.