

## ARTÍCULO

Encinas, Natalia (2017). "Las experiencias de las artistas del colectivo *Minas de Arte*. Prácticas *heréticas* en el campo artístico mendocino durante los noventa. Una lectura desde la teoría feminista", *Papeles de Trabajo*, 11 (19), pp. 165-190.

## RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto presentar una lectura, desde la perspectiva de género/feminista, en torno a las prácticas del colectivo *Minas de Arte* (Mendoza, 1993-1997), a partir de los relatos de las experiencias de las artistas que integraron el grupo. Para acceder a sus testimonios hemos realizado una serie de entrevistas, a través de las cuales buscamos indagar en torno a las significaciones que las artistas les otorgan, desde el presente, a: sus condiciones de producción, las prácticas que llevaron a cabo, la recepción de su trabajo y el lugar que ocuparon en el campo artístico de la provincia de Mendoza. Partimos del supuesto que algunas de las prácticas que llevó a cabo este colectivo pueden considerarse como "heréticas" (Bourdieu, 1990) para el campo artístico local de la década del noventa. Los testimonios de las artistas, así como el abordaje de material documental sobre el grupo, nos han permitido identificar en su obra ciertas transgresiones respecto a normas o prácticas vigentes en el contexto local. Concluimos, asimismo, que algunas de sus producciones pueden considerarse como expresiones de arte de género y que es posible identificar en ellas un "feminismo involuntario" (Bartra, 1994).

**Palabras clave:** *Mujeres, experiencia, arte, género, feminismo.*

## ABSTRACT

This paper aims to present a reading from the perspective of gender/feminist, around artistic practices of the group *Minas de Arte* (Mendoza, 1993-1997), from the accounts of the experiences of the artists who made up the group. To access your testimonies we have conducted interviews through which we seek to inquire about the meanings that give them artists, from the present, to: production conditions, the practices carried out, the reception of their work and the place they occupied in the artistic field in the province of Mendoza. We assume that some of the practices that took place this group can be considered as "heretical" (Bourdieu, 1990) for local artistic field of the 1990s. The testimonies of the artists as well as the approach of documentary material about the group, have enabled us to identify certain transgressions in his work regarding rules or practices in the local context. We conclude also that some of their productions can be considered as expressions of gender art and can be identified in them an "involuntary feminism" (Bartra, 1994).

**Key words:** *Women, experience, art, gender, feminism.*

Recibido: 22/9/2015

Aceptado: 7/6/2016

# Las experiencias de las artistas del colectivo *Minas de Arte*

**Prácticas *heréticas* en el campo  
artístico mendocino durante los  
noventa. Una lectura desde la teoría  
feminista<sup>1</sup>**

por **Natalia Encinas<sup>2</sup>**

## Introducción

El presente artículo tiene por objeto presentar una lectura en torno a las prácticas del colectivo *Minas de Arte*, a través de los relatos de las experiencias de las artistas que integraron el grupo. Este colectivo de artes visuales actuó en la provincia de Mendoza (Argentina) entre 1993 y 1997 y estuvo integrado por Marcela Furlani, Modesta Reboredo, Cecilia Andresen, Flavia Giménez, Sonia López, Lucía Coria, Sandra Martí, Alelí Bromberg (artistas plásticas) y Carina Sama (videasta y cineasta). En los años que conformaron el grupo las artistas atravesaban la década de sus

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado gracias a una beca doctoral otorgada por CONICET (en curso) y se desprende de una investigación iniciada con una beca de la SECTyP-UNCuyo (2014-2015).

<sup>2</sup> Lic. en Comunicación Social (FCPyS-UNCuyo). Becaria doctoral CONICET. Doctoranda en Ciencias Sociales (FCPyS-UNCuyo). Maestranda Maestría en Arte Latinoamericano (FAD-UNCuyo). natisencinas@hotmail.com.

veinte años y cursaban en la Facultad de Artes y Diseño de la UN-Cuyo.

En cuanto a la metodología utilizada, hemos accedido a los testimonios de las artistas mediante una entrevista realizada a cada una ellas. A través de los relatos de sus experiencias indagamos, específicamente, en torno a las significaciones que ellas les otorgan, desde el presente, a: sus condiciones de producción, las prácticas artísticas que llevaron a cabo, la recepción de su trabajo y el lugar que ocuparon en el campo artístico provincial de los noventa. Además, hemos procedido a la revisión de material documental sobre el grupo, tales como catálogos de exposiciones, fotografías de obra, videos.

El punto de vista teórico desde el cual llevamos a cabo la lectura de estos relatos de experiencias y de las prácticas artísticas del colectivo es la perspectiva de género/feminista. Partimos del reconocimiento de la existencia de desiguales relaciones de poder entre los géneros<sup>3</sup>, en general favorables a los varones como grupo social, las cuales han sido construidas social e históricamente y que forman parte de todo el entramado social, en articulación con otras relaciones como las de clase, raza, etc. (Gamba, 2008). Dichas relaciones atraviesan –y a la vez se construyen en– los distintos campos de lo social, entre ellos, el artístico.

La teoría feminista se ha interesado particularmente en el estudio de este campo<sup>4</sup> y ha advertido que la historia del arte es un discurso ideológico que “fabrica” una representación de lo que es arte y que la misma ha sido construida en torno a una mitología elaborada alrededor de la figura del artista como Genio creador, la cual se aplica al individuo masculino, y en la que el punto de vista del varón blanco occidental ha sido aceptado como “el” punto de vista (Pollock, 2013). Las voces, historias y experiencias de las mujeres como productoras de arte han sido así frecuentemente solapadas, invisibilizadas o subestimadas.

En el caso del colectivo *Minas de Arte*, a pesar de que adquirió bastante visibilidad en el campo artístico-cultural de la provincia en la década del noventa, los relatos de la historia del arte contemporáneo local que hemos relevado (Quiroga, Mattar, González, 2008; Dolinski, 2010; Furfari, 2011; Soria y Zavala, 2006) realizan, en general, descripciones acotadas sobre la producción del grupo y/o no la abordan en profundidad desde la perspectiva de género ni desde la crítica feminista.

---

3 La categoría de género ha sido definida por J. Scott (1990) como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” y como “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (p. 44).

4 Diversas autoras han producido importantes trabajos en el campo de la teoría e historia feminista del arte. Entre ellas, Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981), Janet Wolff (2007), Mira Schor (2007) y, desde Latinoamérica, Eli Bartra (1994) y Nelly Richard (2008), entre otras.

Teniendo en cuenta todo esto, en este trabajo buscamos aportar, a partir de los testimonios de las artistas, una lectura de la praxis de *Mi-nas de Arte* que contemple a las relaciones de género como un factor determinante en la producción y significación cultural (Pollock, 2013), para proponer así nuevas lecturas sobre su producción estética y sobre el campo artístico local de la década del noventa.

Partimos del supuesto que el grupo ocupaba un lugar subalterno en la estructura de dicho campo, lo que favoreció que las artistas llevaran a cabo prácticas estéticas que pueden considerarse como “heréticas” o heterodoxas (Bourdieu, 1990). Asimismo, creemos que es posible identificar en algunas de las obras del grupo un posicionamiento crítico respecto a discursos y construcciones dominantes de género.

## **Sobre la relación arte-feminismo y el concepto de “arte de género”**

Las relaciones entre arte-género-feminismo han sido conceptualizadas por la teoría e historia feminista del arte, la cual inicia en la década del '70 con un texto pionero de Linda Nochlin publicado en 1971, el artículo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (2007). En una primera etapa la teoría feminista en el campo de las artes visuales se abocó a reivindicar a mujeres artistas y a incluirlas en los relatos de la historia del arte, a la vez que se indagó en las causas sociales de su exclusión del campo. Luego, hacia fines la década del '80, el debate se centró en la cuestión de la subjetividad y esta teoría se valió de los aportes del psicoanálisis y el postestructuralismo (Rosa, 2006a). Con estos insumos, autoras como Griselda Pollock pusieron en discusión la problemática del canon occidental y llevaron el planteo inicial de las feministas en el campo artístico a la consideración del lugar de las mujeres en tanto sujetos de una mirada diferenciada, como productoras y espectadoras de arte (Malosetti Costa, 2013).

En el marco de este aparato conceptual se han desarrollado los conceptos de “arte de género” y de “arte feminista”. El primero define, de forma general, a aquellas prácticas artísticas que enuncian, analizan o cuestionan temáticas y problemáticas vinculadas los géneros (Rosa, 2014; 2006a; 2006b). Mientras que la expresión “arte feminista” suele ser una denominación imprecisa e incierta, caracterizada además por su heterogeneidad, utilizada para designar a las obras artísticas que denuncian y buscan subvertir o transformar el sistema de inequidad entre los géneros (Rosa, 2014; Fernández Guerrero, 2012).

Así definidas, la diferencia entre ambas nociones se encuentra, para M. L. Rosa (2014), en que mientras las prácticas de arte feminista serían aquellas en cuya raíz está la búsqueda de crear conciencia, el arte de género es aquel que solamente enuncia problemáticas que acontezcan a los géneros. Esta distinción deja abierto, a nuestro entender, el interrogante en torno a la vinculación del arte de género con el feminismo.

Esto nos remite a otro aspecto: la necesidad, o no, de que la/s artista/s se auto-consideren feminista/s para calificar como tal a su obra. Al respecto, J. Antivilo Peña (2013) señala que

aunque algunas artistas nieguen cualquier vínculo con la militancia feminista, esto no significa que la crítica de arte feminista y/o la historia del arte feminista no pueda servirse de ella, concediendo y/o reconociendo en la obra un carácter feminista o que rescata los valores del feminismo para hacer de ellas muestras de estéticas políticas. Podríamos diferenciar entonces las producciones y las prácticas de las artistas. Entre las que se declaran feministas podríamos decir que tanto su obra y su práctica son una muestra de una política estética. De aquellas que no se declaran feministas, podríamos decir que su producción artística –y no su praxis- posee una estética política (p. 124).

Podemos relacionar esto con los aportes de Eli Bartra (1994), quien distingue en la práctica artística la creación feminista de dos maneras: una que llama involuntaria (o inconsciente, es decir, aquella que expresa la situación de opresión de las mujeres aunque puede no impugnarla directamente) y otra voluntaria (o consciente, aquella “decididamente feminista” y que no es casual o instintiva sino que responde a una necesidad y representa una impugnación, como parte de una lucha ideológica y política, de una situación no deseada: la opresión).

Consideramos que estos desarrollos constituyen herramientas útiles para llevar a cabo el abordaje de las prácticas de arte tanto consideradas “de género” como feministas, vinculando a ambas con el feminismo, más allá de la intención o praxis de la/s artista/s que las lleve/n a cabo. Es decir, entendemos que puede interpretarse a aquellas obras de arte que enuncian problemáticas de género o son críticas de las construcciones genéricas, como expresiones de arte de género, considerando que se trata de producciones con temática o de carácter feminista, aunque sus autoras no se consideren ni tengan una militancia política feminista. Esto es, retomando a las autoras citadas, considerar a su producción artística como muestra de una estética deudora del feminismo y crítica de la ideología y de las políticas sexo-genéricas dominantes que el feminismo denuncia.

La explicitación de esta vinculación tiene que ver, además, con la reivindicación del feminismo como movimiento político y teórico, a la

vez que remite a una discusión en el feminismo latinoamericano que problematiza en torno a la utilización de la categoría de “*gender-género*”, aportada por las feministas norteamericanas, y la extensión de esta categoría en la academia de nuestro continente desde los ‘80 y ‘90<sup>5</sup>. Compartimos, en relación a esto, la postura de A. Ciriza sobre la asunción de una posición feminista (y no simplemente la circunscripción de nuestras investigaciones a los denominados estudios de género) como una apelación a la primacía de la política sobre la teoría, una apuesta a la rearticulación entre teoría y praxis y una forma de evocar las genealogías feministas (Ciriza, 2007). Por ello, trasvasando esta postura al campo artístico, sostenemos en este trabajo la insoslayable vinculación de las prácticas de arte de género con el feminismo.

### **Irrumpen las *Minas de Arte* en Mendoza**

En relación al contexto político y cultural general de los noventa -periodo en el que tienen lugar las prácticas del colectivo estudiado- cabe señalar que se trata de una década con un peso simbólico particular en Argentina. Una de sus características más significativas fue que, en un contexto de políticas neoliberales y predominio de una ideología neo-conservadora (Gómez, 2006), “lo político se transfiguró en un espacio desprestigiado.” (Borrelli, 2007:1). Por esos años el relato neoliberal hegemonizó vastos campos de la vida social argentina y, tono con la trama política y económica, en lo cultural la década estuvo signada por la presencia de los medios masivos de comunicación, el espectáculo y un relato que alentaba el consumismo, proponía al éxito material personal como máxima aspiración y la preeminencia del individualismo frente a lo colectivo (Borrelli, 2007; Gómez, 2006). El campo de las artes visuales no fue ajeno a esta trama y algunas de sus características fueron el desarrollo del coleccionismo por parte de empresarios, la realización de “megamuestras”, la proliferación de premios que tienden a homogeneizar estéticas; todo lo cual llevó, según señala Rosa (2009), a una omnipresencia del mercado como principio legitimación<sup>6</sup>.

En Mendoza, si bien es posible identificar algunas de las características generales que signaron la época a nivel nacional, aquí el campo cultural presenta una serie de particularidades cuya descripción -con es-

5 Sobre esta discusión ver Ciriza (2007) y Gargallo (2007).

6 Rosa (2008a) advierte, no obstante, que aún estas características generales del arte de la época, hubo durante esos años propuestas comprometidas con la realidad social y con problemáticas de género.

pecial acento en lo artístico- contribuirá a comprender algunos aspectos en relación a las condiciones de producción de *Minas de Arte*.

Desde mediados de la década del '80 y hasta los primeros años de los '90 los/as jóvenes emprendieron diversas iniciativas que condujeron a lo que ha sido caracterizado como una "renovación del sistema cultural" (Jorajuría y Fiore, 2008). En lo que refiere al campo artístico, esta renovación se caracterizó, entre otros aspectos, por el trabajo colectivo, que tuvo como uno de sus medios privilegiados de expresión a las intervenciones y performances, muchas de ellas realizadas por jóvenes en espacios públicos (Jorajuría y Fiore, 2008; Crescentino y Tello D'Elia, 2014). En cuanto a la formación artística, la Facultad de Artes de la UNCuyo vivió también, tras el retorno democrático, un proceso de renovación a partir de los concursos públicos para cubrir los cargos docentes. Hasta mediados de los noventa se extendió, además, una gestión estatal promotora de artistas locales, a la vez abrieron nuevos espacios destinados a la exposición artística (Forcada, 2004). En este contexto, bares y pubs ocupaban un lugar significativo -aunque *under*- en el ámbito cultural y funcionaban tanto como espacios de reunión de intelectuales y jóvenes artistas como escenario para espectáculos musicales -entre los cuales el rock local ocupaba un lugar protagónico. Las artistas de *Minas de Arte* no fueron ajenas a esta trama y sus testimonios dan cuenta de cómo sus prácticas se entretajeron con el movimiento del rock y la bohemia local.

Sin embargo, en su transcurrir, la década del noventa implicó un cambio radical respecto de la política y economía de la década anterior. La ideología neoliberal y las políticas de ajuste y desmantelamiento del Estado que caracterizaron a nivel nacional la década también imprimieron el devenir del campo cultural y artístico en el contexto local. Desde la segunda mitad de la década del '90 y ya en un nuevo contexto socio político y económico general del país, en la provincia la inversión pública y privada en cultura se empezó a destinar mayoritariamente a producir espectáculos masivos. En el caso de las artes visuales, la formación artística académica cobró más relevancia, lo que se visualizó en una tendencia hacia las prácticas estéticas legitimadas en salones y premios y, al promediar la década del noventa, el campo artístico mostró un repliegue en relación al periodo anterior (Jorajuría y Fiore, 2008).

Es precisamente este (cambiante) contexto de la década del noventa el que permite, de algún modo, comprender la irrupción de *Minas de Arte* hacia 1993, en un momento en el que era frecuente la conformación de colectivos artísticos, receptivo a los/as jóvenes y la experimentación artística. Tras una intensa actividad en los primeros años, el grupo se disolverá en 1997, cuando el repliegue del campo artístico local era evidente. Como síntoma de una época, su última presentación será una

acción colectiva en el espacio público contra el cierre de un bar-espacio cultural<sup>7</sup>.

## **Minas de Arte. Experiencias de mujeres para repensar el campo artístico local**

La categoría de “experiencia” ocupa un lugar significativo en la teoría feminista, dentro de la cual ha sido conceptualizada e, incluso, problematizada<sup>8</sup>. Entre las teorías que destacan la importancia de las experiencias de las mujeres como recurso para el análisis social se encuentra la teoría feminista del punto de vista, articulada por S. Harding (2002). La misma plantea una crítica a la ciencia social tradicional al señalar que esta parte, generalmente, de las experiencias de los varones -blancos, occidentales y burgueses- (Bach, 2010). Harding (2002) valora a las experiencias de mujeres como recursos empíricos y teóricos y señala que los proyectos feministas de investigación se originan principalmente en las experiencias de las mujeres en la lucha política (al respecto, acota que la habitación y la cocina son sitios de lucha política). Aquí entendemos que el arte es un espacio de lucha -también política- para las mujeres.

Otra de las autoras que destaca el potencial subversivo de las historias de experiencia es Stone-Mediatore (1999), quien explica que teóricas feministas como Harding, Hennessy, Mohanty y Dorothy Smith han argumentado por el reconocimiento de un potencial radical para el estudio de la experiencia marginalizada pues “valoran las narrativas de experiencia marginal no porque la experiencia provea el acceso a la verdad, (...) sino porque la escritura basada en la experiencia lleva a la discusión pública preocupaciones y preguntas excluidas en las ideologías dominantes” (Stone-Mediatore, 1999:11-12).

Sobre la experiencia como objeto de conocimiento, cabe señalar que la teoría feminista reconoce que “Más que puro registro cognoscitivo del mundo, la experiencia tenida/vivida/actuada, ha sido tallada tanto por el discurso hegemónico como por las condiciones no elegidas en que se produjo. Aun así, es también, el lugar en el cual se hace la historia (...)” (Fernández Hasan, 2012: 65-66). De allí el interés en considerar las

7 En 1997 realizaron la performance *Minas de arte muestran sus cadáveres exquisitos* en la puerta del *Rincón del Poeta*. El grupo mantuvo durante todos esos años su conformación inicial.

8 Uno de los debates más importantes en torno al uso de relatos de experiencia fue suscitado por un texto de J. Scott (2001).



experiencias de las artistas que integraron el colectivo de nuestro interés para proponer, a partir de ellas, otras lecturas de la historia del arte local.

En este caso, para acceder a las experiencias de las artistas de *Minas de Arte* nos basamos en sus testimonios, obtenidos mediante una entrevista realizada a cada una de ellas entre diciembre de 2014 y mayo de 2015, a más de 20 años de que iniciaran sus acciones colectivas<sup>9</sup>. Vinculada a la de experiencia, la noción de testimonio, central a nuestro trabajo, hace referencia a la relación entre percepción y narración del acontecimiento. En este sentido, es importante destacar la incidencia del presente en la narración del pasado en tanto es la memoria de quien fue testigo/a la que reconstruye la experiencia del pasado desde el presente (Rodríguez, 2013).

Sobre la relación pasado-presente en torno a la(s) memoria(s) E. Jelin (2001) destaca la figura de Maurice Halbwachs como un autor central pensar lo social en los procesos de memoria y señala un punto clave en su pensamiento: la noción de marco o cuadro social. Así, las memorias individuales estarían siempre enmarcadas socialmente y como esos marcos son históricos y cambiantes, toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo (Jelin, 2001). Esto explica, siguiendo a la autora, las luchas que tienen lugar por las representaciones del pasado, luchas que son por el poder, la legitimidad, el reconocimiento y que implican, por parte de los distintos actores, la puesta en juego de diversas estrategias para institucionalizar la propia narrativa del pasado (Jelin, 2001). En el caso de las narrativas que conforman la historia canónica del arte, estas han privilegiado -tal como han señalado las teóricas feministas- el punto de vista masculino, soslayando a las mujeres como creadoras.

Considerando esto, nos proponemos aquí reponer otras narrativas del pasado en relación al campo artístico local a través de los relatos de las experiencias de las artistas de *Minas de Arte*. De acuerdo a los objetivos definidos, hemos abordado sus testimonios de acuerdo a tres categorías de análisis.

### **Categoría 1: Significaciones otorgadas por las artistas a sus condiciones de producción durante los años en que integraron grupo**

Creo que nosotras jugamos (...) con que queríamos ser, en cierta forma, valoradas en el ambiente como se estaba valorando al género masculino. Y por eso salimos a exponernos, pero no con resentimiento, sino que nos reíamos de la situación<sup>10</sup>.

9 Una de las entrevistas fue realizada vía correo electrónico y las demás en forma presencial. A los fines de resguardar a las artistas dentro de lo colectivo hemos decidido citar fragmentos de sus testimonios sin dar cuenta, en cada caso, quién de ellas sostiene lo transcrito.

10 Entrevista personal. 5 de mayo de 2015.

En esta categoría un primer eje de indagación se articuló en torno a las condiciones que favorecieron, desde el punto de vista de las mismas artistas, la conformación del grupo, considerando especialmente sus percepciones respecto a las relaciones de género en el campo. Sobre esto, sus testimonios dejan percibir la presencia de mandatos vigentes para las mujeres y la práctica artística colectiva vivenciada, para algunas de ellas, como cierto espacio de libertad y posibilidad de inserción y/o visibilidad en el campo artístico. Una de ellas sostiene al respecto: “A mí [el grupo] me sirvió muchísimo como despegue porque me sentía segura, acompañada (...). [Sentía] la [posibilidad de] de marcar presencia, presencia femenina, de ir desde la vida personal a la vida pública. (...) Además [con el grupo] me movía en un ambiente que yo de otro modo no hubiera conocido”<sup>11</sup>.

Otra de las artistas, en tanto, expresa la vivencia de ciertas desigualdades de género que trascienden, incluso, a la conformación del grupo: “En cuanto al ser mujer siempre he sentido (...) la desigualdad. Recuerdo cuando era chica tener la noción de los mandatos [que recaen sobre las mujeres] y de pensar “soy un ser humano”. Y no quería ser mujer, porque significaba limitaciones para moverse (...)”<sup>12</sup>.

Respecto a esto hay, no obstante, vivencias diversas, y algunas de las integrantes perciben al género y a las edades que entonces tenían como elementos ventajosos:

La verdad es que no tuvimos inconvenientes, nos aprovechamos de todas las ventajas del ser mujer. (...) Nos aprovechamos de nuestra juventud (...) para colar algunas cosas que nos interesaba decir. En ese momento éramos conscientes de cómo nos veían y lo aprovechamos. A la distancia, creo que podríamos habernos aprovechado mucho más, pero cada una tenía su trabajo, sus hijos, sus parejas<sup>13</sup>.

Desde este punto de vista, el colectivo, el género y la juventud de las artistas fueron utilizados estratégicamente para “tomar la palabra”. Sin embargo, en la percepción de la artista esto se vio limitado por roles de género que algunas de ellas ocupaban y que operaban como dificultades para su desarrollo artístico profesional.

Por otro lado, en cuanto al contexto artístico y el lugar que allí ocupaban los colectivos (y los varones en ellos) y cómo esto operó en la conformación de su grupo, una de las artistas reflexiona:

Yo creo que no fue algo inocuo que fuésemos todas mujeres, porque observábamos que, aunque por esos años los colectivos artísticos ya eran mixtos,

---

11 Entrevista personal. 9 de abril de 2015.

12 Entrevista personal. 7 de mayo de 2015.

13 Entrevista personal. 5 de mayo de 2015.

en otras etapas de Mendoza el volumen de mujeres que integraron colectivos era menor e incluso había colectivos enteramente masculinos. Mi papá formó parte de uno que se llamaba grupo *Numen* (...). Yo lo que recuerdo, entonces, es que me crié adentro de un colectivo masculino de arte. Para mí pensar nuestro colectivo como antítesis posiblemente era normal, como un desafío (...). El grupo fue de algún modo también, para nosotras, el punto de encuentro de lo femenino, puede haber sido un primer momento entre fuga y catarsis, de espacio de libertad<sup>14</sup>.

Podemos así interpretar en los relatos de las integrantes del grupo cierta concepción de lo colectivo como estrategia, por un lado, para “optimizar sus posiciones de género” (Fernández, 2014) en un campo donde lo masculino portaba una valoración superior y, por otro lado, para llevar a cabo algunas transgresiones a lo que el sentido común dominante aceptaba o esperaba de mujeres jóvenes, estudiantes universitarias, de clase media (en relación la pertenencia de clase de las artistas una de ellas señala: “Nadie era rica en el grupo, todas éramos clases media”<sup>15</sup>) como ellas.

El nombre que eligieron para el grupo también estuvo signado también por cierta actitud de subversión de sentidos en relación a la época:

Era una época de apertura. Y era también la época de Porcel y “las gatitas de Porcel”. Comenzaba la época de la “mujer objeto”. La cosificación de la mujer se hizo muy explícita por esos años, sobre todo en la televisión. Y en ese contexto entre los hombres se hablaba de “la minita” y “la chica bien”. Por eso, para el nombre del grupo, buscamos apropiarnos de una palabra despectiva y cambiarle el significado. Las “minitas” eran lo accesible, y nosotras, desafiando esa categorización, éramos unas “Minas”<sup>16</sup>.

Finalmente, cabe incluir algunas consideraciones respecto al posicionamiento que las artistas adoptaron frente al feminismo, término que circuló —a partir de cierta búsqueda de distanciamiento y no sin incomodidades— en torno a su praxis grupal y que permite comprender, también, parte de sus condiciones de producción. La intención de diferenciarse del mismo fue sintetizada en la frase “somos femeninas, no feministas”, expresada por las artistas en una nota de prensa publicada en un diario local durante los noventa<sup>17</sup> y que se repite en el presente en varias de las entrevistas realizadas para este trabajo, incluso cuando no era preguntado explícitamente. Consultadas sobre ello, algunas señalan que por aquellos años buscaban desmarcarse del feminismo como parte

14 Entrevista personal. 22 de diciembre de 2014.

15 Entrevista personal. 22 de diciembre de 2014.

16 Entrevista personal. 5 de mayo de 2015.

17 *Diario UNO*, 15 de mayo de 1994.

de la intención de no ser “politizadas”. Esto, en una época donde la política ocupaba, como mencionamos, un lugar de desprestigio. Lo hacían, no obstante, a partir de una lectura del feminismo desde el prejuicio:

Los prejuicios que cargaban sobre lo feminista eran que se trataba de una cuestión sexista al modo de ‘machismo versus feminismo’, que las feministas odian a los hombres, a las instituciones, a la maternidad, y a eso le decíamos que no. En realidad, era la noción que teníamos entonces de feminismo<sup>18</sup>.

Posiblemente el prejuicio que puede existir sobre el término feminismo es que se va a relativizar el tipo de personas que se van a acercar posteriormente a tu lado. Quizás (...), si quisiéramos encontrar qué significaba en aquel momento (...) puede haber sido una suerte de ‘me van a vincular con lo homosexual’. O con un tipo de mujer que es muy aguerrida o se convierte en una persona que no va a poder irradiar una suerte de sensualidad o características de lo femenino (...). Creo que también por ahí puede haber existido a priori un temor de ‘no voy a ser alguien deseable, sensual’, ‘no voy a atraer’<sup>19</sup>.

## **Categoría 2: Auto representaciones sobre sus prácticas artísticas con Minas de Arte**

(...) No hacíamos arte complaciente, hacíamos un arte inquietante.

Se movió el signo de lugar (...) <sup>20</sup>

(...) Cuestionábamos los prejuicios, los pre conceptos, los preceptos (...) <sup>21</sup>.

Las prácticas estéticas del colectivo alternaron entre acciones de tipo *performático* y obras en formato convencional. En las primeras, que fue la parte de producción realmente colectiva, convergieron distintas disciplinas: videoarte, teatro, música, poesía, fotografía. Estas intervenciones, a las que las artistas llamaban “shows plásticos” o “multimedia”, fueron generalmente presentadas por algún varón con cierto reconocimiento en el campo artístico.

Este tipo de acciones portaban una intención estético-política que atravesó la praxis colectiva: cuestionar las formas convencionales de exposición artística, el lugar e imagen del/la artista y acercar arte y público. Una de las intervenciones de este tipo más referidas por las artistas en las entrevistas fue lo que llamaron “desfile de arte”, acción en la cual utilizaron sus propios cuerpos para portar sus obras en formato convencional a lo largo de una especie de pasarela rodeada de público en

18 Entrevista personal. 7 de mayo de 2015.

19 Entrevista personal. 22 de diciembre de 2014.

20 Entrevista personal. 22 de diciembre de 2014.

21 Entrevista personal, 5 de mayo de 2015.

un *pub*. En otras ocasiones las *performances* acompañaban a las obras expuestas en alguna galería o tenían lugar en el escenario de algún bar o espacio cultural.

A través de estas acciones las artistas exploraron, con el recurso de la ironía, diversos tópicos, como la solemnidad que rodeaba al arte en el medio local. Así, en una exposición en una reconocida galería de arte local realizaron una acción en la que se presentaron ataviadas como damas de sociedad de época. El cuerpo femenino, su cosificación, el erotismo y la sexualidad femenina fueron otros de los temas que exploraron en sus *performances*. Por ejemplo, en un video registro de una de sus intervenciones puede verse a algunas de ellas sobre un escenario portando sobre sí mismas, mientras se mueven sensualmente, unas esculturas de partes de cuerpos de mujeres, mientras un varón lee el poema *Exvoto* de Oliverio Girondo. Allí una de las artistas lleva, sobre sus espaldas, un torso femenino desnudo acariciado por sus manos, en un gesto que podemos leer como de apropiación del cuerpo y la sexualidad.

Las artistas reconocen, sin embargo, que no tenían entonces cabal conciencia respecto al carácter *performativo* de sus acciones:

Yo no creo, sinceramente, que tuviéramos entonces conciencia clara de lo *performativo*. Sí creo que comprendíamos que ahí había una noción de cuestionamiento sobre lo establecido de poner el cuadro en el museo, el cuadro en la galería de arte. Creo que eso sí lo teníamos, de manera intuitiva, pero era sólido (...) y ahí estaba el compromiso, finalmente. Poner el cuerpo (...) Poner nuestra imagen, reírnos de nosotras mismas y ser provocativas<sup>22</sup>.

Precisamente por lo que implica esta puesta en acción del cuerpo de las mujeres, generalmente reducido por el arte y la cultura visual al lugar de objeto, la *performance* constituye una de las herramientas más utilizadas por el arte de género y/o feminista. El carácter rupturista con el punto de vista dominante en el campo artístico que esta práctica implica en algunos casos, cuando es llevada a cabo por artistas mujeres, es explicado por la autora J. Alcázar en estos términos:

La inmediatez y confrontación directa con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. El cuerpo de la performancera es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. (...) Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia (Alcázar, 2008: 333).

<sup>22</sup> Entrevista personal. 11 de febrero de 2015.

En las performances de *Minas de Arte* están presentes muchas de estas características. Con este tipo de praxis, y contra los prejuicios que recaían sobre las obras producidas por mujeres, el grupo propuso una inversión: en un medio que ellas mismas califican en las entrevistas como “conservador”, lejos de ocultarla, expusieron la marca del género que en el campo las subalterniza:

Nos parábamos desde el lugar de las mujeres, creo que es ese el punto, éramos mujeres y buscábamos que se entendiera desde donde estábamos paradas, nunca buscamos ocultarnos. [En ese momento] un parámetro de buena obra era que no se notara si era de hombre o de mujer, porque la obra de mujer ya tenía una categoría inferior. Pero en nuestro caso si abordábamos la temática lo hacíamos desde nosotras mismas, éramos las *Minas*<sup>23</sup>.

Las artistas protagonizaron, además, piezas de videoarte que proyectaban en sus muestras y fotografías para prensa y catálogos. También en estos casos ellas, como colectivo, eran la obra. En cuanto a las imágenes que circularon en periódicos, allí las artistas usaron sus cuerpos para representar algunos estereotipos femeninos: de “mujeres fatales” a “damas” de sociedad de otra época. En ambos extremos, prototipos en los modos convencionales de la representación femenina en los cuales se supone que el espectador -quien mira- es el varón y las mujeres quedan reducidas a objetos de la representación (Berger, 1975). Esto, sin embargo, no fue leído así por la prensa de entonces que, aunque le otorgó espacio en la representación al colectivo, invisibilizó cualquier esbozo crítico presente en sus prácticas y tendió a banalizar su praxis estética, especialmente las *performances*, a las que se las tildaba de “juego” o mera “exhibición” (Encinas, 2016).

En cuanto a los tópicos que recorrieron las obras individuales de las artistas presentadas colectivamente con *Minas de Arte*, estos giraron, en su mayoría, torno a roles, estereotipos y espacios asignados culturalmente a las mujeres. Algunos de los temas que abordaron fueron: el espacio doméstico feminizado (Cecilia Andresen, por ejemplo, presentó la obra *Naves espaciales para amas de casa*: “naves hechas con cucharones, con rayadores, potes de cremas, pinzas de pelo”<sup>24</sup>, en alusión al espacio privado feminizado), la cosificación del cuerpo de las mujeres (Flavia Giménez presentó la obra *Mujer-tótem-cúbicos*, esculturas construidas en cartón que llevaban grabados torsos de mujeres desnudas con heridas o marcas, objetos de belleza femenina, mujeres en situación de prostitución). El tema de la prostitución recorrió varias de sus obras: Lucía Coria expuso

---

23 Entrevista personal. 7 de mayo de 2015.

24 Entrevista personal, 20 de diciembre de 2014.

unas pinturas en las que representó, según ella misma describe, una mujer golpeada y una prostituta tirada en una cama; mientras que Carina Sama expuso una pieza de videoarte en la que abordó el tema del cuerpo de las mujeres y el sexo como mercancía. Otros temas fueron la maternidad (Aleli Bromberg recorrió con algunas de sus obras este tópico, indagando respecto a las experiencias de la gestación: los miedos, los riesgos, los tabúes) y la vejez (Sonia López presentó una serie de esculturas de mujeres ancianas). Los prejuicios que recaen sobre las mujeres fue otro concepto recurrente, abordado por ejemplo por Modesta Reboredo:

Presente mis dos *Mujeres Moscas* (...). En ese momento yo estaba totalmente enamorada de Frida Kahlo, de su pintura, y también me había impactado su vida, de esa mujer que paso todo su tiempo encorsetada (...) Creé la mujer mosca, que eran máscaras con anteojos, como jugando un personaje como un poco feminista en el sentido que siempre los hombres, un poco peyorativamente, nos dicen que las mujeres son un plomo, pesadas (...) la mujer que siempre molesta, que opina, que no es lo cómodo para el varón<sup>25</sup>.

Otra particularidad de sus obras fue la representación de cuerpos de mujeres al margen de los cánones convencionales de belleza femenina. Esculpidos, grabados, dibujados o pintados expusieron cuerpos de mujeres imperfectos, marcados, violentados, que dejan ver el paso de los años, lo cual atenta contra la imagen típica de la mujer en la historia canónica del arte como objeto bello.

Respecto a cómo tomaron forma estos temas hacia el interior del grupo, la mayoría de las artistas coincide en señalar que no hubo una reflexión teórica o intención política al respecto, sino que fueron más bien producto de sus propias experiencias: “Que hubiera una postura ideológica, una claridad sobre la obra de género, yo estoy segura que no. (...) Sí, transversalmente, estaba la molestia de que hubiera discriminación, sobre porqué la obra de mujer tiene que responder a tal o cuáles cánones”<sup>26</sup>.

### **Categoría 3: Percepciones sobre el lugar del colectivo en relación al campo artístico local**

Era como abrir un camino personal en el mundo del arte que es más para varones que para mujeres. (...) algunos nos daban con un caño diciendo que éramos ridículas y a otras personas les encantaba<sup>27</sup>.

25 Entrevista personal. 18 de mayo de 2015.

26 Entrevista personal, 11 de febrero de 2015.

27 Entrevista personal, 18 de mayo de 2015.

(...) en ese momento todo el mundo conocía a las *Minas de Arte*, éramos como un grupo de rock de la época<sup>28</sup>.

(...) Yo creo que ocupamos un lugar de audacia, que nos animamos a mucho: a la crítica, a salir a la calle, a exponer cosas nuevas, a no importarnos el qué dirán, y nos expusimos también al tema de la mujer, que es (...) muy difícil de abordar<sup>29</sup>.

En las entrevistas las artistas coinciden en manifestar que su posición en el campo artístico estuvo atravesada por una doble consideración: por un lado, había quienes valoraban positivamente su praxis estética -y el público era receptivo a sus producciones-, mientras que hubo otros/as que la cuestionaron duramente.

En relación con quienes frecuentaban sus exposiciones, señalan que en muchos casos se trataba de personas no asiduas a espacios tradicionales de exposición artística, lo que se vio favorecido por haber expuesto en sitios como bares y *pubs*. En torno a esto, allí la intención estética solapó con una necesidad: la de encontrar sitios para exponer cuando se les dificultaba el acceso a espacios convencionales para la exposición artística. Lugares a los que, de hecho, con el correr de las muestras, acceden. El relato de una anécdota resume esta experiencia:

Pasa algo en la galería de arte de la bodega Escorihuela. Nos acercamos a pedir la sala y nos dijeron: 'no, nosotros no trabajamos cosas con este corte, somos una galería seria'. Pero pasa un año y medio y la bodega nos llama y nos dice: 'podemos replantear el tema'<sup>30</sup>.

La gran concurrencia de público a sus exposiciones se vio favorecida, además, por algunas estrategias pergeñadas por las artistas, como la presencia en medios de comunicación y las re inauguraciones que proponían. Sin embargo, en paralelo a la buena respuesta por parte del público, recibieron también críticas peyorativas. Las artistas relatan que en algunos circuitos artísticos se las tildó de "ridículas", de "minitas que hacen cualquiera", de "loquitas del arte" y de que lo que hacían era "un juego". En relación a esto, algunas de ellas reflexionan:

No encontrábamos con un público que nos llamaba la atención. A veces quedábamos impactadas de ver gente que nunca se nos hubiera ocurrido ver en las muestras. La reacción era muy positiva, les llamaba la atención, les gustaba. Claro que tuvimos críticas, creo que una manifestación así tan fuerte genera muchas cosas. Nos criticaban mucho, nos criticaban como feministas, decían que solamente queríamos exponernos, que queríamos hacernos famosos, de querer hacer espectáculo y no obra de arte. Pero igual iban (...). Por más que

28 Entrevista personal, 9 de abril de 2015.

29 Entrevista personal, 5 de mayo de 2015.

30 Entrevista personal. 22 de diciembre de 2014.



nosotras éramos chicas todavía y por ahí ellos pensaban que eso no era ortodoxo para el arte, que (...) le estábamos haciendo un daño en ese momento a la manifestación artística en Mendoza, iban igual<sup>31</sup>.

El dilema estaba basado en que decían que la obra no era potente, pero a la vez cada una tenía premios, con lo cual eso era una contradicción (...). En algunos casos [esas voces] eran de actores a los que se les había otorgado cierta dosis de poder: periodistas o compañeros de las mismas universidades, actores del campo artístico. El mundo del teatro en general apoyaba. Entre los artistas visuales algunos eran agresivos (...). Entonces algunas *Minas* formaban parte de circuitos de la Facultad de Artes entre los que había un planteo de que eso que hacíamos no tenía sentido, que era algo que no tenía sustento. Había mucha gente despectiva, peyorativa. Y estaban los otros, que eran los enamorados, los apasionados<sup>32</sup>.

Estos relatos dan cuenta de esa doble consideración respecto al grupo y permite entender el impacto que generó en el medio local: desde el apoyo y la aceptación por parte de un público habitué de los circuitos *under* de la cultura local, hasta la incomodidad e incluso la desvalorización por parte de algunos actores del campo, lo cierto es que su presencia no pasó inadvertida.

## Algunas conclusiones

Pierre Bourdieu (2000) señala que a las diferentes posiciones en el campo de producción, que considera fundamentales para un análisis de las prácticas artísticas, se las puede definir tomando en cuenta la disciplina practicada, los índices de consagración, la antigüedad de entrada al campo y otros como el origen social. El análisis de las significaciones que de algunas de estas variables, a las que les atravesamos la de género, le otorgan las artistas de *Minas de Arte* a sus prácticas, nos lleva a considerar al lugar ocupado por el grupo en el campo local durante los '90 como subalterno. El ser mujeres -considerando la hegemonía masculina en el campo del arte-, haber transitado la *performance* y experimentado formas no convencionales de exposición, su escasa trayectoria artística de entonces, los sitios alternativos en que expusieron, sumada su juventud, son aspectos que nos llevan a sostener esta afirmación.

---

31 Entrevista personal. 5 de mayo de 2015.

32 Entrevista personal. 22 de diciembre de 2014.

Por esa posición subalterna que ocupó *Minas de Arte* en el campo local podemos comprender que las artistas se hayan inclinado a utilizar “estrategias de subversión: las de la herejía” (Bourdieu, 1990: 110). La puesta en escena de la marca del género que las subalterniza (sus propios cuerpos sexuado), el trabajo colectivo llevado a cabo por mujeres en lugares alternativos de exposición e incluso en espacios públicos, la interdisciplinariedad, la desacralización de formas convencionales de exposición artística, fueron prácticas heréticas para el campo artístico local durante los ’90, en tanto operaron como ruptura respecto a normas o prácticas tradicionales y vigentes en el campo de producción artístico de Mendoza. El carácter transgresor de sus prácticas respecto a lo que en el contexto local estaba establecido y validado para el arte es, de hecho, uno de los aspectos que las mismas artistas destacan en sus relatos.

Sus testimonios nos han permitido observar, además, que sus prácticas generaron cierto malestar o incomodidad en parte del campo. Bourdieu (1990) explica que la herejía, como ruptura crítica, “obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar” (p.110). Esto podría explicar las voces críticas que las artistas percibieron de parte de sectores que poseían mayor capital simbólico en el campo.

Asimismo, dado el cuestionamiento hacia roles de género establecidos por la cultura dominante que identificamos en algunas de sus prácticas, entendemos que las mismas pueden considerarse como exponentes de arte de género, constituyendo un antecedente en la genealogía de la relación arte-feminismo en el campo artístico mendocino, donde no hemos encontrado, al momento, otros casos anteriores que manifiesten dicha vinculación en forma sostenida y pública. Los relatos de las artistas nos permiten observar que subyació a sus prácticas lo que podríamos llamar, siguiendo a E. Bartra (1994), un feminismo “involuntario” o “inconsciente”, en tanto expresaron algunas situaciones de desigualdad de las mujeres en el arte y la cultura visual, aunque sin impugnarlas directamente. No obstante, en sus prácticas hubo también continuidades patriarcales (como la mencionada presencia de algún varón que oficiara de presentador -y validador- de sus performances).

A partir de la lectura de los los relatos de las artistas, así como del abordaje de los materiales documentales relevados y la bibliografía consultada en torno al contexto local, entendemos que la principal ruptura crítica que llevó a cabo el colectivo *Minas de Arte* en el contexto local tuvo que ver con la puesta en cuestión respecto al lugar de las mujeres en el arte y en la cultura visual. Con su práctica colectiva las artistas buscaron subvertir el sentido de ser nombradas como “minitas” -obje-

tos- para convertirse en “Minas” -sujetos- de arte. Expusieron para ello, mediante sus propios cuerpos (cuerpos-obra), ciertos sentidos que en el campo artístico y en la cultura visual las reducían -en tanto mujeres- a meros objetos de representación. Entendemos que hubo, en esa puesta en escena, un gesto de resistencia inscrito en una batalla estética que es, a la vez, política.

## Bibliografía

Alcázar, Josefina (2008). “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”, en Araujo, K y Prieto, Mercedes (ed.): *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito, FLACSO, pp. 331-350.

Antivilo Peña, Julia (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. Tesis Doctorado en Estudios Latinoamericanos, U. Chile.

Bach, Ana María (2010). “El rescate del conocimiento”, *Temas de Mujeres*, FFyL, UNT, año 6, N°6, pp. 6-30.

Barta, Eli (1994) [1987]. *Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte*. Barcelona, Icaria.

Berger, John. (1975). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.

Borrelli, Marcelo (2007). “Reflexiones sobre la articulación entre lo público, lo privado y lo político durante la década del '90 en la argentina neoliberal”, *Question*, n° 13, La Plata, UNLP, pp 1-15.

Bourdieu, Pierre (2000). *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.

—(1990). *Sociología y cultura*. México, CNCA/Grijalbo.

Ciriza, Alejandra (2007). “Apuntes para una crítica feminista de los atolladeros del género”, *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, INCIHUSA, Mendoza, año 8, n° 9, pp. 23-41.

Crescentino, Alejandra y Tello D'Elia, Cecilia (2014). “Más allá de mí. Experiencias grupales de acción visual en Mendoza”, cat. exp. MMAMM, Mendoza.

Dolinsky, Juliana (2010). "Público de arte: compromiso vs. masificación", documento electrónico: <http://www.losumbrales.com>, acceso 15 de julio de 2014.

Encinas, Natalia (2016, en prensa). "Las representaciones mediáticas de prácticas artísticas de mujeres. Un estudio de caso desde la perspectiva de género/teoría feminista", *Perspectivas de la comunicación*, Universidad de la Frontera. Temuco, Chile.

Fernández, Ana María (2014). *Las lógicas sexuales. Amor, política y violencias*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Fernández Guerrero, Olaya (2012). *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. España, Atenea, U. Málaga.

Fernández Hasan, Valeria (2012) "Un acercamiento a la experiencia en clave feminista. Prácticas y usos estratégicos de la Red", *Temas de Comunicación*, Caracas, pp. 1-22.

Forcada, María (2004). *Condiciones de Producción en las Artes Plásticas Contemporáneas en Mendoza en los años noventa*. Tesis MAL, FAD, UNCuyo (inédita).

Furfari, Sergio (2011). *La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad)*. Tesis MAL, FAD, UNCuyo (inédita).

Gamba, Susana (2008). *¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?*, en *Mujeres en red*, documento electrónico: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1395>, acceso 3 de septiembre de 2014.

Gargallo, Francesca (2007). *Las ideas feministas latinoamericanas*. México, UACM.

Gómez, Mariana (2006). "La década de los noventa en Argentina. Ideología y subjetividad en la sociedad menemista", *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 61, pp. 1-8.

Harding, Sandra (2002) [1987]. "¿Existe un método feminista?", en Bartra, Eli (comp.): *Debates en torno a una metodología feminista*. México: PUEG-UAM.

Jelín, Elizabeth (2001). "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?", en *Los trabajos de la memoria*. España, Siglo Veintiuno, pp. 17-37.

Jorajuria, Roxana y Fiore, Mariano (2008). "Fisuras y nuevos entramados. 1893-2008", en Quiroga, Wustavo (coord.): *C/Temp. Arte Contemporáneo Mendocino*. Mendoza, Fundación del Interior.

Malosetti Costa, Laura (2013). "Introducción", en Pollock Griselda (2013) [1988]: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo.

Naranjo, Ulises (1994). "Chicas plásticas". *Diario UNO*, 15 de mayo de 1994.

Nochlin, Linda (2007) [1971]. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", en Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.) (2007): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, U. Iberoamericana- Concaulta.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. London, Pandora.

Pollock, Griselda (2013) [1988]. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo.

Quiroga, G.; Matar, M; González, S. (2008). "Prólogo", en Quiroga, Wustavo (coord.): *C/Temp. Arte Contemporáneo Mendocino*. Mendoza, Fundación del Interior.

Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Chile, Palinodia.

Rodríguez, Rosana Paula (2013). "El poder del testimonio, experiencias de mujeres", *Estudios feministas*, Florianópolis, 21 (3): 489, pp. 1149-1169.

Rosa, María Laura (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Biblos.

— (2008a). "La cuestión del género", en Oliveras, Elena (ed.): *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*. Buenos Aires, Emecé, pp. 153-173.

— (2008b). *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los '90 desde una perspectiva de género*. Tesina, Facultad de Geografía e Historia, UNED, Madrid, (inédito).

— (2006a). "Apuntes para el análisis de arte de género en Argentina", *Nuestra América*, n°2, pp. 182-197.

— (2006b). “Los ‘90 y la presencia velada del género” en Scheibe Wolff, C.; de Faveri, M.; de Oliveira Ramos, T. (org.): *Seminário internacional fazendo gênero* 7. *Gênero e preconceito*.

Scott, Joan (2001) [1992]. “Experiencia”, *Revista de estudios de género. La ventana*, 13, pp. 42-73.

— (1990) [1986]. “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en Amelang, J. y Nash, M. (edits.): *Historia y género*. Madrid, Alfons el Magnánim.

Schor, Mira (2007) [1991]. “Linaje paterno”, en cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comps.) (2007): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, U. Iberoamericana- Concaulta.

Soria, M. Soledad y Zavala, María del Rosario (2006). “Escenarios emergentes en la plástica contemporánea mendocina. El caso de las Minas de Arte 1993-96” en X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, San Juan. Disponible en: [http://sm000153.ferozo.com/memorias/p\\_jornadas\\_p.php?id=706&idj=5](http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_p.php?id=706&idj=5), acceso 11 de febrero de 2015.

Stone-Mediatore, Shari (1999). “Chandra Mohanty y la revalorización de la experiencia”, *Hiparquía*, v. 10, n. 1, p. 85-107.

Wolff, Janet (2007) [1990]. “Teoría posmoderna y práctica artística feminista”, en cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comps.) (2007): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, U. Iberoamericana- Concaulta.

## Otras fuentes

*Minas de arte aún sin privatizar.* Cat. exp. Patio Mitre, Mendoza, junio de 1993.  
Archivo documental MMAMM

*Rosas rococó rosadas.* Cat. exp. Sala de arte Bodega Escorihuela, Mendoza, julio de 1994. Archivo documental MMAMM

*Minas en juego.* Cat. exp. C.C. Recoleta, Bs. As., julio de 1995. Archivo documental MMAMM

Archivo documental MMAMM-Fondo Marcela Furlani

Archivo Lucía Coria

Archivo Carina Sama