

Reflejos del imaginario femenino

Obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a las colecciones MUNTREF, MASM, MAC-USP en diálogo

Sofía García Vieyra y Karime García Martínez¹

Resumen

El presente artículo, a modo de ensayo curatorial, aborda la lectura de un conjunto de obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a colecciones universitarias públicas, a fin de dar cuenta de la mirada de género involucrada en la transformación de un imaginario femenino (Freidan, 2009) en nuestra región. Este imaginario, sujeto a narrativas históricas hegemónicas, aún condiciona la identidad y accionar femenino. Considerando la mirada curatorial en la redefinición del canon (López, 2017), el ensayo propone los siguientes núcleos de lectura: acciones públicas y privadas, tensiones en la representación de la identidad e íconos culturales.

Palabras clave: Mujeres artistas, colecciones latinoamericanas, imaginarios, identidad

Reflections of the feminine imaginary

Works by Latin American artists from the MUNTREF, MASM, MAC-USP collections in dialogue

Abstract

This curatorial essay addresses the reading of a set of works by Latin American artists belonging to public university collections, in order to account for the

¹ **Sofía García Vieyra**, artista, docente y gestora cultural. Licenciada en Escultura de la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó el programa de posgrado como artista residente de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam) con el apoyo de la Beca Antorchas. Tesista de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la UNTREF, bajo la dirección de la Dra. Fabiana Serviddio. Vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. sofiagarcievieyra@gmail.com

Karime García Martínez, artista, docente y curadora. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad del Valle en Cali, Colombia. Tesista de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales bajo la dirección de la Dra. Fabiana Serviddio y cursante del Doctorado en Teorías Comparadas de las Artes, ambas de la Universidad Nacional Tres de Febrero. Vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires. karime422@gmail.com

Fecha de recepción: 28/02/2023 — Fecha de aceptación: 30/04/2023



CÓMO CITAR: Sofía GARCÍA VIEYRA; Karime GARCÍA MARTÍNEZ. "Reflejos del imaginario femenino. Obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a las colecciones MUNTREF, MASM, MAC-USP en diálogo", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 50-71.

gender perspective present in the transformation of a female imaginary (Friedan, 2009) in our region. This imaginary, subject to hegemonic historical narratives, still conditions female identity and actions. Considering the curatorial perspective in the redefinition of the canon, the following reading axes are proposed: public and private actions, tensions in the representation of identity and cultural icons.

Keywords: Women artists, Latin American collection, imaginaries, identity.

Introducción

“La mujer puede transformar la imagen de la mujer.”

Alicia D’Amico (1984)

El reflejo nos permite acceder a la imagen de algo o de alguien a través de un objeto que intermedia. Su potencia se asocia a su capacidad de duplicación, pero también a la posibilidad de ver “algo” sin tener que mirarlo directamente. Esa visión indirecta que el lente espejado nos brinda, nos devuelve a veces nuestra propia perspectiva en relación al objeto reflejado. Una perspectiva que alberga el espacio de la distancia de la visión, lo que ralentiza la mirada del observador en su lectura; lo que nos lleva a recordar que el verbo reflejar se vincula en su origen semiótico al verbo reflexionar, compuesto en latín tardío por: *reflexio*, *-ōnis* ‘acción de volver atrás’. O sea que el reflejo es una imagen que nos permite pensar en un movimiento pendular tanto espacial como temporal, donde la mirada signa la estrategia de reconocimiento al devolvernos nuestra imagen en una visión periférica ampliada de nuestro entorno, a la que no lograríamos acceder de otra manera.

Esta *acción de volver atrás* al hablar de reflejos del imaginario femenino nos recuerda que la mirada se ha educado bajo narrativas históricas hegemónicas que han creado condicionamientos en la manera de relacionarnos con la *imagen de la mujer*.² Es justamente por ello que proponemos poner en diálogo un conjunto de obras de artistas latinoamericanas, en tanto dan cuenta de la complejidad en la representación del imaginario femenino en nuestra región. Considerando la mirada curatorial en la redefinición del canon (López, 2017), y con la intención de pensar el arte regional de forma transversal, proponemos abordar la representación del campo de acción de la mujer, su identidad y cuerpo, y la deconstrucción de los íconos culturales a partir de apropiaciones iconográficas, como lectura que posibilita la recreación de sus legados y las búsquedas de nuevos paradigmas en el entramado de la memoria y sus formas de representación. En tanto potentes reflejos, pensar con/sobre/entre³ este conjunto de imágenes de artistas latinoamericanas nos posibilita observarnos en un campo de visión ampliada del territorio, a través de miradas irreverentes que aportan a la redefinición del múltiple y fragmentado imaginario femenino latinoamericano.

² Usamos la frase “imagen de la mujer” en singular, para poner en contexto una de las problemáticas heredadas del sistema patriarcal, en el que las mujeres eran definidas por su condición biológica, por cuanto estaban destinadas a ser esposas y madres, es decir, a dedicar la vida a ser amas de casa. Esto cobijado en un sistema que limitaba el desarrollo emocional, por lo que no contaban con herramientas para autodefinirse como ser, en autonomía e igualdad de condiciones sociales. (Friedman, 2009)

³ Objetivo del Proyecto Colección de colecciones. <https://coleccionesenred.untref.edu.ar/es/workshops>

Identidades y cuerpos: desplazamientos y rupturas

El autorretrato en tanto práctica vinculada a la exploración de la propia identidad da cuenta de una dialéctica observación-representación que articula visión, contexto y lectura, con la cual la imagen se construye en plena voluntad de significar. Algo que es posible de observar tempranamente en la obra de Annemarie Heinrich, a partir de la fotografía seleccionada de la serie *Autorretratos con cámara y esfera espejada* (1945), con la que abrimos el conjunto de obras. Es la imagen temprana de una mujer pionera en el campo de la fotografía como arte, que logró trabajar, exponer e integrar los círculos de construcción del campo de la fotografía en Argentina.⁴



Figura 1. Annemarie Heinrich, fotografía de la serie *Autorretratos con cámara y esfera espejada* (1945). Colección Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

⁴ Es de destacar su aprendizaje autodidacta, que signa el desarrollo experimental de su mirada.

En la foto seleccionada, observamos en un primer plano a la fotógrafa en su estudio, posando con una esfera espejada junto a su cámara, mientras dispara y captura su propia figura a partir del reflejo. En la escena, ella no mira detrás de la cámara, sino que posa a su lado y deja que el dispositivo intermedie con el espejo para capturar su imagen en primer plano, multiplicada en el reflejo de la esfera que está cercana a su mano. Activada como un óculo, la esfera introduce un plano nuevo de profundidad espacial, con una perspectiva distorsionada por la reflexión curva, que muestra el reflejo de la fotógrafa en diferentes ángulos al mismo tiempo. Este juego de planos espejados, que multiplican la imagen de ella desde diferentes perspectivas, nos devuelve una imagen inestable, no única de sí misma, que es llevada hacia una lectura psicológica. Se abre así el espectro de tensiones que supone la exploración de la identidad en tanto representación compleja del imaginario femenino en la negociación con el contexto.

De aquí volvemos la mirada hacia otra obra pionera, esta vez del modernismo brasileiro, como es *A boba* (1915-1916) de Anita Malfatti, en la que podemos advertir un primer intento soslayado de representación crítica de género. A pesar de que no es considerado un autorretrato, es posible dilucidar en el título un juego irónico con la representación del imaginario femenino, al visibilizar la mirada social hacia la mujer cuando su accionar es ajeno al ámbito privado o íntimo del hogar. En la imagen se observa el retrato de una mujer sentada en un sillón, que clava su mirada hacia algo o alguien fuera del campo de visión del espectador. Se triangula así la atención hacia lo que no podemos ver, lo que podría ser un indicador de una mirada externa que observa o juzga la escena. Cuando se busca la palabra “boba” en el diccionario de la RAE, esta se describe como *persona con falta de entendimiento o razón*, requerimientos mínimos para ejercer cualquier acción en el ámbito público, pero también condición excluyente para el mundo del arte, aspecto que visualizó la crítica de arte de la época, al caracterizar las obras de Malfatti como producciones no femeninas, por tener un vigor y claridad en su ejecución (Pires, 2017).

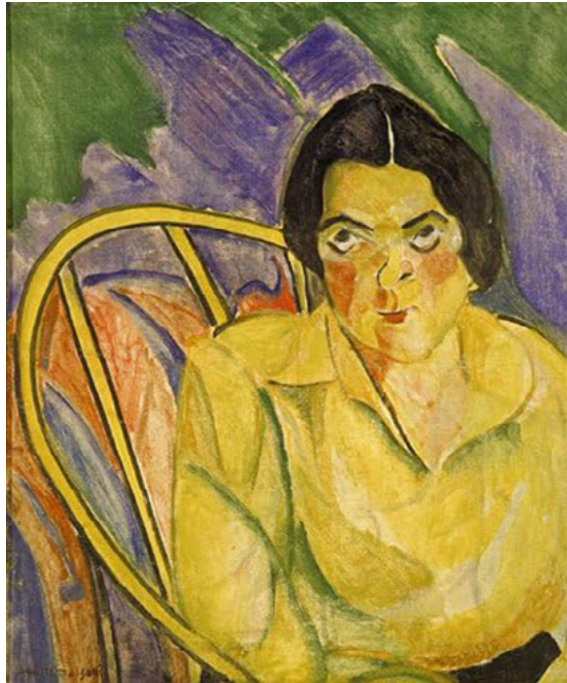


Figura 2. Anita Malfatti, *A Boba* (1915-1916). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponible en: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17330>

Recordemos que a lo largo de todo el siglo XX, las estrategias de autorrepresentación fueron espacios de negociación, tanto con el rol de *femme fatale* o musa inspiradora asignado a la mujer en el campo del arte, como con la atribución de características masculinas a las habilidades artísticas que las dejaban ajenas a estos ámbitos (Baldassarre, 2011). Las tensiones en la construcción identitaria femenina dan cuenta del cruce de miradas que moldean⁵ y limitan el género (Rosa, 2020).

La obra *As Locas* (1963) de Regina Silveira también nos devuelve una visión irónica como *A Boba*, construida de forma análoga en su nominación, con el artículo *las* –asignado al género– usado para sustantivar el adjetivo *loca*, y una generalización del conjunto a partir de su uso en plural. En esta xilografía monocroma observamos a dos mujeres alborotadas que entran por el lado izquierdo del cuadro. Una de ellas, ubicada en el centro, levanta su brazo extendido portando una flor en su mano y muestra su boca abierta en señal de grito; mientras, el segundo personaje se mete con su cuerpo transversalmente en el cuadro, lo

⁵ Esto es posible de advertir en las palabras de la fotógrafa feminista Alicia D'Amico (1983): "Vivimos permanentemente en el conflicto de hacer buena letra para tener la aprobación de nuestros actos, sintiéndonos que esta actitud no coincide con nuestro sentir profundo. Desde afuera nos marcan un corto período de vida útil para ser atractivas y sensuales o la pertenencia a roles fijos y asepticos: madre, ama de casa, profesional" (p. 8).

que genera una cercanía con el espectador acentuada por su mirada. La imagen, perteneciente a una serie de Silveira inspirada probablemente en el trabajo en arteterapia en el Hospital Psiquiátrico São Pedro (Santa Olalla, 2021), también denota un clima de época en la postura de los personajes, que nos remiten a una escena de protesta o manifestación. Los reclamos colectivos de las mujeres han sido históricamente descalificados como pérdida de la cordura, y en esta línea de lectura la obra se distingue por su valor de crítica social. Otro detalle para destacar refiere a su consagración con el premio adquisición del MAC USP en el XXI Salón Paranaense de Bellas Artes en 1964, cuando apenas unos días antes se había producido el golpe de estado al gobierno democrático del presidente Joao Goulart. La pieza se torna así en signo del cambio: por un lado, su ingreso en tanto premio, da cuenta de la política de reconocimiento e inclusión de artistas mujeres en acervos centrales; pero también en ese contexto, esta obra se convierte en el rastro de una época democrática que asistirá al silenciamiento, en consonancia con políticas regresivas de derechos en toda la región hasta entrados los años ochenta.



Figura 3. Regina Silveira, *As Locas* (1963). Xilografía sobre papel, 30,8 cm x 44 cm, Mancha - 20,3 x 24,8 cm. Foto: Flávio Demarchi. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

En vísperas del regreso de la democracia, encontramos nuevamente obras que logran indagar en las identidades del imaginario femenino, a partir de propuestas que vuelven a centrarse en la autorrepresentación como estrategia crítica, en la que el cuerpo entra a tematizar aquello que era hasta ese momento indecible, como es el caso del autorretrato *Desnuda* (1982), de Marcia Schwartz, traducida como *Nua*.⁶ Visualizamos el autorretrato pintado de la artista desnuda, de pie, con los brazos cruzados y las zapatillas deportivas puestas en un espacio armado con telas. Convertida en su propio modelo, con una pose más cercana al rock y al underground porteño de postdictadura, ella confronta la mirada del espectador con una actitud de irreverencia y libertad que deja ver el artificio de la escena, en tensión con el imaginario clásico de la musa femenina. Schwartz ha trabajado el autorretrato como registro de sí a lo largo de toda su trayectoria, poniendo el cuerpo de forma central en la práctica artística, develando en su desnudez la potencia de su presencia y deseo vital de liberación.



Figura 4. Marcia Schwartz, *Desnuda (Nua)* (1982). Óleo sobre tela, 162,5 x 90 x 2,5 cm. Foto: Nelson Kon. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁶ Su serie de autorretratos está disponible en: <https://www.marciaschwartz.com/marciaschwartz>

Estos aspectos también se destacan en la videoperformance de Elena Tejada Herrera *Señorita buena presencia busca empleo* (1997), en la que la artista cuestiona la mirada que cosifica el cuerpo femenino como objeto de deseo y bien de mercado. Discutiendo con los códigos instituidos de la sociedad contemporánea, irrumpe desafiante con un extraño traje realizado con clasificados del diario El Nacional en el conversatorio de la Bienal Iberoamericana de Arte en Lima, donde habían sido convocadas figuras internacionales del arte de la región. Gritando “traen dólares”, rodea las figuras que siguen imperturbables en su discurso, mientras la seguridad intenta desplazarla. Su traje tapa su rostro, mientras deja su pubis y cola al descubierto, como señal del lugar en el que la identidad femenina es regulada de acuerdo a su valor en el mercado. La performance, realizada en el período fujimorista, marca el establecimiento de políticas neoliberales que tuvieron al mercado del arte en consonancia y cuestiona la figura del artista como productor de objetos (Portocarrero, 2017). Su trabajo irrumpió en el contexto –entendiendo al arte como una provocación al pensamiento por medio de su cuerpo– a través de acciones de interferencia, con toques de humor e incorporando elementos de la cultura popular.



Figura 5. Elena Tejada Herrera, *Señorita buena presencia busca empleo* (1997). Colección Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de San Marcos.

Elementos que también incorporó la artista peruana Teresa Carvallo a partir de un proceso de interpelaciones a la autoridad y sus normativas sociales, visualizando el sexo como eje de liberación personal a lo largo de toda su trayectoria. Carvallo recrea a partir de la ironía situaciones en las que el deseo entra en acción, pero también donde la mirada normativa perturba. De formación autodidacta, ha desarrollado su trabajo en cerámica por su conexión con la vida

cotidiana, y así rescata la sensibilidad del gesto manual, que da cuenta de la fragilidad y cotidianidad del material (Wiener, 1999). En este caso nos presenta el autorretrato escultórico *¿Mañosa Yo?* (2003), que recrea su imagen frente al espejo, a partir de la objeción a una adjetivación que tiene el tono del comentario recibido. En la región, una persona mañosa denota alguien mal acostumbrado, que esquivo la norma de conducta, pero también alude a una persona libertina o lujuriosa, con un deseo sexual desmedido. Ambos sentidos estuvieron abordados en sus muestras individuales *0 en conducta* (1999) y *Sexo, un punto de vista* (2005),⁷ donde dio cuenta de una búsqueda personal del erotismo, en ruptura con todos los mandatos de una sociedad conservadora católica, de fuerte raigambre colonial como la peruana.



Figura 6. Teresa Carvallo, *¿Mañosa yo?* (2003). Cerámica policromada. 165 x 50 x 56.5 cm. Colección MASM.

En todas estas obras del núcleo *Identidades y cuerpos: desplazamientos y rupturas en la autorrepresentación*, observamos un cuerpo femenino que tensiona con el modelo instituido, en la propia búsqueda de autoconstrucción a partir de su reconocimiento. Cada una logra cuestionar las narrativas de normatividad que han regido sobre sus cuerpos y deseos, pero también sobre su condición de artistas mujeres condicionadas por la carga de estereotipos extraestéticos.

⁷ Se puede visualizar en la nota "La perspectiva sexual de Teresa". El Comercio, 28 de julio de 2005. Disponible en <http://teresacarvallo.com/pdf/9.pdf>

Territorios interiores de acción

Territorios interiores de acción parte de las relaciones de las mujeres con el espacio doméstico, su condición biológica e imposiciones religiosas, como principios de análisis de obras que, haciendo usos de algunos elementos de estas construcciones, cuestionan y al mismo tiempo transforman ideales femeninos condicionantes de libertades físicas y emocionales.

Teniendo presente que el modelo colonial empleado desde el siglo XIX en Latinoamérica dispuso una organización que afectó la construcción de identidades a partir de la división social por géneros, masculino/femenino, en función de las condiciones biológicas de ambos sexos, se crea una bipartición del espacio que afecta las formas de percibir, habitar y relacionarse en los diferentes espacios sociales, y que configura acciones y comportamientos que impactan en la vida de ambos sexos. Estas construcciones de imaginarios persisten en el pensamiento social actual (Pollock, 2013, p. 124). A la *mujer* se le asignó el espacio doméstico, apoyado en una estructura educativa, religiosa, política y económica, enfocada en instruir en ellas el *sano oficio* de amas de casa. El objetivo era establecer el cuidado del hogar y la familia como la principal ocupación y preocupación.

La tensión en cuanto a las representaciones del espacio doméstico puede observarse en la obra *Costureiras*, una pintura al óleo sobre tela producida por Tarsila do Amaral en 1950, en la que representa a un grupo de quince trabajadoras en un espacio al parecer doméstico, dada la presencia de un gato blanco en la parte inferior izquierda. Las costureras, como bien señala el título, están enfocadas en su labor, no hay miradas que se crucen, solo una de ellas parece un tanto abstraída. La obra se enmarca en un momento de transformación industrial en Brasil y forma parte del periodo de *fase social* de la artista,⁸ tiempo en el que produjo obras como *Operários* y *Segunda Classe*, donde concentra la problemática en las realidades sociales que se ocultan tras los procesos de industrialización. Sin embargo, la atmósfera en *Costureiras* es diferente: hay un ambiente íntimo, un diálogo silencioso y de concentración, que nos interpela a profundizar en lo que ahí se cose. Si bien *coser* forma parte del imaginario doméstico, la obra evoca la fuerza laboral femenina en tiempos de desarrollo industrial,⁹ así como también hace referencia a un proceso de emancipación caracterizado por un grupo heterogéneo de trabajadoras independientes, en las que encontramos señalamientos a la importancia del trabajo colectivo y el poder en la diversidad cultural.

⁸ Esta fase surge a partir del viaje que realiza a la Unión Soviética en los años treinta, donde simpatizó con las ideas comunistas.

⁹ Alice Alcántara Costa (2011, p. 7) menciona que a finales del siglo XIX en Brasil la industrialización permitió la incorporación de mujeres en las fábricas, principalmente aquellas relacionadas con el sector textil. Constituían entre el 60 y 70 por ciento de la mano de obra.



Figura 7. Tarsila do Amaral, *Costureiras* (1950). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponible en: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16558>

La problemática en la construcción de los imaginarios también se presenta en la manera en que se cuenta la historia en la literatura, el arte, las ciencias. ¿Quiénes son los protagonistas, héroes, libertadores, exploradores, conquistadores? Preguntas que permiten mirar con detenimiento las características del relato contado. Es precisamente el cuestionamiento hacia las narrativas históricas dominantes lo que sustenta el trabajo de la artista peruana Nereida Apaza. Su principal elemento conceptual es la escritura, acción que se ejerce en la construcción de un relato, unión entre pensamiento, sentimientos y mano. Es el acto de escribir el que incorpora en sus obras, mas no mediante las herramientas académicas que supondría dicha práctica como el uso del grafito, carbonilla, pluma, pincel o técnicas digitales, sino desde el bordado. Para Apaza el acto de bordar no solo se relaciona con la mano, sino con el cuerpo, y cuando comprendemos este como un todo entendemos que para la artista bordar va más allá de una selección técnica, es la herencia de su *lengua materna*.



Figura 8. Nereida Apaza, *El pensamiento no sabe nada* (2009). Instalación. MASM.

En la obra *El pensamiento no sabe nada*, la artista dispone una regadera con la que se humedecen poemas bordados, poco visibles, sobre cinco manteles que cuelgan de un marco; debajo de estos se encuentran unas vasijas metálicas sobre las que cae el agua que se escurre. La instalación requiere de la participación de los espectadores: son ellos los encargados de mantener en constante humedad los manteles, contenedores de pensamientos, experiencias e historias que se tejen en la intimidad. A través de la obra, Apaza nos invita a habitar parcialmente su privacidad, tomando parte de una instalación procesual que busca con el agua limpiar o descomponer emociones que se hilan en forma de palabras.

Los objetos, pertenecientes al territorio doméstico, ponen en discusión las narrativas de poder en el arte, a través de una instalación que plantea su activación en la interacción, lo que permite la construcción de significantes que se teje entre el espacio público y el privado.

Objetos cargados de sentidos son usados también por la artista Graciela Sacco, quien entre 1997 y 2017 realiza la serie de obras *Las cosas que se llevaron*, en las que a través de un procedimiento fotográfico llamado heliografía incrusta sobre una valija imágenes de manos entrelazadas, con lo que convierte su materialidad en piel. Encerrada en una cápsula y tras un juego de espejos, la imagen de la valija se desplaza hacia una profundidad infinita.¹⁰ Aunque el objeto utilizado

¹⁰ En la entrevista realizada por Fernando Farina, Graciela habla sobre el uso de imágenes infinitas: “Los griegos decían que el ‘infinito no era para humanos’, de ahí viene esta cosa de

es antiguo, su idea de representación sigue siendo la misma, objeto que permite el desplazamiento de pertenencias durante un trayecto.

La obra no puede ser más actual: los diversos conflictos políticos, sociales y económicos han producido durante los últimos años un creciente número de inmigraciones, y como latinoamericanos somos testigos de esto. ¿Qué es lo que produce el viaje, qué lleva a cruzar fronteras y enfrentarse al retorno de un inicio, a una nueva cultura y/o idioma? ¿Qué se lleva, qué se deja? Cosas que abrazan pensamientos entre pasado y futuro, recuerdos, incertidumbre y sueños. Las valijas que nos presenta Sacco son representaciones de vida, de cuerpos-pieles que se movilizan, sobre las que vamos viendo las huellas de las experiencias, del paso del tiempo; de esta manera nos invita a pensarnos como piel, órgano contenedor de memoria, narradora de historias.¹¹



Figura 9. Graciela Sacco, *Las cosas que se llevaron* (1997/2007). Incrustación fotográfica en valija y juego de espejos. MUNTREF.

poner estas imágenes en dispositivos infinitos, como para perder noción del espacio". Véase *La Ruta del Arte. Cap 7. Graciela Sacco. Artista Visual. Santa Fe.* <https://www.youtube.com/watch?v=CUBtkTwQDtE>

¹¹ Pensar en cuestiones de viaje, cuerpo, memoria, es hablar de procesos de construcción de identidad, que involucran todo aquello que atraviesa al sujeto, el cual a su vez es producto de construcciones sociales, culturales y políticas. La memoria no es solo producto personal sino también colectivo, por lo tanto a través de esta se nutre la manera en que se narran las historias de distintos grupos y sujetos.

Territorio de acción exterior. Derechos

Este núcleo acentúa el interés por situaciones en las que se vulneran los derechos mediante la propuesta de algunas obras que dan cuenta de luchas emancipatorias que reivindican la igualdad social, política, económica, la libertad de expresión, así como la libertad sexual y el poder decidir sobre los propios cuerpos. Por años las mujeres fueron excluidas de los derechos fundamentales quedando al amparo de la protección y cuidado que padres o esposos estuvieran dispuestos a darles. Han sido ellas a través de múltiples actos de protesta quienes han logrado, a pesar de los oprobios, ser reconocidas como ciudadanas con derechos; pero aún sigue siendo necesario visibilizar abusos, desigualdades y violencias. Mientras existan este tipo de actos, seguirá siendo necesario elevar las voces, movilizarse, poner el cuerpo, clamando por la vida, la justicia y la igualdad.

En 2011 la artista Nereida Apaza produce la obra *Historia general*. En esta se observan treinta pequeños uniformes escolares femeninos manchados con un polvo blanco –al parecer tiza– y colocados sobre bases cuadradas, en una composición de conjunto a manera de cuadrícula. Detrás de los uniformes se transcribe un fragmento del libro *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre (1962), en el que se expresa la conexión entre el pasado y el presente: lo sucedido puede ser una carga “de gloria y remordimientos”, pero forma parte del ahora, y es un vestigio de experiencia que permite “seguir viviendo” (Basadre: 1962). La obra surge de la experiencia de la artista en un colegio para mujeres, y refiere críticamente la práctica educativa en el Perú.

A través de la conexión entre texto y objetos, Apaza propone detenerse en el relato histórico educativo desde la joven República Peruana hasta la actualidad; esta unión entre pasado y presente revela la limitada¹² y excluyente¹³ educación recibida por niñas y mujeres desde principios del siglo XIX, así como las estructuras de carácter conservador, liberal o neoliberal, propias de las instituciones tanto públicas como privadas. La estructura a manera de cuadrícula de la obra remite al concepto de uniformidad, la cual, por contraste con la realidad peruana, permite pensar en el extravío heterogéneo en un país con cientos de comunidades indígenas y migrantes.¹⁴

¹² La educación a las mujeres se limitaba a su papel a desempeñar, el de ser buenas amas de casa y estar al cuidado de la familia

¹³ La exclusión educativa también afectó a la comunidad indígena y afrodescendiente, al imponerse el español como idioma oficial del sistema educativo.

¹⁴ “(...) es la educación un eje fundamental en el proceso de cambio y desarrollo en nuestras sociedades, la crisis de la educación es el problema principal de nuestra crisis global, cuán diferentes serían nuestras sociedades si tuviéramos un sistema educativo que nos permita estimular nuestra imaginación y creatividad, nuestras manifestaciones lúdicas y estéticas, el crecimiento socioafectivo y los valores éticos: la solidaridad y el amor a la naturaleza” (Entrevista a la artista, 2022).



Figura 10. Nereida Apaza, *Historia general* (2011). Políptico, técnica mixta, 100 x 120 cm. MASM.

El derecho a la vida y la integridad personal ha sido otra proclama por la que durante décadas se han levantado las voces. Marchas, plantones, manifestaciones, forman parte de un sinnúmero de actos que no cesan de exigirlo. En la fotografía capturada¹⁵ por Adriana Lestido en 1982, considerada un ícono de resistencia contra el terrorismo de Estado, se ve a una madre y su hija gritado con el brazo en alto el nombre de un familiar. Una imagen y un grito que han quedado sostenidos en el tiempo, esperando encontrar a seres queridos, desprendidos, arrebatados, secuestrados, desaparecidos, asesinados por la última dictadura en este país.¹⁶ El pañuelo en sus cabezas, símbolo de la lucha por la Memoria, la Verdad y la Justicia frente a los crímenes cometidos, se sigue llevando hasta hoy como un artefacto político constituido por la militancia perseverante de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

¹⁵ Como reportera gráfica del diario La Voz, Lestido fue hasta la Plaza de Avellaneda a cubrir una marcha contra la dictadura.

¹⁶ Lestido comparte el grito, ese momento de emociones, desde la propia experiencia: su esposo fue un militante desaparecido en 1978.

Fueron las mujeres (madres, hijas, tías, hermanas, abuelas) quienes a pesar de las restricciones sociales tuvieron la valentía para enfrentar con sus propios cuerpos un gigantesco monstruo armado de plomo y terror. *Madre e hija* es imagen de resistencia, es la fuerza del vínculo, así como también la voz a futuro y el punto de partida de múltiples formas de actuales reclamos.



Figura 11. Adriana Lestido, *Madre e Hija de Plaza de Mayo* (1982).
Fotografía. Toma analógica, impresión inkjet. MUNTREF.

Mirar hacia atrás, no es solo ver hechos del pasado, es reflexionar en la construcción de las memorias y cómo estas afectan las construcciones del presente. La artista Zoitza Carolina Noriega aborda la construcción de la memoria a partir de una instalación performática de seis horas de duración, titulada *Dafne* (2014-2016)¹⁷, donde recrea un hecho de violencia sexual y de género ocurrido en la ciudad de Bogotá en 2012, tomando como referencia el mito de Apolo y Dafne. Apolo, loco de deseo y amor por Dafne, la persigue insistentemente; esta, asustada, suplica ayuda a su padre,¹⁸ quien termina convirtiéndola en un árbol de

¹⁷ Para ver la instalación performática, consultar en: <https://www.zoitsanoriega.com/dafne>

¹⁸ El padre de Dafne le había pedido a su hija un yerno y nietos, pero esta le suplicó que le permitiera guardar su virginidad.

laurel. Apolo, expresa la artista, “arrancando una de sus ramas profiere que en adelante estas serán el símbolo de su victoria” (Noriega, 2018).

Dafne nos revela la persistencia de construcciones patriarcales violentas en actos cotidianos que aún están instalados con fuerza en el pensamiento social¹⁹: las mujeres como propiedad y como objetos de deseo, de liberación de pasiones y aberraciones. Pero al mismo tiempo la obra no solo remite a un feminicidio, sino que busca poner en resistencia los cuerpos, interpela al espectador, genera sensaciones con el ánimo de producir conciencia, para transmutar las historias e invocar la empatía, la solidaridad, y de esta manera intentar erradicar la violencia.

Las obras pertenecientes a los dos anteriores núcleos dan cuenta de las luchas de las mujeres por deconstruir ideales que han condicionado la manera en que han sido vistas y tratadas socialmente. Situaciones que han impulsado acciones emancipatorias visibilizando desigualdades, así como también abusos, interpe-lando asuntos políticamente ignorados, develando sistemas sociales y esquemas ideológicos que han perpetuado la dominación de un sistema patriarcal excluyente y discriminatorio, en tanto género, clase y raza (Pollock, 2013).

Apropiaciones iconográficas

La deconstrucción de los estereotipos se vuelve un objetivo explícito en el núcleo *Apropiaciones iconográficas*. Las artistas contemporáneas erosionan las representaciones culturales dominantes de la mujer que circulan en sus contextos a partir de intervenciones sobre ciertos íconos religiosos, políticos y culturales que perviven en los imaginarios como estereotipos femeninos.

Dentro de las intervenciones en el imaginario religioso, la obra *La virgen de la Merced* (2006), de la serie *Virgenes urbanas* de Ana Orbegoso, recrea a partir del collage una pintura colonial de la escuela cuzqueña, reemplazando el rostro de la virgen europea por el de una mujer del Perú, que alberga bajo su manto a niñas y niños peruanos vestidos con trajes típicos o con ropa ciudadana; así, da cuenta de la convivencia y persistencia de tradiciones. La obra se complementa con el poema *La Virgen de la Merced* del poeta cusqueño Odi Gonzales, escrito en español y quechua, en el que homenajea tanto a las figuras del hoy como a aquellas del pasado colonial, entrecruzando los tiempos en el imaginario. La obra, activada en diferentes ciudades y pueblos a partir de la performance y la poesía, introduce el gesto decolonial como acto popular de deconstrucción del imaginario, trayendo a la memoria, bajo una nueva fórmula, a la virgen de los cautivos y patrona de los ejércitos americanos que emergió en el siglo XII para liberar a los cristianos esclavizados bajo el poder de los musulmanes.

¹⁹ Patrones profundos de discriminación racial y de género.



Figura 12. Ana Orbegoso, *La virgen de la Merced* (2006), de la serie *Virgenes urbanas*. Fotografía (fotomontaje), 137 x 100 cm. MASM.

En este mismo sentido, es posible visualizar el uso de elementos iconográficos de las advocaciones marianas en asociación con los estereotipos de la mujer colombiana en la fotografía *Las reglas de la Guerrilla* (2009), de la serie *Mujeres Armadas* de Rushta Luna Pozzi Escot. Allí, jugando con los estereotipos tanto de género como de raza que modelan los preconceptos culturales, la artista se presenta frontalmente mirando a la cámara, levantando un arma semiautomática con su mano izquierda, con el cuerpo apenas tapado por una tira de tampones que cae sobre el torso, dibujando la forma del aura de rayos asociada a la virgen. Se invierte así el sentido de los elementos iconográficos, reformulados a partir de su apropiación con una carga de ironía y humor.



Figura 13. Rustha Luna Pozzi Escot, *Las reglas de la Guerrilla* (2009), de la serie *Mujeres Armadas*. Impresión. 201,5 x 110,7 cm, MASM.

En *Eva* (2014), Ana Luiza Días Batista presenta una escultura de resina policromada con la forma de una mujer joven recostada horizontalmente sobre el piso, en tanto réplica reducida de la atracción de un parque de diversiones de Brasil de la década de 1980, que aún es posible ver en España y México.²⁰ El original, que se proponía como un túnel que recorría el interior del cuerpo de la mujer en función de explorar su anatomía, ilustraba el proceso de gestación de un bebe a punto de nacer. A partir de su nominación como *Eva* –la primera mujer creada a partir de la costilla de Adán– la artista revela el sentido religioso de aquella experiencia pedagógica en un parque de diversiones que enfocaba la narración del cuerpo femenino como cuerpo gestante. La obra –creada para ser mostrada en la feria de arte de Miami– vuelve la mirada hacia los objetos que han conformado las ferias en tanto espacios de diversión y consumo y señala sus límites difusos.

²⁰ <https://www.lamujergigante.com/>



Figura 14. Ana Luiza Días Batista, *Eva* (2014). Tinta automotriz sobre fibra de vidrio (pintura automotriz sobre fibra de vidrio), 41 x 53,5 x 180,5 cm. Foto: Ana Luiza Batista. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Cerrando el núcleo, Carolina Antoniadis en *Lloro por mí* (2002-2003) reformula en su título de forma irónica la cita a la ópera rock *No llores por mí, Argentina*, dedicada a la construcción simbólica de la figura de Eva Perón. La imagen – realizada posteriormente a los sucesos políticos y el derrumbe económico del 2001– se convierte en paradoja frente a la historia e ironiza el modelo femenino que el ícono de Evita consolidó. Antoniadis presenta el dibujo de una mujer sentada en semiperfil, que mira preocupada algo fuera del cuadro hacia su lado izquierdo, mostrando sorpresa en el gesto de su boca abierta y la forma en que apoya su mano derecha sobre su pecho. Sobre ella caen gotas de lluvia dorada que se confunden con la textura de su vestido, ambos elementos integrados al redondo marco dorado que exalta la pequeña imagen en su interior. El dibujo, cercano a la ilustración, pivotea ambivalente en su fresca referencia tanto la imagen de una joven Evita como el propio autorretrato de la artista, matizándolo con un tono melancólico.



Figura 15. Carolina Antoniadis. *Lloro por mí* (2002-2003). 30 x 30 cm.
Crédito: MUNTREF.

A manera de conclusión

Como venimos observando, la construcción de núcleos de lectura ha sido una herramienta central para pensar con/sobre/entre imágenes de obras de artistas latinoamericanas de estas colecciones públicas de la región, siguiendo el rastro de las transformaciones de ese complejo imaginario femenino. Asimismo, esta estructura da cuenta de una perspectiva crítica hacia el canon artístico hegemónico construida a partir de la mirada curatorial, con la intención de pensar el arte regional de forma transversal, de modo que favorezca la recreación de sus legados y las búsquedas de nuevos paradigmas en el entramado de la memoria y sus formas de representación. El proyecto *Colección de Colecciones. Red para la investigación y el desarrollo de genealogías alternativas, perspectivas, narrativas y formas de conocer y preservar el patrimonio*, organizado por la UNTREF en colaboración con MASM y el MAC-USP, se propuso poner en diálogo los acervos culturales de los museos; este ensayo curatorial, gestado en el marco del proyecto, busca ampliar tal premisa, considerando que la investigación y circulación de estas producciones en diálogo propicia la multiplicación y la diversificación de las narrativas preexistentes y la apuesta por la reconfiguración de nuestra historia del arte regional.

Referencias bibliográficas

- ALCÁNTARA, A. (2011). El movimiento feminista en Brasil: Dinámicas de una intervención política. *Anuario de hoja de Warmi*, n.º 16, 1-40. <http://www.ub.edu/SIMS/hojasWarmi/hojas16/articulos/AnaAlice.pdf>
- BALDASARRE, M. I. (2011). Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX. *Separata*, año XI, n.º 16, octubre 2011, 21-32. <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13681/Separata-16-21-32.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- BASADRE, J. (1962). Notas preliminares. En *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo I (p. 14). El Comercio. <https://bibliotecacarmelitas.weebly.com/uploads/2/8/9/5/2895662/254708803-historia-de-la-republica-del-peru-t-1-1.pdf>
- D'AMICO, A. (1984). Cómo somos. *Alfonsina*, año 1, n.º 3, 12 de enero de 1984, 8-9.
- EL COMERCIO (28 de julio de 2005). La perspectiva sexual de Teresa.
- FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- La Ruta del Arte [Fundaciones Grupo Petersen] (15 de abril de 2021). Cap 7. Graciela Sacco. Artista Visual. Santa Fe. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CUbtkTwQDtE>
- LÓPEZ, M. (2017). *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- NORIEGA ZOITZA, C. (2018). Dafne. *Escuela de Estudios de Género*. Universidad Nacional de Colombia. Boletín Anual, n.º 6, 34-42.
- PIRES, C. (2017). Ainda sobre a exposição de 1917 de Anita Malfatti. *Caiana*, n.º 11, segundo semestre. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/article_1.php&obj=282&vol=11
- POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. 1ª edición en español.
- PORTOCARRERO, F. (ed.) (2017). *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer. Registros de performance 1997-2010*. Lima: AMIL. Disponible en inglés en: https://www.academia.edu/43073927/Elena_Tejada_Herrera_Videos_from_this_Woman_Performance_Documentation_1997_2010
- ROSA, M. L. (2019). *Ilse Fuskova*. Buenos Aires: Waldengallery.
- ____ (2020). Autorretrato de Graciela Sikos y Alicia D'Amico. Proyecto para la concienciación feminista. En *Moléculas malucas*, septiembre 2020. <https://www.moleculasmalucas.com/post/proyecto-para-la-concienciación-feminista>.
- SANTA OLALLA, P. (2021). "Lecciones de arte". La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira. *Caiana*, n.º 18, primer semestre, 79-96. http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/18-pdf/caiana%2018D_%20Santa%20Olalla_pdfFINAL%201.pdf
- WECHSLER, D. (2014). *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* Programa de mano. Buenos Aires: MUNTREF. Agosto-noviembre. http://untref.edu.ar/muntref/wp-content/uploads/2014/08/tabloid_FINAL.pdf
- WIENER, G. (14 de agosto de 1999) Mala conducta. *El Sol*, Lima. <http://teresacarvallo.com/pdf/21.pdf>