

ESTUDIOS
CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Curaduría y activismo

14

AÑO 9 - NÚMERO 14 - OTOÑO 2022

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) - Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina) - Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus (Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia) - Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistente del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol - Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Estudio Rainis

Corrección

José Loschi

Índice

Editorial. Transitar imágenes, ensayar otras miradas, explorar otros relatos

Diana B. Wechsler

Introducción. Curaduría y activismo: ¿una relación posible?

María Laura Rosa

Entre la vitrina y la calle

El caso de los trajes de Eva Perón. Colección Museo Evita de Buenos Aires y las performances de Comando Evita.

Una reflexión sobre el activismo curatorial

Valeria Alcino

Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?

Melisa Alzugaray, Sol Montaldo, Daniela Scardella

Intervenciones curatoriales feministas

Un análisis sobre el trabajo de Mujeres Públicas

Guillermina Cabra

Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli

María Elena Lucero

Somos MAGMA

Poéticas eróticas de la Relación en los activismos feministas multiespecies

Karina Bidaseca

Editorial

Transitar imágenes, ensayar otras miradas, explorar otros relatos

Diana B. Wechsler



Mabel Temporelli¹
Planchas sobre base, 2022. Técnica mixta, medidas variables.
Serie Todas, 2000. Intervenciones sobre tela con plancha caliente,
8 bastidores de 30 x 30 cm. Foto: Fernando Zago

Sobre el muro, ocho bastidores de 30 x 30 cm tensan telas con estampados diversos: flores, lunares, tramas geométricas, todos remiten a algún repertorio de diseño para ropa femenina. Cada una de estas telas embastadas, está marcada por tres “tajos”.

Una primera mirada conduce rápidamente a pensar en Lucio Fontana y sus *Tagli* (*Tajos*) obras que exploran –entre otras cosas– los vínculos entre el espacio real y la representación y encuentran en el gesto del corte violento sobre la tela una forma particular para la presentación del problema. Sin embargo, si bien esa resonancia está presente y hasta sería posible imaginar en la serie *Todas* –el título de esta obra de Mabel Temporelli realizada en el 2000– una reversión en clave “doméstica” o “femenina” de la obra de Fontana, se supera en mucho esa lectura.

¹ Esta imagen forma parte del ensayo de María Elena Lucero, “Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli”, que integra el dossier dedicado a activismos curatoriales coordinado por María Laura Rosa.

La descripción material contribuye a ampliar la interpretación ya que no se trata de tajos realizados con un elemento cortante sino de una “intervención sobre tela con plancha caliente”: los cortes muestran el gradiente de la quemadura que hace de la tela piel y repone así el dolor y las huellas de la violencia. En palabras de María Elena Lucero, se trata de “recursos visuales que anudan la memoria, el dolor, el feminismo y la resistencia”.

Elegir una serie de obras –en vez de una frase o el tema del dossier– como disparador para esta presentación, opera como parte de los desafíos que en tanto curadores-investigadores buscamos asumir haciendo centro en la capacidad de las imágenes y la necesidad de pensar con ellas, sus resonancias, las maneras en que reponen aspectos que se diluyen en la memoria y contribuyen a resituarnos críticamente ante pasados y presentes diversos.

Recordemos que cada número de REC busca presentar un corpus de trabajos que introduzca otras perspectivas y contribuya a expandir la reflexión teórico-crítica en/de/desde la práctica curatorial entendida como indisociable de la investigación y la dimensión política.

Por eso, uno de los leitmotivs de nuestra revista es la discusión del canon y el debate y la introducción de categorías de análisis que favorezcan esta operación necesaria para contribuir en la emergencia de otros relatos. Por esta razón también ronda en cada número (así como en las bases que fundan la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de UNTREF) la pregunta acerca de cuál es el lugar de la curaduría, de qué forma trabaja con/de/desde los materiales visuales, los textos, las teorías, para activar otros sentidos –políticos y sociales, siempre– que colaboren en el desarrollo de miradas/pensamientos críticos.

Creemos que es una tarea en plural: agradecemos a María Laura Rosa –coordinadora del dossier– y a las autoras de cada uno de los trabajos que eligieron, también, esta revista para poner a prueba sus hipótesis y hacer circular sus ideas.

Diana B. Wechsler

Introducción

Curaduría y activismo: ¿una relación posible?

María Laura Rosa

Durante las dos décadas del siglo que estamos recorriendo, la disciplina de la curaduría –y con ella el rol que juega la curadora/el curador en relación con el campo de las artes visuales– ha crecido significativamente. Es así que las exposiciones artísticas han devenido herramientas estético-políticas por las cuales los debates que plantean son tan importantes como aquellos diálogos que quedan afuera, es decir, tanto lo dicho como lo no dicho son posicionamientos tomados por quienes organizan estos eventos culturales.

La importancia profesional que ha cobrado la curaduría coincide temporalmente con el desarrollo de los lenguajes estéticos feministas occidentales, que vienen en franco crecimiento desde los años setenta del siglo XX, aunque en las puertas del siglo XXI se han complejizado y globalizado de manera exponencial. En cierta medida, podemos pensar que ello se debe a la combinación de la urgencia por los reclamos históricos de los movimientos de mujeres que no se han visto resueltos, el papel que juegan las redes sociales como creadoras de una voz común que atraviesa fronteras y promueve la lengua franca feminista y el lugar que juegan los activismos artísticos feministas poniendo el cuerpo en la calle con el fin de subvertir el *statu quo*. De todo ello Latinoamérica es un claro exponente, particularmente la Argentina, con sus reclamos históricos encabezados por las legislaciones que dan cuenta de la igualdad de géneros y por la interrupción legal del embarazo.

Ante esta situación, nos llaman la atención dos hechos –entre muchos otros– que vive nuestro continente: movimientos que acentúan comportamientos patriarcales, los que buscan retroceder en las conquistas alcanzadas por los feminismos, y el avance y la sofisticación de los activismos, especialmente en países como la Argentina, Brasil, Chile y México. El aumento de los feminicidios, el asesinato de mujeres que encabezaron las luchas por la igualdad de derechos –como Marielle Franco en Brasil– o los abusos del poder estatal sobre las mujeres en Chile y México son algunas situaciones que funcionan como disparadores de activismos artísticos feministas.

En 2018 la historiadora del arte estadounidense Maura Reilly publicó su libro *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, en el que puso sobre la mesa varias preguntas que cuestionan críticamente la construcción de una historia del arte blanca, heterosexual, masculina, burguesa y eurocéntrica a través de

sus exposiciones. No es una novedad que históricamente la disciplina ha edificado su canon excluyendo el sexo, la raza y la clase. Sin embargo, continuar transmitiendo en el siglo XXI la ilusión de un universo ideal y exclusivo, a espaldas del mundo real o de las mismas y mismos artistas que trabajan comprometidos con el presente, es cuanto menos escandaloso. El rol que juegan las exposiciones, especialmente aquellas que aspiran a amplios números de visitantes, es fundamental a la hora de generar conciencia en temas que son sensibles para nuestras sociedades. Más allá del rol educativo a gran escala que toda exposición conlleva, la función de toma de conciencia para poder cambiar el sistema desigual –en toda la amplitud del término– en el que vivimos es de gran importancia y excede decisiones estéticas para implicar posicionamientos políticos. Estos son tanto del profesional que organiza la exposición como del espacio que la acoge, ya que conlleva un compromiso presupuestal al respecto y el salir de cierta zona de confort que suelen tener los guiones curatoriales institucionales.

Las exhibiciones conforman escenarios privilegiados en donde se problematizan y deconstruyen cuestiones relacionadas con la identidad, la subjetividad, la clase, la interacción social, la circulación del poder –ya sea en el pasado como en la contemporaneidad–, entre otros tantos temas.

A pesar de que los feminismos postcoloniales, antirracistas, cuir o queer llevan varias décadas, su ingreso dentro de los programas curatoriales de las instituciones del arte ha sido complejo, escaso y solo en este último lustro –como fruto de la masividad de los reclamos feministas– las instituciones parecen tomar conciencia de ello. Maura Reilly refiere con el término activismo curatorial a todxs aquellxs profesionales que han dedicado sus prácticas a trabajar en, de y desde los márgenes, es decir, quienes integran en sus proyectos a artistas que reflejan diversidades étnicas, disidencias sexogenéricas y que descentran los campos tradicionales de circulación del sistema del arte. Según Reilly, este término abarca a quienes trabajan en pro de nivelar las jerarquías existentes en el sistema del arte, desafiar lo establecido, visibilizar los márgenes, subvertir los centros, expandir nuevos conocimientos, promover debates y encarar nuevas estrategias de resistencia. También podemos preguntarnos cómo ha resultado llevar los activismos feministas desde la calle a las instituciones, si han perdido o han ganado fuerza disruptiva en ese trasvase y si los modos de exhibir las prácticas activistas traen como consecuencia el desarrollo del activismo curatorial.

El actual dossier de *Estudios Curatoriales* plantea este tipo de preguntas siendo consciente de que los artículos que lo conforman son solo el inicio de un debate vivo que esperamos que se vea reflejado en futuros números de la revista. Por tanto, presentamos estudios que reflejan solo algunas propuestas interpretativas de los numerosos activismos existentes en nuestro continente, que aún demandan análisis teóricos.

El artículo “Entre la vitrina y la calle. El caso de los trajes de Eva Perón. Colección Museo Evita de Buenos Aires. Una reflexión sobre el activismo curatorial”, de Valeria Alcino, desarrolla la relación entre activismo y curaduría a través de la figura de la referente popular y su exposición permanente en el Museo Evita-Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón. La investigación toma como eje la exposición de los vestidos que pertenecieron a la dirigente y actriz para reflexionar sobre las marcas políticas que se inscriben en las prácticas curatoriales, las que impactan en las interpretaciones de las obras. La autora sostiene que la dimensión política de Eva Perón y la intersección existente entre acción y vestimenta permiten abordar su figura histórica en un contexto amplio, así como fisurar el discurso unilateral sobre este patrimonio al contribuir a la concienciación del rol jugado por ella.

La investigación realizada por Melisa Alzugaray, Sol Montaldo y Daniela Scardella se detiene en cómo la curaduría ha reflejado el rol de las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana, así como también en el papel del sentido visual como prioritario en la organización de una exhibición. En “Curaduría, virtualidad y poder. Hacia una curaduría menor. Las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana” abordan la interacción entre prácticas curatoriales y virtualidad para indagar su potencial democratizante dentro del campo del arte. Las autoras sostienen que para que haya una curaduría crítica de su propia actividad debe preguntarse por el dispositivo de visibilidad con el que opera.

El artículo de Guillermina Cabra, “Intervenciones feministas curatoriales en el trabajo de Mujeres Públicas”, analiza algunas exposiciones desarrolladas por el colectivo de activismo visual feminista pionero de estas prácticas en nuestro país. El objetivo de la autora es problematizar la relación existente entre curaduría y activismo a partir del concepto de *arte político crítico* enunciado por Nelly Richard y el de *activismo curatorial*, de Maura Reilly. También se detiene en las acciones de Mujeres Públicas, que desde sus operaciones poéticas y signos reflexionan sobre el traslado de obras creadas para la calle hacia las instituciones, las que manifiestan un posicionamiento político al denunciar las experiencias de mujeres cis, trans y disidencias sexo genéricas.

María Elena Lucero analiza en “Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli” las formas de exhibir, así como las obras seleccionadas en relación con la visión política de dicha artista y el encierro carcelario que sufrió durante la última dictadura cívico-militar argentina. La particularidad de esta exhibición es que Temporelli conforma su guion curatorial sobre la base de su propio activismo artístico, en una confluencia de recursos visuales que cruzan memoria, dolor, feminismos y resistencia.

Finalmente, la investigadora Karina Bidaseca reflexiona en “Somos MAGMA. Poéticas eróticas de la relación en los activismos feministas multiespecies” sobre la urgencia de una perspectiva crítica y feminista decolonial que cuestione

de la estética y el canon eurocéntrico, patriarcal. También problematiza el discurso del colonialismo, racismo y sexismo presente en los guiones de las instituciones, particularmente los de las muestras virtuales *Cartas a Ana Mendieta* y *ParaTodesTode*, además de acciones llevadas a cabo en pandemia. A partir de ese análisis se pregunta sobre el agenciamiento de las identidades feminizadas y trans testigos de la experiencia traumática contemporánea y se plantea si nuestras disciplinas pueden agrietar horizontes discursivos de justicia simbólica a través del arte y de los activismos.

Por medio de estos artículos, *Estudios Curatoriales* busca reflexionar sobre el lugar de incomodidad, insurgencia y desestabilización de los activismos feministas, que desafían los modos de ejercer la curaduría en nuestra contemporaneidad al expandir sus límites.

Entre la vitrina y la calle

El caso de los trajes de Eva Perón. Colección Museo Evita de Buenos Aires y las performances de Comando Evita. Una reflexión sobre el activismo curatorial

Valeria Alcino*

Resumen

Una exposición sobre Eva Perón enfrenta numerosos desafíos, en especial en la relación entre activismo y curaduría. En este artículo me concentraré en la relación entre la curaduría de la exposición de vestidos del Museo Evita-INIHEP y la activación de este patrimonio en las performances del colectivo feminista Comando Evita. La identificación de Evita con los ampulosos atuendos de Dior o los trajes sastre y los vestidos a lunares resuenan en el imaginario colectivo y perviven como vestigios de su existencia, como símbolo de lucha y activismo estético-político.

Palabras clave: Evita Perón, trajes, activismo, curaduría.

* Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
valeria.alcino@gmail.com

Buenos Aires, Argentina, 1969. Es doctoranda en Historia en IDAES-UNSAM, becaria de Conicet-IIEGE, UBA. Es Magíster en Investigación Histórica por la Universidad de San Andrés. Licenciada en Artes y Profesora universitaria (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Su campo de investigación articula arte y política internacional; estudios culturales y género.

Fecha de recepción: 30/03/2022 — Fecha de aceptación: 01/06/2022



CÓMO CITAR: Valeria ALCINO. "Entre la vitrina y la calle. El caso de los trajes de Eva Perón. Colección Museo Evita de Buenos Aires y las performances de Comando Evita. Una reflexión sobre el activismo curatorial", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 11-21.

Between the shop window and the street

The case of the costumes of Eva Perón. Evita Museum Collection of Buenos Aires and the performances of Comando Evita. A reflection on curatorial activism

Abstract

An exhibition on Eva Perón faces numerous challenges, especially in the relationship between activism and curatorship. In this article I will concentrate on the relationship between the curatorship of the exhibition of dresses of the Evita-INIHEP Museum and the activation of this heritage in the performances of the feminist collective Comando Evita. Evita's identification with Dior's bombastic outfits or tailor suits and polka dot dresses resonate in the collective imagination and survive as vestiges of her existence, as a symbol of struggle and aesthetic-political activism.

Keywords: Evita Perón, costumes, activism, curatorship.

Desde el punto de vista teórico, la relación entre curaduría y activismo puede rastrearse en numerosas exposiciones de arte contemporáneo. Como ha señalado Maura Reilly (2018) con el término *activismo curatorial*, se define una práctica que se compromete con iniciativas contrahegemónicas, centradas principalmente en las minorías que han sido omitidas, acalladas o marginalizadas dentro del sistema del arte. La propuesta de trabajar desde los bordes implica para Reilly desarrollar nuevas estrategias de acción.

Tal como ha planteado la doctora María Laura Rosa en su conferencia “Activismo y curaduría ¿una relación posible?” (2018), estos nuevos caminos en los que confluyen activismo y estética permitirán que “la institución artística se transforme en una plataforma de concienciación”.

Intentaré dar cuenta de las limitaciones de la curaduría y la musealización de estos trajes partiendo del supuesto que la propia esencia museal contiene la potencia activista de los atuendos que conformaron la icónica imagen de Evita. Sin embargo, la eficacia simbólica de estos objetos en particular es retomada por el colectivo performático Comando Evita. A través de la apropiación de sus vestidos emblemáticos, esta agrupación desarrolla un activismo en el marco de lo que llamaré una *curaduría militante*. Para el caso de la definición de curaduría que propongo, emparentada con la propuesta del activismo curatorial, se trataría de una curaduría que analiza y responde desde una postura política partidaria al momento y contexto específico en el que se despliega. Elabora de manera situada una acción artesanal y marginal a la institucionalidad en la que confluyen estética y política y que deriva en una ampliación de los espacios de acción.

Desde este punto, me propongo examinar la relación entre la curaduría de la colección de trajes que le pertenecieron a Eva Perón –que conserva el Museo Evita¹ de Buenos Aires– y el activismo performático del grupo Comando Evita.

Evita, como se identifica en el mundo a Eva Duarte de Perón (1919-1952), ha sido una figura que despertó fuertes controversias durante los pocos pero intensos años de su vida pública, así como tras su muerte acontecida en 1952, durante el segundo gobierno peronista.

Como primera dama del gobierno de Juan D. Perón (1946-1955), Evita se erigió como ícono de la Nación Argentina a nivel internacional. Desde 1947, cuando realizó su gira europea, su imagen y vestuario fueron foco de atención de las principales revistas internacionales. Incluso, *Time Magazine* le dedicó una tapa en 1947, y luego volvería a aparecer en 1951 junto a J.D. Perón. Para conmemorar el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 2020, fue seleccionada como mujer del año 1947, por lo que fue protagonista de una nueva portada en el homenaje que la editorial dedicó a las mujeres de la historia.

¹ Museo Evita-Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, situado en Lafinur 2988, CABA.

Numerosas versiones noveladas de su vida se llevaron a cabo en el mundo del espectáculo a nivel internacional. Desde el éxito del estreno del musical *Evita* (1978, en Londres) de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber en adelante, *Evita* y su vestuario resultan un atractivo turístico de la ciudad de Buenos Aires y en esa trama se inserta el Museo Evita-Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón.

Los atuendos que lució en su vida pública perviven en el imaginario colectivo del peronismo y constituyen no solo una insignia política sino también un símbolo de lucha apropiado por diversas agrupaciones que concentran el espíritu revolucionario legado por ella.

Tras el golpe militar que derrocó al segundo gobierno peronista (1955), se proscribió toda referencia al peronismo, con la prohibición incluso de mencionar los nombres de los *tiranos depuestos*. Los trajes de *Evita* fueron incautados junto a otras pertenencias y escondidos en el Banco Municipal para un posterior remate.

La confinación y el silencio sobre el paradero de estos objetos, venerados como reliquias laicas, continuaron durante las sucesivas dictaduras que se instauraron en la segunda mitad del siglo XX en Argentina. No obstante, su memoria se mantuvo viva en quienes fueron sus fieles seguidores traspasando su legado a las nuevas generaciones. Así, los vestidos de la *Reina de los descamisados* –que habían sido foco de múltiples críticas– fueron convirtiéndose en emblemas de su existencia.

Con el regreso a la democracia en 1983, el patrimonio de Eva Duarte de Perón fue restituido a sus herederos. En 2002, con la misión de “Adquirir, conservar, estudiar, exhibir y difundir el patrimonio material e inmaterial, vinculado con la vida, obra e ideario de María Eva Duarte de Perón y el peronismo” (Museo Evita), a instancias de Cristina Álvarez de Toledo –sobrina nieta– se creó el Museo Evita de Buenos Aires². La institución de gestión estatal funciona en consonancia con el Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón y custodia el conjunto de vestidos que conforma el patrimonio familiar.

La división que se produjo entre peronistas y antiperonistas dio lugar a múltiples y continuas controversias respecto de la figura de Eva Perón que perduran hasta nuestros días. Para la oposición, los trajes evocan una figura que se busca deterrar. El exceso de afeites, el lujo y el glamour de los ropajes con los que se presentaba Eva Perón resultan incomprensibles e incluso ofensivos.

² Ubicado en el tradicional Barrio Norte, el edificio que contiene al museo funcionó bajo la órbita de la Fundación de Ayuda Social Eva Perón como Hogar de Tránsito N° 2 para mujeres solas y madres solteras. Esta casona había sido propiedad de la familia Carabassa, que en 1923 contrató al arquitecto Estanislao Pirovano (Barry, 2018: 15), quien le otorgó el estilo neoplatésco y neorrenacentista. En sus instalaciones, se preserva la cocina con objetos originales.

En consecuencia, el vestuario de Evita musealizado es un patrimonio en tensión. En términos de Laurajane Smith (2006), este grupo de objetos se encuentra en un proceso activo de negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar, y constituye un acto performativo puesto que conlleva actos de selección, rememoración y celebración.

En los últimos tiempos, el museo como institución cultural se aleja de la noción tradicional de espacio neutral. Sin embargo, la curaduría que se lleva a cabo en el Museo Evita en sus versiones de 2002 –de carácter biográfico, a cargo del museólogo y doctor en historia Gabriel Miremont– y de 2017 –diseñada por la historiadora del arte Marcela Gené con museografía de Patricio López Méndez– compone un relato que apacigua las diferencias ideológicas y resulta asimilable a un público general.

El 26 de julio de 2017, luego de quince años de vida, se reinaugaron las salas del Museo con un nuevo guion curatorial que amplió el anterior, diseñado por Marcela Gené, historiadora del arte e investigadora, que ocupó el cargo de coordinadora del área expositiva. Gené invirtió el recorrido cronológico inicial e inauguró una nueva sala: *Las Primeras Damas*. Así, amplió el relato curatorial contextualizando la figura de Evita en la historia no solo política nacional o específica del peronismo, sino en la propia historia de las mujeres, con la incorporación de sus antecesoras que participaron de un modo marginal en el mundo político conservador. La curadora buscó dar lugar en el relato histórico a la inclusión de las mujeres en el mundo de la política argentina. Una gigantografía de Evita en su trabajo concluye el recorrido de esta sala, como señal del carácter disruptivo de Eva Perón y el modelo que el peronismo buscaba instalar. En este sentido, la curaduría hace del espacio museal un espacio de reflexión y concienciación que se separa del relato unívoco y centralizado en lo puramente biográfico.

En la sala *La vida de Eva*, se utilizó una vitrina con siete maniqués blancos realizados a su medida que portan pelucas escultóricas elaboradas por el escultor Sergio Lamanna en polipropileno. Sobre los rostros se realizan proyecciones producidas sobre la base de fotografías blanco y negro, que tienen animación para crear un sutil efecto dinámico. Este *face mapping* se ejecutó a partir de las investigaciones de López Méndez (Sánchez: 2017) y elude la identificación física con el personaje histórico.

Cada maniquí con su vestido representa un momento específico de la vida de Evita. En el primero se exhibe una recreación de un vestido que evoca una Eva adolescente y su arribo a Buenos Aires en 1935. Continúa *Eva actriz*, con el único vestido que lució en la escena del largometraje *La pródiga*. Una incorporación clave de este nuevo guion es el traje diseñado por la casa argentina Bernarda que Evita llevó al Vaticano en 1947 y cuyas imágenes circularon en las revistas más importantes del mundo. Luego se simboliza la etapa de *Eva Primera Dama*

con la capa de seda de Christian Dior, que estrenó en la gala del Teatro Colón del 9 de julio de 1951. Los últimos tres maniqués portan un vestido sencillo, el traje azul y crema que vistió en uno de los campeonatos Evita y dos trajes sastre que remiten a la *Eva trabajadora* (Lebenglik, 2017).



El Museo Evita cumple 15 años y renovó parte de las salas correspondientes a la exhibición permanente. Entre los objetos más destacados se muestran sus vestidos.³
Foto: Infobae.

De este modo, a través de una “belleza encarcelada” (Segato, 2021: 154), la vitrina contiene y apacigua la posibilidad evocadora revolucionaria que portan los trajes como símbolos de la vida política de Evita y resalta los diseños de la alta costura internacional de mediados del siglo XX.

Por otra parte, en línea con lo expuesto por Segato, para que el patrimonio cumpla una función para la vitalidad de las comunidades, “tiene que estar en permanente construcción por parte de las personas a quien pertenece” (Segato, 2021: 161). Esta cuestión se elabora desde la curaduría en el final del recorrido. En la última sala se representa el tema de la *Inmortalidad de Eva*. Como único prota-

³ Infobae, 30 de julio 2017. <https://www.infobae.com/fotos/2017/07/30/26-fotos-de-la-coleccion-de-los-vestidos-de-eva-peron-en-el-museo-evita/>

gonista, liberado de toda vitrina, aparece suspendido en el aire y rodeado por un halo de luz sobre un fondo rojizo el vestido de broderie negro, con una rosa en el canesú, con que la retrató el artista francés Numa Ayrinhac, pintor oficial del régimen desde 1948. La imagen fue reproducida en la tapa del libro autobiográfico *La razón de mi vida*, publicado por la editorial Peuser en 1951.

El traje que se exhibe es una reproducción exacta del original. Es un vestido sin cuerpo, es la desmaterialización de Evita. A cada lado, en dos pantallas laterales semicurvas se proyectan numerosas imágenes de Eva, tanto de archivo histórico como contemporáneas. Estas últimas provienen de numerosos aportes realizados por la comunidad que captura representaciones de Evita en graffitis, afiches, banderas, dibujos, pinturas, entre otras.

La proyección luminosa de la frase de Eva Perón “Yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria”, que pronunció en el discurso del 17 de octubre de 1951, da cierre al relato curatorial. La selección de este enunciado responde a una propuesta multidualógica que se evidencia en la película de las múltiples Evitas, apropiada y resignificada por las nuevas generaciones.



La sala Evita inmortal. Réplica del vestido con que la retrató el pintor Numa Ayrinhac y que ilustra la tapa de *La razón de mi vida*⁴ Foto: Infobae.

De este modo, a partir del registro de imágenes secuenciales se incorporan a la narrativa curatorial otros relatos tanto históricos como contemporáneos, “amplificando los vínculos entre museo y sociedad” (Museo Evita, s/d).

⁴ Infobae, 30 de julio 2017 <https://www.infobae.com/fotos/2017/07/30/26-fotos-de-la-coleccion-de-los-vestidos-de-eva-peron-en-el-museo-evita/> (consultado 26 de marzo de 2022)

Si bien la relación entre objeto y fotografía se lleva a cabo dentro la vitrina como forma de poner en contexto al objeto, se puede sostener que la curaduría se vincula a la noción de *vitrinización* o *memoria de escaparate*, en línea con la propuesta de la antropóloga Rita Segato (2021: 147). Se trata de una exhibición de “cosas muertas” que permite la cosificación como forma de control del discurso.

No obstante, las vitrinas del Museo Evita también resguardan. Preservan los atuendos, ya que los textiles requieren de la regulación de las condiciones ambientales como el control de la luz y la humedad. Sin estos cuidados pueden desaparecer, puesto que son elementos de suma fragilidad. Si bien el acto de musealizar es un ejercicio de control, es también un acto de cuidado de la memoria histórica preservada por medio de la cultura material de la comunidad.

Asimismo, los trajes de Eva Perón conllevan, a través de su propio devenir, la identidad del peronismo y contribuyen a la reescritura de la historia política de la Argentina. Finalmente, a través de la indumentaria conservada se vislumbra la importancia que las prácticas del vestir tuvieron en la estructura social heteronormativa de mediados del siglo XX, marcada por la división binaria de género.

No obstante, la curaduría del museo se aleja del activismo curatorial. Por el contrario, intenta controlar la trama narrativa, modular los silencios en una experiencia fuera de tiempo dando lugar a lo que Elvira Espejo Ayca, artista y directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia, denomina la *homogeneización de las sensibilidades* (Espejo Ayca, 2021: 177).

La musealización paraliza, detiene el proceso de activación y homogeniza las sensibilidades, enmarca el patrimonio a través del relato curatorial. Arriesgo, en consecuencia, una nueva noción que se opone al activismo curatorial: la curaduría de la domesticación de los objetos.

En un movimiento contrario, Comando Evita gestiona una experiencia diferente desde la curaduría. En primera instancia, el colectivo que se autodenomina Performativo Peronista Feminista (cuyas siglas PPT aluden a las del Partido Peronista Femenino), constituido por integrantes de diversa identidad de género, se apropió de los vestidos más característicos y representativos de Evita para realizar sus acciones en el espacio público, desde una postura contrahegemónica. Posteriormente, en una nueva gestión del peronismo, se inserta en espacios institucionalizados.

Con el fin de manifestarse y luchar por el reconocimiento y ampliación de los derechos de las feministas peronistas y las diversas minorías, en sus performances participan vestidas y peinadas como Evita personas de diversas identidades de género. El objetivo de la agrupación es disputar la representación, hacer presente lo ausente.

Este ejemplo da cuenta de la importancia que tiene este patrimonio para la sociedad, que se encuentra activado y produce nuevas capas de significados que

ponen en tensión el discurso autorizado del patrimonio y de la curaduría del museo. Se produce lo que Elvira Espero Ayca (2021) ha denominado *la rebelión de los objetos* que reclaman salir de la vitrina, cobrar vida en el seno de una comunidad.

En este sentido, se produce un desborde de la curaduría del museo, una fisura en la contención de la vitrina. La estrategia que se desarrolla es una apropiación de los modelos exhibidos. Estos diseños son copiados y confeccionados casera-mente, con telas compradas a bajo costo que recrean someramente los emblemáticos vestidos y resquebrajan el aura de los trajes originales creados por los más prestigiosos *couturières* de la alta costura. Si el museo conserva, el activismo pone en acto.



Mónica Hasenberg, *El Motor de la Historia - 70 años del voto Femenino - Comando Evita, Trama al sur.*⁵

Los vestidos de Comando Evita, cuya propia denominación implica la acción bélica, se transforman en uniformes para la batalla. En sus despliegues, en los que el personaje político entra en profunda comunión con la dimensión estética, el vestuario es el dispositivo que conforma el eje central.

Estos nuevos objetos, que constituyen un vestuario junto a los peinados tirantes terminados en un rodete bajo sobre la nuca y las uñas barnizadas color carmín, se despliegan inicialmente a través de performances en el espacio público, en consonancia con las luchas feministas y en una identificación con la ampliación

⁵ 13 de noviembre 2021. <https://tramaalsur.org/index.php/category/galeria-de-imagenes/>

de derechos que se gestaron en tiempos de Eva Perón. En estas acciones, Comando Evita redimensiona y reactualiza la figura de Evita. Alejándose de la figura histórica, se establece una Evita contemporánea y múltiple.

En los últimos años, las performances del grupo han logrado insertarse en espacios institucionalizados como el Centro Cultural Kirchner. Allí, para la conmemoración del Día internacional de la mujer, se desarrolló una serie de performances que reactivaron la curaduría de la sala Eva Perón. Con el nombre *Vengan de a unx*, se llevó a cabo la performance para invocar a Evita al cumplirse setenta años desde que las mujeres argentinas votaron por primera vez.



Comando Evita, CCK, *Vengan de a unx*, Visitas cuidadas a la Sala Eva Perón, marzo 2021.⁶

Si la curaduría del Museo Evita elabora un discurso autorizado del patrimonio, que lima las disidencias, el activismo de Comando Evita se propone como una voz potente y disruptiva que aborda y asume las tensiones que surgen en la comunidad en la que se despliegan sus acciones. Desde una clara posición política, lejos de narrativas sesgadas, las performances de este colectivo –ubicadas entre lo político y lo poético– desacralizan los objetos del museo, lo que genera un nuevo espacio de transformación de las realidades tanto individuales como colectivas, en una intersección entre el activismo curatorial y la política partidaria que considero como *curaduría militante*.

⁶ <https://cck.gob.ar/nosotras-movemos-el-mundo-actividades-presenciales-2/10500/>

Referencias bibliográficas

- Archivo fotográfico. Infobae, “26 fotos de la colección de vestidos de Eva Perón en el Museo Evita”, 30 de julio de 2017. <https://www.infobae.com/fotos/2017/07/30/26-fotos-de-la-coleccion-de-los-vestidos-de-eva-peron-en-el-museo-evita> (consultado el 2 de marzo de 2022)
- BARRY, Carolina. (2018). “De la casa Carabassa al Museo Evita: notas sobre la historia de un hogar de tránsito”. En *Documento de trabajo Nro. 670*. Buenos Aires: UCEMA. https://ucema.edu.ar/publicaciones/doc_trabajo.php (consultado el 2 de marzo de 2022)
- ESPEJO AYCA, Elvira. (2021). “Decolonialidad y patrimonio. Parte 2”. En Usubiaga, Viviana et al.; Juan Muñoz y Ana Elbirt (comp.), *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; Tilcara: Museo Regional de Pintura Terry, pp. 165-180.
- LEBENGLIK, Fabián. (2017). “Entrevista a Marcela Gené, coordinadora del área de exposiciones. La reinauguración del Museo Evita”. En *Página 12*, Plástica, 2 de agosto de 2017. <https://www.pagina12.com.ar/53634-la-reinauguracion-del-museo-evita> (consultado el 23 de febrero de 2022)
- Museo Evita-Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón. Sitio web. <https://museoevita.org.ar/museoevita> (consultado 23 de febrero de 2022)
- RANZANI, Oscar. (2007). “Historia y crítica de Evita. El curador Gabriel Miremont analiza las exposiciones que pueden verse en el museo temático de Eva Perón, a 55 años de la muerte de la llamada ‘Abanderada de los humildes’”. En *Página 12*, suplemento espectáculos, 26 de julio de 2007. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-7064-2007-07-26.html> (consultado el 12 de febrero de 2022)
- REILLY, Maura. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Londres: Thames & Hudson, p. 21.
- ROSA, María Laura. (2018). “¿Activismo y curaduría, una relación posible?”. Conferencia de la Dra. María Laura Rosa, diciembre, 2018, ESEADE. <https://www.youtube.com/watch?v=QMBS8a181Dc> (consultado 3 de marzo de 2022)
- SÁNCHEZ, Matilde. (2017). “Quisimos reflejar la transformación de su cuerpo y estilo”. Entrevista con Marcela Gené, coordinadora del Museo Evita. En *Clarín*, suplemento Cultura, 25 de julio de 2017. https://www.clarin.com/cultura/quisimos-reflejar-transformacion-cuerpo-estilo_0_ByjETISLZ.html (consultado 12 de febrero de 2022)
- SEGATO, Rita. (2021). “Decolonialidad y patrimonio. Parte 1”. En Usubiaga, Viviana et al.; Juan Muñoz y Ana Elbirt (comp.), *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; Tilcara: Museo Regional de Pintura Terry, pp. 155-164.
- SMITH, Laurajane. (2011). “El ‘espejo patrimonial’. ¿Ilusión o reflexiones múltiples?”. En *Antípoda*, N° 12, Bogotá, enero-junio 2011, pp. 39-63.

Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?

Melisa Alzugaray, Sol Montaldo, Daniela Scardella*

Resumen

Las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana –desde su emergencia hasta la actualidad pospandémica– han sido tema de interés de variados campos de conocimiento. El presente ensayo busca abordar, desde una perspectiva crítica, la articulación entre prácticas curatoriales y virtualidad para observar en esta relación su potencial democratizante dentro del campo del arte.

Palabras clave: Virtualidad, Instagram, curaduría, poder.

Social networks and curatorial production: towards a democratisation of the arts?

Abstract

The impact of social media in everyday life has been an important topic of interest to a diverse field of studies since their origins to our, now even more virtual,

* Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina.

alzugaraymelisa@gmail.com, solmontaldo@gmail.com, daniscardella@gmail.com

Melisa Alzugaray es licenciada en Crítica de Artes por la Universidad Nacional de Artes. Actualmente participa de los grupos de investigación "Intervenciones Críticas: algunas lógicas actuales y locales" (dir. Silvina Tatavitto y Nicolás Bermúdez) y "Danza-tec: inscripciones del cuerpo performático" (dir. Silvina Szperling), ambos radicados en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC).

Sol Montaldo es licenciada en Crítica de Artes (UNA) y técnica superior en Fotografía (EEAA LE Spilimbergo). Se formó en performance art con el colectivo austro-danés SIGNA, con quien trabajó en Copenhague, Berlín, y Colonia. Actualmente realiza performances de larga duración con hijasdelmal e integra el equipo de investigación "Intervenciones Críticas: algunas lógicas actuales y locales" (34/0582 - Tatavitto, Bermúdez) UNA - ATCA.

Daniela Scardella es licenciada en Crítica de Artes por la UNA. Siendo estudiante recibió la beca de Estímulo a la Vocación Científica del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN 2018). Durante ese período formó parte del equipo de investigación "El objeto del exceso y la transgresión" (34/0487 - Levantesi) UNA - DAM. Actualmente, integra el equipo "Intervenciones Críticas: algunas lógicas actuales y locales" (34/0582 - Tatavitto, Bermúdez) UNA - ATCA.

Fecha de recepción: 31/03/2022 – Fecha de aceptación: 01/06/2022



CÓMO CITAR: Melisa ALZUGARAY, Sol MONTALDO, Daniela SCARDELLA. "Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 22-30.

post-pandemic reality. This essay seeks to explore the articulation between curatorial practices and virtuality from a critical perspective in order to observe the democratizing potential within the art / museum fields.

Key words: Virtuality, Instagram, curatorship, power.

El uso de las nuevas tecnologías en la producción y circulación del arte no es una novedad ni un descubrimiento pandémico; pero la actualidad sí demanda la necesidad de re-tensionar la pregunta por el potencial crítico de las redes sociales en tanto canal/espacio exhibitivo del discurso curatorial. Y particularmente, ¿qué sucede con aquella dimensión configurante de la curaduría, cuando el espacio sobre el que opera es virtual?

Algunas líneas de pensamiento encuentran en el uso de las redes sociales una dimensión democratizante que habilita la expansión del espacio museístico y sus objetos artísticos. Desde esta perspectiva lineal, las redes sociales operan como una marca de progresismo que, al “acercar el arte a la gente”, volverían al museo menos elitista. Varios trabajos inducen, por ejemplo, un supuesto aumento del interés en consumos culturales como consecuencia del acceso generalizado a dichas tecnologías (Forteza, 2012). Incluso, es notable cómo en repetidas ocasiones se identifica una inclinación por fortalecer e incentivar el potencial educativo de los museos a través del uso de las herramientas de las redes sociales (Costa, 2017).

Sin embargo, entendemos que pensar el medio a partir de sus aspectos tecnológicos implica una reducción simplista que limita las observaciones sobre el tipo de contacto y las prácticas sociales que habilita. Habrá que revisar si, o en qué medida, estas prácticas impactan en las lógicas de poder suscitadas por el campo del arte, las instituciones y los agentes operantes. Más bien, nos inclinamos a pensar que las redes sociales son un agente más dentro del campo; y su función, lejos de ser “en sí”, es dinámica y relacional.

Bajo este mismo criterio de linealidad tecnológica se ha acusado al libro digital de poner en riesgo la práctica de lectura en papel o a internet de hacer lo propio con el cine. La continuidad de estas prácticas sociales manifiesta que nada de esto ha sucedido. Del mismo modo, se suele acusar a las redes sociales de “comunicarnos sin conectarnos” u otras tantas frases-slogan que, ante la repetición, terminan por convertirse en acriticas. Entonces, volviendo al campo del arte, ¿el problema del elitismo es una suerte de relación de distancia? ¿Las redes sociales serían capaces de anularla? ¿Qué implica “acercar” el arte? ¿Desde dónde y hacia quiénes? Y más aún, ¿qué lugar recibe la curaduría en esta discusión?

Entre hashtags y stories, el museo contemporáneo se ha empeñado en buscar en las redes sociales un vehículo para transparentar las paredes blancas de la institución, a fines de develar su contenido a través de la virtualidad. Tal como sucede en el caso de una vidriera, la posibilidad de “ver a través” es constitutiva de lo que se manifiesta transparente para “mostrar” aquello que hay por detrás. Pero también entendemos que, muchas veces, lo que se nos veda es el propio dispositivo de visibilidad: las barreras casi imperceptibles de un vidrio continúan estableciendo una distancia, una segregación, una división espacial: un aquí y un allá.

Desde este punto de vista, las redes socialesificarían como herramientas para la transparencia, a través de la intensa circulación de imágenes, videos, hashtags y vivos, por nombrar algunas. Es innegable que las nuevas tecnologías incrementan la difusión y circulación del contenido museístico y que la curaduría contemporánea hace uso de sus herramientas a fines de convocar la participación de la audiencia. Del mismo modo, teniendo en cuenta tendencias prepanodémicas, muchas propuestas curatoriales se han erigido desde su génesis como un diálogo entre el espacio físico y el espacio virtual. Así, la curaduría mutaría hacia una doble circulación artística.

Es aquí donde nos preguntamos, entonces, por las posibilidades democratizantes de dicha práctica; pues “poder ver” no bastaría para tales efectos. La peligrosa confusión se da allí donde suponemos que abolir distancias físicas a través de la virtualidad es sinónimo de democratización. Y si bien podría ser un componente de ella, nada es tan predecible en el dinámico terreno del poder; si por ello fuera, entonces la pandemia hubiese traído un cambio de paradigma total en cuanto a dicha democratización. Se trata de distinguir, por lo tanto, cuáles son las distancias implícitas que operan en el espacio simbólico. ¿Puede la curaduría ser una práctica lo suficientemente crítica como para trastornar las relaciones de poder en el campo del arte? ¿Es posible, desde la curaduría, establecer un vínculo dialéctico que amplíe la repartición espectral e interrumpa el efecto alienante que engendra el dispositivo “vidriera”?

Explorar la práctica curatorial en tanto disciplina-agente de poder en el campo del arte nos obliga a reflexionar sobre sus diversas definiciones y sobre sus caracteres constitutivos. Entendemos que la curaduría es una práctica *vinculante*, en tanto su operación se centra en el trazado discursivo sobre un espacio que moldea para proponer un recorrido. Un recorrido convidado, una propuesta que se puede invertir, respetar o no; pero que en todos los casos implica una otredad que pasará a ser parte de la puesta en escena curatorial. Al igual que la escenografía para los actores en el teatro, la ocupación espacial de las obras propone una relación discursiva con la audiencia que condiciona sus comportamientos y su habitar-el-espacio. Además, este espacio se duplica cuando pensamos en su circulación virtual: ¿qué son las redes sociales si no *espacios* que ocupamos en la internet?

En este sentido, resulta interesante rescatar la distinción que Justo Mellado realiza entre *curaduría de servicio* y *producción de infraestructura*, ya que nos ayuda a pensar el tipo de saberes que se construyen en esta doble circulación: la activación del espacio virtual por parte de los curadores, “¿permite la habilitación y la legitimación de conocimientos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas” o simplemente trabajan para reproducir y “fortalecer las redes de consistencia de las corporaciones, en el terreno específico en que se juega la rentabilidad simbólica de la marca” (Mellado, 2001)?

Quizás es posible esbozar algunas respuestas a esta compleja pregunta a partir de una lectura crítica de dos propuestas locales que habitan espacios físicos y virtuales mediante *curadurías de infraestructura*. En 2015, la artista Dolores Cáceres curó su propia retrospectiva para el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” de la ciudad de Córdoba. Así nació *#SinLímite567*, una curaduría que suscitó gran variedad de comentarios y repercusiones ya que consistía en tres salas del museo completamente vacías, pero iluminadas y dispuestas como para recibir un cuantioso cuerpo de obras. Al inicio del recorrido propuesto, sobre una pared blanca, en letras sin serif adhesivas, el texto curatorial reza: “*#SinLímite567* es una obra inmaterial que reflexiona sobre el entorno y sus significados en un proceso creativo crítico que acentúa los límites de un espacio dado y analiza la exposición como dispositivo...” y más adelante agrega: “Es una obra abierta, contextual y transitiva” (Cáceres, 2015). El título de la muestra funciona como viralizador en las redes sociales: es allí en donde se recolectan las diversas reacciones de la visita al recorrer tres salas vacías de uno de los museos más importantes de la ciudad. Finalmente, son estas reacciones en las redes las que componen la *obra* que Cáceres logra exponer, con una duplicación del espacio expositivo.

Entonces, lo que cristaliza *#SinLímite567* es una puesta en escena curatorial que, mediante el vaciamiento del espacio expositivo físico, activa la ocupación del espacio virtual por parte de lxs espectadorxs. Esto implica un corrimiento, un repliegue del rol de la curadora: al vaciar el espacio físico y llamar a lxs espectadorxs a ocupar el espacio virtual, se tensionan los roles tradicionales de artista/curadorx/obra. A diferencia de otras propuestas que simplemente incluyen hashtags en sus curadurías, lejos de replicar un conjunto ya establecido de obras, el gesto de vaciamiento le otorga un lugar otro a lx espectadorx. Estx deja de ser unx promotorx de la exhibición y comienza a ser unx creadorx de la experiencia.

Pero ¿qué implicancias tiene este gesto en el entramado de poder del campo artístico? Deleuze, en *Un manifiesto menos*, nos alumbra un posible terreno para pensar la curaduría como práctica crítica. El tratamiento “menor” que el pensador francés encuentra en las obras de Carmelo Bene nos ayuda a reflexionar sobre los elementos de la práctica curatorial en términos de las relaciones de poder que entre estos se establecen. Dice Deleuze: “La operación crítica completa, es aquella que consiste en 1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo entonces en variación continua, 3) desde entonces transponerlo todo además en menor (es la función de los operadores, que responderían a la idea del intervalo «más pequeño»” (2003: 88). En este caso, si pensamos los elementos de poder estables dentro la curaduría, Cáceres suprime la *obra* y esa *minoración* desencadena una serie de transformaciones en los restantes elementos: el espacio exhibitivo entra en variación continua, deja de ser un “lugar de llegada” para ser un pivote para el devenir. Por su parte, lxs espectadorxs, haciendo uso pleno del hashtag, comienzan a operar como creadorxs de la experiencia

estética. De esta manera, todos los elementos (curadorx/museo/obra/artista/espectadorxs) se trastocan, pasan a conformar lo que Deleuze define como una propuesta *menor*. Es interesante pensar cómo el espacio virtual que habilita el hashtag es un gesto de la “no selección” y esto supone una puesta en jaque de una de las funciones tradicionalmente asociadas a la tarea curatorial.

Esta doble circulación no-espejada del espacio curatorial implica –en términos deleuzianos– una “amputación” de la figura de la curadora, que pasa a ser una “operadora” responsable de la delegación de la tarea. En ese sentido, el discurso curatorial, lejos de proponer un recorrido cerrado a ser replicado en redes, se convierte en una puesta en abismo de generación de obra. Este juego dinámico de creación y el hashtag como contenedor de una paracuraduría nos hace reflexionar sobre la idea de “prótesis”¹ que nos convida Donna Haraway. En esta mixtura entre organismo y máquina se potencian nuevas formas de significación que ponen en jaque las relaciones entre saber y poder propias del discurso universalista, masculinista y colonial. Así, el hashtag propicia la apertura de un recorrido múltiple y dinámico. Este “modo de hacer” de la herramienta virtual como un desafío a las formas de construir recorrido es lo que nosotras llamamos una *prótesis curatorial*. Es el corrimiento sustitutivo lo que habilita la construcción de archivo aleatorio, que escapa a las manos de la curadora. En términos de Haraway: “(...) Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” (1991: 327).

Como es evidente, esta propuesta protésica habilita un modo de construir el dispositivo de visibilidad, ya no bajo el efecto de transparencia del vidrio “universalista” que busca ocultarse a sí mismo, sino a través de cierta opacidad. El dispositivo de visibilidad es mostrado como tal y lo visible deviene en una construcción colectiva. Por su parte, “ver detrás del vidrio” ya no es posible, en tanto –al menos en primera instancia– “no hay nada para ver”. En esta premisa radica la delegación de la tarea curatorial: lo visible se vuelve una responsabilidad colectiva.

La otra propuesta que tensiona los elementos propios del dispositivo curatorial es el proyecto de Malena Low, *El baúl transparente* (2019). Allí, Low establece una propuesta metacuratorial en la que, a partir de una convocatoria en una cuenta de Instagram, invita a lxs usuarixs a curar objetos de “familiares que tengan alguna producción artística no legitimada”. Bajo el concepto de *curaduría doméstica*, la selección de obra se ve delegada a lxs espectadorxs que operan como lxs encargadxs de señalar y seleccionar el objeto a exhibir. De este modo,

¹ El interés por el concepto de prótesis en Donna Haraway dialoga con su estudio de la construcción de nuevas subjetividades embebidas por las tecnologías cibernéticas, como una herramienta para concebir nuevos modos de significación “monstruosos”, en línea con su análisis de la epistemología feminista, cuyo conocimiento se pretende *parcial* y *situado* (1991).

la propuesta aminora el lugar de la obra al reivindicar aquella producción artística amateur ligada a los hobbies. Al “vaciar” el baúl para invitar a lxs espectadorxs a compartir la tarea de rellenarlo, se desestabilizan otros elementos propios de la curaduría como el espacio exhibitivo, que se alterna entre lo doméstico, lo virtual y lo institucional (la curaduría luego cuenta con un momento de exhibición de los objetos en la galería Pasaje 865 de Buenos Aires). Este vaciamiento también supone que, inicialmente, “no hay nada para ver”, gesto que opaca el propio mecanismo de selección e interpela a la audiencia a hacerse responsable de aquello que se muestra/aquello que otrxs “ven”. Además, para conseguir este movimiento, la figura de la curadora se coloca en un estado de suspensión, apartándose momentáneamente de la escena para dar paso a estxs curadorxs y artistas *menores*.

El baúl transparente resulta entonces una curaduría transitiva que, al encontrar su génesis en Instagram y no depender de una institución que aloje las obras domésticas, no caduca. Es hasta el día de hoy que la curaduría sigue encontrando espacios de exhibición en la virtualidad. Este carácter de *El baúl transparente* le otorga al recorrido un dinamismo ontológico que, al igual que en #SinLímite567, provoca una opacidad o puesta en evidencia del dispositivo de visibilidad. Así, nuevamente, la curaduría no se propone como un discurso estático ni construye a la figura de lx curadorx como el amo de un trayecto inamovible y unificado. Por el contrario, la propuesta hace hincapié en un modo de recorrer múltiple. Sin embargo, sostenemos que la acción de la curadora es de “suspensión” y no de “repliegue” porque la selección final de obras domésticas (lo que “se ve”) queda en manos de Malena Low.

Este tratamiento menor de la obra, sumado al carácter transitivo de la propuesta exhibitiva, refuerzan el potencial crítico de *El baúl transparente* en tanto proyecto curatorial. En definitiva, es el “cómo se hace esta curaduría” lo que está siendo exhibido y puesto en variación continua. La no dependencia del proyecto respecto a la institución museística salva a la curaduría del tipo de crítica institucional que Deleuze caracterizara como “estática y moralizante”. Por otra parte, lejos de proponer un recorrido fijo e inmovilizante, una historia con un inicio y un final determinados, la curadora elige mostrarnos *el medio* del proceso, aquello que sucede pero que también “hacen suceder” lxs espectadorxs, con la aleatoriedad que su intervención implica. Dice Deleuze: “Es en el medio donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medianía, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen. Tal era la idea de Virginia Woolf. Porque el medio no quiere decir en absoluto estar en su tiempo, ser de su tiempo, ser histórico, sino todo lo contrario. Por esto es por lo que los tiempos más diversos se comunican. No se trata ni de lo histórico ni de lo eterno, sino de lo intempestivo” (2003: 82). El gesto de vaciamiento de Malena Low provoca un engrosamiento, hace crecer el proyecto y habilita su carácter imprevisto, que se ve reforzado por esta cualidad mutante del espacio exhibitivo.

El análisis de estos proyectos nos hace reparar en ellos más como *ejercicios curatoriales críticos* que como meras “curadurías”. Este carácter destaca entonces que la construcción de recorrido en la curaduría crítica es una operatoria abierta, una puesta en funcionamiento de un engranaje que apunta a cierta democratización del “poder trazar recorrido”. Distinto es tematizar “lo democrático” en una muestra o pretender que “hacerla interactiva” impacte de algún modo en las posibilidades de acción tradicional de lxs espectadorxs. Por el contrario, que quienes tienen la “responsabilidad” de trazar recorrido activen el engranaje de producción curatorial, disponible desde el repliegue o la suspensión, tensiona críticamente la actividad.

Estos casos nos conducen a pensar la opacidad del dispositivo de visibilidad como un llamado de atención sobre las relaciones entre saber y poder, que emergen al horadar la pregunta sobre la construcción de lo visible. Ambos procesos curatoriales, en el atravesamiento implícito por esta pregunta, se valen de una minoración del sentido de la vista y ese no es un ejercicio azaroso. Históricamente, la vista como sentido preponderante en la cultura occidental nos habla de la cuestión del poder implicada en la construcción del conocimiento. Si bien, en muchos casos, el acceso al conocimiento y a la cultura tiene su correlato en la difusión y acercamiento de los productos, el hueso del poder está en quiénes son las voces autorizadas para “hacer visible”. Por eso la curaduría, en tanto disciplina productora de recorridos visibles, si quiere ser crítica, deberá primero preguntarse por el dispositivo de visibilidad. Tal vez a este asunto apuntan los ejercicios curatoriales comentados en este ensayo, al correr la preponderancia indiscutible de la vista como un constituyente principal de la curaduría. Sin embargo, esto no implica de ningún modo que las propuestas no sean “para ver”. No se trata de la materialidad sino de la *operatoria* sobre lo visible, ya que, en este ejercicio, las curadurías devienen performativas. El recorrido “no está”: lxs espectadorxs deben hacer o buscar la obra para que ese trazado discursivo sea posible. Una vez más, la “minoración del recorrido” pone al resto de los elementos de la curaduría en variación continua, incluyendo a lxs espectadores: su responsabilidad y competencia para intervenir en aquello que se ve, es saberse menores en el engranaje de poder que implica una propuesta curatorial. Este “saberse menores” impulsa, entonces, algo que Deleuze llama *devenir-minoría*: “minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir-minoritario, se trata de un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construya su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escape, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría” (2003: 101).

Pero ¿a qué nos referimos cuando sostenemos que estas curadurías operan de forma crítica? Es el corrimiento sustitutivo, la suspensión y el repliegue lo que funciona como primer puntapié para mover los límites de lo tradicionalmente

entendido como “el rol de lx curadorx”. De la misma manera, estos ejercicios curatoriales utilizan las redes sociales, no con un mero fin replicativo/propagandístico, sino como una prótesis que ofrece un campo de acción y sus propios modos de organizar el archivo. El movimiento crítico empieza allí donde los agentes transforman su rol para emprender una práctica curatorial desestabilizadora del *status quo* del saber y del poder en el campo del arte. Este ejercicio crítico de la curaduría es posible allí donde hay sujetos dispuestos a aminorar su propia práctica en pos de llamar la atención sobre las definiciones asentadas y representativas de un engranaje de poder *mayor* que, mientras más invisible, más fuerte opera.

Referencias bibliográficas

- CÁCERES, Dolores (2015). *Catálogo #SinLímite567*, Córdoba: Ed. Museo Provincial Emilio Caraffa.
- COSTA, Tatiana (2017). *Instagram como herramienta para la creación de un museo social y online. El uso que le otorgan museos de arte contemporáneo* (Tesis de Maestría). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/trecrepro/2017/hdl_2072_293583/TFM_Final_Costa_Tatiana.pdf
- DELEUZE, Gilles (2003). “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- FORTEZA, Miquela (2012). “El papel de los museos en las redes sociales”. *Biblios: Revista de Bibliotecnología y Ciencias de la Información*, N° 48, pp.31-40. Recuperado de: <https://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/66>
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed. Cátedra, Universitat de Valencia.
- MELLADO, Justo P. (2001). *Apuntes para una delimitación de la noción del curador como productor de infraestructura*, I Foro Internacional para Especialistas en el Campo del Arte, Guayaquil, Ecuador. Recuperado de: <http://micromuseo.org.pe/lecturas/apuntes-para-una-delimitacion-de-la-nocion-del-curador-como-productor-de-infraestructura/>

Intervenciones curatoriales feministas

Un análisis sobre el trabajo de Mujeres Públicas

Guillermina Cabra*

Abstract

En el presente artículo se abordarán algunas exposiciones en las que participó el colectivo artístico-activista Mujeres Públicas, entendidas como *intervenciones feministas* realizadas en instituciones museísticas, a fin de problematizar la relación existente entre curaduría y activismo. Se partirá del concepto de *arte político crítico* enunciado por Nelly Richard y el de *activismo curatorial* enunciado por Maura Reilly para abordar estas acciones que nos invitan a pensar lo político en el arte como posibilidad de *desnaturalizar el sentido* (Richard, 2013) y propiciar la reflexión crítica de lxs espectadorxs.

Palabras clave: Activismo, curaduría, feminismos, Mujeres Públicas.

Feminist curatorial interventions

An analysis of the work of Mujeres Públicas

Abstract

In this article we will address some exhibitions in which the artistic-activist group Mujeres Públicas (Public Women) participated in museum institutions - understanding them as feminist interventions- in order to problematize the existing relationship between curatorship and activism. Starting from the concept of *critical political art* enunciated by Nelly Richard and that of *curatorial activism* enunciated by Maura Reilly, we will address these actions that invite us to think about the

* Instituto de Investigación en producción y enseñanza del arte argentino y latinoamericano, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

guillermina_cabra@hotmail.com

Licenciada y Profesora en Historia del Arte con orientación Artes Visuales por la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Doctoranda en Estudios de Género por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Beneficiaria de una beca interna doctoral, otorgada por el CONICET dirigida por la Dra. María Laura Rosa y co-dirigida por la Dra. Paola Sabrina Belén.

Fecha de recepción: 31/03/2022 – Fecha de aceptación: 01/06/2022



CÓMO CITAR: Guillermina CABRA. "Intervenciones curatoriales feministas Un análisis sobre el trabajo de Mujeres Públicas", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 31-42.

political in art as a possibility of *denaturalizing meaning* (Richard, 2007) and foster critical reflection by the viewers.

Key words: Activism, curatorship, feminisms, Mujeres Públicas.

Introducción

El colectivo artístico-activista Mujeres Públicas irrumpe en el 2003, en el marco de la Marcha por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, con una acción durante la cual deciden empapelar las paredes céntricas de la ciudad de Buenos Aires con un cartel en el que se puede leer “escarpines aborto – TODO CON LA MISMA AGUJA”, acompañado con la imagen de una aguja de tejer que atraviesa un ovillo de lana. Este afiche, que no tiene ninguna firma ni marca de autoría, es la acción con la que inician su trayectoria las Mujeres Públicas (MP).

Dicho colectivo está conformado por Magdalena Pagano, Fernanda Carrizo y Lorena Bossi¹, quienes se autodefinen como un grupo feminista de activismo visual. El grupo se fundó en el 2003 y continúa trabajando hasta el día de hoy, por lo que cuenta con una extensa producción.

Para el presente artículo nos centraremos en algunas exposiciones realizadas por el colectivo en instituciones museísticas para pensar y problematizar la relación existente entre curaduría y activismo. Proponemos como hipótesis que el accionar de las MP en dichas exposiciones podría ser pensado como *intervenciones feministas* (Pollock), dentro de lo que Maura Reilly denomina *activismo curatorial* y lo que Nelly Richard plantea como *arte político-crítico*, ya que, tanto sus producciones como las muestras en las que participan, pueden ser interpretadas como críticas institucionales y cuentan con una gran potencialidad desestabilizadora².

Consideramos, como plantea Griselda Pollock (2013), que la historia del arte y la práctica curatorial, al igual que los feminismos, deben entenderse como tecnologías de género en el sentido propuesto por Teresa de Lauretis en 1987. Es decir, como algo que participa activamente de la producción de diferenciación de género y de una jerarquía de valores y significados que son sostenidos a través de prácticas sociales y discursos disciplinarios (De Lauretis, 1987, citado en Pollock y Parker, 2013).

Las exposiciones que se abordarán son *Recuperar la memoria. Experiencias feministas desde el arte: Argentina/España* (2013) –realizada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Argentina, curada por Juan Vicente Aliaga y María Laura Rosa– y *Fragmentos de un hacer feminista 2003-2016* (2016) –en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba, Argentina, curada por las mismas Mujeres Públicas junto con Claudia Aguilera–.

¹ Verónica Fulco y Cecilia Marin participaron solo los primeros años.

² Esta investigación está enmarcada en el proyecto doctoral “El arte feminista contemporáneo. Indagaciones sobre las estrategias críticas en las producciones de artistas de Buenos Aires en el siglo XXI”, dirigido por la Dra. María Laura Rosa, codirigido por la Dra. Paola Sabrina Belen y financiado por una Beca Interna Doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

Si bien las exposiciones poseen características diferentes, se buscará recuperar a lo largo del artículo cómo aparecen en las instituciones museísticas las críticas al sistema cis-heteropatriarcal que el colectivo realiza a través de sus producciones y acciones, teniendo en cuenta que los museos, al ser espacios tradicionales del sistema del arte, muchas veces continúan reproduciendo discursos heteropatriarcales, racistas y clasistas (Reilly, 2018).

Para dicho análisis fueron relevadas diversas notas periodísticas al respecto de las exposiciones seleccionadas y de la producción del colectivo en general, así como artículos y escritos académicos; se realizó una búsqueda de fotografías de las exposiciones a través de las redes sociales del colectivo (Facebook principalmente) y también se llevó a cabo una entrevista telefónica inédita realizada por quien escribe a una de las integrantes del colectivo, Lorena Bossi, en abril del año 2022.

Las intervenciones de dicho colectivo tensionan y problematizan no solamente lo vinculado con cuestiones de género (derecho al aborto, heterosexualidad normativa, belleza hegemónica, etc.) sino también el sistema tradicional de circulación y consumo de las obras de arte. Al realizar producciones que no están firmadas se pone en tensión tanto la cuestión de la autoría como la idea, ya ampliamente cuestionada pero no aún desterrada, del artista como genio creador individual. Aunque conozcamos los nombres de las integrantes del grupo, su producción es siempre anónima. No hay individualidades en el resultado, no vemos roles separados y diferenciados ni tampoco jerarquías dentro. El colectivo artístico-activista tampoco vende sus producciones, tienen una página web desde la cual quien quiera puede descargar los archivos para convertirlos en afiches y apropiárselos de la forma que considere; y cuando participa de exposiciones parte del material impreso queda a disposición del público para que se lo pueda llevar gratuitamente.

La metodología de organización de sala del colectivo también resulta interesante, ya que –según cuenta Lorena en la entrevista mencionada previamente– participan en la curaduría de sus propias salas. Es decir que lxs curadores de la exposición les asignan una sala y ellas diseñan, a través de un ida y vuelta continuo con ellxs, su organización. En este sentido, podemos pensar en cómo la producción artística se entremezcla con la práctica curatorial, al ser las mismas artistas quienes participan del diseño de estos espacios.

Esta curaduría de sala por parte de las Mujeres Públicas implica una constante renovación y actualización de las producciones, ya que con cada nueva exposición se actualizan los dispositivos y las formas. A partir de lo anterior es que proponemos pensar en el ejercicio curatorial del colectivo MP como otra instancia dentro de su accionar artístico-activista.

Se hará primero un breve recorrido a través de los conceptos principales tenidos en cuenta para el análisis, luego una breve descripción de las exposiciones y las

producciones del colectivo abordadas en el presente artículo, para finalmente reflexionar sobre sus elementos potencialmente transformadores y desestabilizadores.

La historiadora del arte Griselda Pollock propone en su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* que

la historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder (2015: 38)

La autora advierte que las mujeres (y distintas identidades sexogenéricas disidentes, podríamos agregar) no fueron omitidas debido a un olvido o al mero prejuicio, sino que “el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género” (2015: 19). Es por esto que los estudios de mujeres no se ocupan únicamente de las mujeres, sino también “de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y raza” (19).

En este sentido las *intervenciones feministas* vendrían a ser una “redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas/culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades” (Pollock, 2010: 18). Estas intervenciones demandan reconocer las relaciones entre poder y género, para hacer visibles “los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción” (Pollock, 2015: 34).

Por otro lado, en su libro *Curatorial Activism – Towards an ethics of curating*³ (2018) la crítica de arte Maura Reilly comienza haciendo un repaso de las últimas exposiciones realizadas en museos y bienales de Estados Unidos y Europa que deja en evidencia el largo camino que todavía queda por realizar en términos de representaciones igualitarias para artistas mujeres, disidentes y racializadxs.

En el prefacio Reilly cuenta, a partir de su experiencia como trabajadora en el Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno (MoMA), cómo el museo estructuró su relato en base a lo establecido por Alfred H. Barr, el director fundacional de la institución desde 1929 hasta 1943 (2018: 13). Este relato sobre el arte moderno –sostiene la autora– ha alcanzado un estatuto icónico que muchas otras instituciones museísticas han intentado replicar. Esta historia se

³ Todas las traducciones del libro son propias de quien escribe.

encuentra en las bases de la mayoría de los libros de texto y planes de estudios sobre Historia del arte en occidente, y se ha naturalizado tan profundamente que se ha legitimado como la única historia del arte moderno en occidente, en gran parte sin cuestionamientos (2018: 14). Esta narrativa está estructurada por la exclusión y/o subordinación de aquellxs que se encuentran fuera de la norma establecida, tanto es así que Holland Cotter, el crítico de arte del *New York Times* tituló a la exposición permanente del MoMA: *Modern White Guys: The Greatest Art Story Ever Invented* (Hombres blancos modernos: El relato sobre arte mejor inventado) (14).

Reilly evidencia que, a pesar de que se registran algunos cambios para mejor en los últimos años, muchas de las instituciones siguen reproduciendo el enaltecimiento del gran artista cis-varón blanco y heterosexual. Propone como su hipótesis de trabajo permanente el hecho de que el sistema artístico –su historia, sus instituciones, mercado, prensa, etc.– es hegemónico, es decir que privilegia la creatividad masculina, excluyendo cualquier otredad (21). Por lo tanto, se pregunta: “¿cómo se puede hacer para que la gente en el mundo del arte se interese por cuestiones vinculadas al género, la raza y la sexualidad y que entienda que son problemáticas persistentes que necesitan de nuestra acción para poder modificarse?”⁴ (7).

La teórica estadounidense introduce la categoría de *activista curatorial* para referirse a aquellxs que dedicaron y dedican sus “esfuerzos curatoriales casi exclusivamente a la cultura visual en, de y desde los márgenes: es decir, a artistas no-blancos, no euro-estadounidenses, así como a artistas mujeres, feministas y queer”⁵ (22). A través de distintas estrategias y propuestas y gracias al accionar de lxs activistas curatoriales, la autora sostiene que, lentamente, se está expandiendo el canon histórico así como el discurso del arte contemporáneo en general (22), aunque todavía quede mucho por hacer al respecto.

En relación con el concepto de *arte político crítico*, la teórica chilena Nelly Richard plantea en su libro *Fracturas de la memoria* (2013) que “la imagen y la palabra [pueden funcionar] como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales” (34). Esto haría posible distintas operaciones para deconstruir dichos códigos. Un arte crítico debería, entonces, “impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visibilidad que clasifican objetos y sujetos” (Richard, 2013: 104). El arte crítico-político podría entonces deslizarse por las *fisuras* de los bloques de representación

⁴ Su pregunta central: “How can we get people in the art world to think about gender, race, and sexuality, to understand that these are persistent concerns that require action?” (Reilly, 2018, p. 7). Traducción de la autora del artículo.

⁵ “(...) their curatorial endeavors almost exclusively to visual culture in, of, and from the margins: that is, to artists who are non-white, non-Euro-US, as well as women-, feminist-, and queer-identified” (Reilly, 2018, p. 22). Traducción de la autora del artículo.

homogéneos, *liberando vías de escape* que le permitirían “a la imaginación crítica fugarse de lo programado y diagramado por el universo socio comunicativo dominante” (Richard, 2018: 13). El *potencial emancipador* de este tipo de arte radicaría en su capacidad de “problematizar la relación entre imagen y mirada, agitando zonas de turbulencia” dentro del *aparato representacional*, para motivar a lxs espectadorxs a “entrometerse en los planos y secuencias del relato ya listo” (13).

Recuperar la memoria. Experiencias feministas desde el arte: Argentina/España

La primera exposición que abordaremos reunió obras de la artista Ana Navarrete y del colectivo MP. Tuvo como objetivo “evidenciar cruces y coincidencias entre los planteos de las mujeres españolas y argentinas, en relación con la recuperación de la memoria del movimiento de mujeres y de la participación femenina en las transformaciones de los siglos XX-XXI” (“Recuperar la memoria”, 2013, s/p).

En esta exposición el colectivo expuso la videoinstalación *Ensayo para una cartografía feminista*⁶, pensada específicamente para la muestra.

En el 2012 las MP idearon un desplegable de papel que titularon *En la plaza –En la casa– En la cama. Ensayo para una cartografía feminista*. Este desplegable de papel se encuentra entre un afiche y un múltiple del arte (Rosa, 2014). Tiene la estructura de un mapa turístico ya que aparece la Ciudad de Buenos Aires con distintos puntos de interés, pero los sitios marcados no son los tradicionales de la historia del poder (Rosa, 2014: 47). Este es un mapa guiado por el afecto, por la necesidad de recuperar figuras y momentos que para la historia tradicional argentina no son relevantes, pero para las MP son fundamentales: figuras y momentos que tienen que ver con la historia silenciada de mujeres y disidencias.

Esto les planteó a las MP preguntas sobre cómo mostrar trabajos creados para el espacio callejero dentro de un centro cultural sin “renunciar a la experiencia del cuerpo en la calle” (Rosa, 2014: 41). O bien, cómo podrían convivir el activismo visual y el activismo callejero (45). Es así que surge la idea de mostrar el proceso creativo del grupo.

Lo primero que dispara estas preguntas es una convocatoria del colectivo a realizar un recorrido guiado por algunos de los puntos marcados en el dispositivo cartográfico: el consultorio de Alicia Moreau de Justo, la esquina en donde el Grupo Feminista de Denuncia desarrollaba su activismo visual, el Centro Cultural

⁶ Para una descripción y análisis más detallado de la exposición y del proceso de la acción, ver Rosa, María Laura. (2014). *La sonoridad de los caminos recorridos*, en *Duoda. Estudios de la Diferencia Sexual*. Barcelona pp. 32-51. Y Gutiérrez, María Laura. (2017) *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)* (Tesis de Doctorado).

General San Martín en donde se realizó el I Encuentro Nacional de Mujeres, entre otros⁷ (46).

Esta cartografía fue distribuida entre el grupo de personas convocadas por las artistas, así como también entre lxs transeúntes que por casualidad se toparon con la actividad y fueron invitadxs a participar de este recorrido a pie por las calles de Buenos Aires guiado por la historiadora Andrea Andújar, quien brindaba información sobre los distintos puntos señalados. Este caminar tuvo, a veces, tintes de una marcha feminista, había algunas personas con bombos e instrumentos típicos que en determinados momentos comenzaban a entonar cánticos feministas que invitaban a quienes lxs escuchaban a participar. En palabras del grupo:

Queremos dibujar la Ciudad de Buenos Aires como un mapa imaginario e indefinido, carente de un centro y una periferia, donde el trazado de calles sea sustituido por una construcción espacial subjetiva, donde exaltemos la experiencia discontinua de la lucha colectiva de las mujeres por su libertad, reafirmando la singularidad de la experiencia y la acción, entendida desde abajo, desde sus borrosos y mínimos rastros (Mujeres Públicas, citado en Rosa, 2014: 35-36).

En la muestra realizada en el CCEBA el dispositivo cartográfico fue el motor para el despliegue de lenguajes artísticos (Rosa, 2014). Junto con la proyección del video que documenta la acción realizada, las MP presentaron dos piezas murales, una mesa de trabajo y otro video que se contraponen al que registra la acción. Este último material da cuenta de la falta de reconocimiento que se da en la Ciudad de Buenos Aires a las identidades y acontecimientos recuperados por las MP en las piezas murales y el mapa. La proyección evidencia la inexistencia de referencias e indicios sobre lo transcurrido en esos espacios. Haciéndole frente a dicha ausencia aparece el trabajo de archivo realizado por las MP: en una de las paredes el colectivo nos presenta una línea de tiempo dibujada *in situ* que responde a la misma lógica que la cartografía. Las fechas que se retoman en la línea tienen que ver con la propuesta del colectivo de recuperación histórica y política de las feminidades y disidencias. En la pared de enfrente nos encontramos con un collage de distintos recortes, fotografías convertidas en ilustraciones, mapas intervenidos y textos, todos realizados por las MP, que reúnen distintos elementos significativos para el armado del mapa (Rosa, 2014: 46).

A partir de estas acciones creemos interesante retomar lo planteado por Mira Schor, quien sostiene que negar a las mujeres el acceso a su propio pasado resulta peligroso, ya que a partir de dicha acción las figuras femeninas estarían “con-

⁷ En la página web de la Mujeres Públicas podemos ver una filmación de la acción: [http://www.mujerespublicas.com.ar/"ensayo-para-una-cartograf%C3%ADa-feminista".html](http://www.mujerespublicas.com.ar/)

denadas a aparecer en la historia como excepciones, como sujetos extraños (...) (forzándolas) a redescubrir la misma rueda una y otra vez, habiendo perdido su lugar dentro de la producción cultural, porque se les niega la crítica dentro de una historia de antecesores e incluso de batallas edípicas entre generaciones” (2007: 128). Con estas acciones las MP recuperan la experiencia de las feminidades, oculta y silenciada por la historia tradicional, y crean su propia genealogía femenina y disidente en contraposición al linaje paterno sostenido por gran parte de la historia del arte tradicional. A través del recorrido guiado hacen del caminar, junto con lxs participantes, un acto político, poético y de resistencia plasmado en una cartografía dictada por el afecto y la memoria feminista, lo que conforma “una trama urbana construida de pequeños instantes radicales (...) que han cambiado realidades” (Rosa, 2014: 43). Hacen del espacio museístico un espacio íntimo en donde podemos sumergirnos en el proceso creativo de las MP; un proceso creativo que refleja “tres cuerpos entregados a la arqueología de la memoria” (48). El caminar que se reactualiza en la videoinstalación, dentro de los muros del centro cultural, mantiene su potencial crítico, de resistencia, afecto y memoria.

Fragmentos de un hacer feminista 2003-2016 (2016)

La exposición *Fragmentos de un hacer feminista* fue curada por las mismas Mujeres Públicas junto con Claudia Aguilera y contó con textos de Nicolás Cuello y María Laura Gutiérrez. Dicha muestra reunió en una retrospectiva diversas producciones del colectivo artístico, desde el 2003 hasta el 2016. Fue una muestra que, como sostienen Cuello y Gutiérrez, no solo visibilizó sus objetos y acciones sino que actualizó “las preguntas y los sentidos que, en un principio, las movilizaron” (2017: 35).

La exhibición ocupó dos salas del museo, lxs espectadorxs fueron recibidos por un pequeño cartel que advertía: “lo exhibido puede herir la sensibilidad del espectador”, con lo que anunciaba y situaba “la potencia revulsiva de sus imágenes, sus objetos y experiencias” (Cuello y Gutiérrez, 2016, s/p).

Aquí también se reactualizaron las producciones, no fue una mera recolección de lo producido hasta el momento por el grupo, sino que, justamente, a través de la pregunta sobre cómo trasladar las experiencias pasadas al museo se generaron nuevos sentidos.

La primera sala estuvo dedicada a aquellos trabajos vinculados con la demanda histórica de los colectivos feministas por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito en la Argentina. Aquí se incluyen, entre otras, las ya mencionadas impresiones de su afiche inaugural *Todo con la misma aguja* (desde 2003) y también el *Proyecto heteronorma* (desde 2003).

En relación con la acción gráfica *Todo con la misma aguja*, las MP hacen referencia a la problemática del aborto clandestino en la Argentina, que fue ilegal hasta

el año 2021. Al denunciar el velo de silencio y tabú que recubría la práctica del aborto⁸, el afiche adquiere un significado claramente político. A través de una acción puntual las MP hacen que lxs espectadorxs se confronten con una temática que en ese momento no tenía la misma difusión que adquirió en los últimos años, ni era un tema que se debatiera abiertamente en los medios de comunicación, en las escuelas u otros espacios de socialización. Si bien existían ya distintos grupos y organizaciones que pedían por la despenalización de aborto, cuyo trabajo fue fundamental para lograrla, la temática no estaba en la agenda pública del momento y tampoco tenía la visibilidad que tiene hoy en día dentro de los feminismos y la sociedad en general.

Por otro lado, en el *Proyecto heteronorma* –ampliamente reproducido por colectivos feministas y queer en el país y el resto del mundo– las MP cuestionan la heterosexualidad normativa imperante con las preguntas: ¿Es usted heterosexual? ¿Cómo se dio cuenta? ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura?, entre otras. A través de la pregunta, el grupo busca desnaturalizar la heterosexualidad normativa evidenciando otras realidades y otros deseos posibles. El colectivo señala a través de la ironía que la heterosexualidad como única realidad posible es una construcción social en pos de un disciplinamiento de los cuerpos para una regulación de la población.

Ambas acciones pueden enmarcarse en lo que las MP llaman *antiafiche*: dispositivos elaborados en blanco y negro, generalmente a través del collage y fácilmente reproducibles, que llaman la atención de lxs transeúntes ya que su lectura no está pensada para ser asimilada rápidamente y su efectividad radica en su complejidad. Al respecto, Richard sostiene que, justamente, le corresponde al arte crítico oponerse a los *esquematismos de representación*, a las “imágenes livianas, vaciadas de todo conflicto de significación e interpretación” (2013: 103) con las que solemos encontrarnos en la vía pública. La teórica propone como una de las misiones de este tipo de arte devolverles *peso y gravedad* a las imágenes, “reintroduciendo los pliegues de lo simbólico (hendiduras y rasgaduras)” (103) en lo que llama “el decorado visual de la plana imaginería del consumo que hoy le sirve de ambientación a la globalización capitalista” (103).

La segunda sala estuvo dedicada a la videoinstalación antes mencionada, *En la plaza, en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía feminista* (2012), actualizada a la fecha de realización.

En la entrevista previamente mencionada, Lorena comenta que con relación a la curaduría tienen “una manera de curar que es hacia adentro del espacio del museo y otra manera de curar, de trabajar y de presentar (su) trabajo que sucede dentro de la calle o en donde (estén)” (Conversación personal en abril de

⁸ Para un desarrollo en profundidad sobre la historia de la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito en la Argentina, ver Bellucci, Mabel (2014). *Historia de una desobediencia: Aborto y feminismo*.

2022). Sostiene también que “son tácticas y estrategias diferentes de acuerdo con el lugar en donde estén, pero una no inhibe a la otra ni es más importante” sino que todo convive (Comunicación personal, abril de 2022). Por ejemplo, el afiche *Todo con la misma aguja* (desde 2003) fue presentado empapelando una pared junto con el *Afiche escudo* (desde 2009) –que también denuncia la clandestinidad del aborto– asomando por debajo. Algunos afiches están rotos y levantados o arrancados desde las esquinas, como suele pasar en las acciones callejeras luego de varios días. Mientras que para el *Proyecto heteronorma* (desde 2003) cada pregunta fue presentada en montículos de papel sostenidos de un extremo a la pared. Al ser llevadas al espacio del museo, las MP emplean estrategias diferentes a las de las acciones callejeras, generan dispositivos de exhibición que permiten recuperar parte de esa experiencia de tomar las calles dentro de las instituciones, como con los *antiafiches* antes mencionados.

Consideraciones finales

Podemos pensar entonces el accionar de Mujeres Públicas como una doble ocupación de espacios que históricamente le han sido negados a las feminidades y disidencias. Por un lado, tiene lugar el proceso de ocupación y reapropiación del espacio *calle* que se da en las acciones llevadas a cabo en el espacio público. Si bien hoy en día transitar la calle para las identidades femeninas y disidentes no está prohibido en términos legales en la Argentina, la violencia ejercida sobre estas en la vía pública (feminicidios, secuestros, violaciones, agresiones) que suceden diariamente continúan haciendo de la calle un espacio de disputa para los cuerpos leídos como femeninos y disidentes. Es por esto mismo que continúan siendo necesarias estas acciones. Por otro lado, también tiene lugar el proceso de ocupación y apropiación de las instituciones museísticas que, como vimos, siguen siendo mayoritariamente patriarcales, racistas y excluyentes. Allí las producciones de las MP nos hacen presente la violencia patriarcal, de las vivencias de las identidades femeninas y disidentes en el cotidiano, no desde una posición victimizante sino desde una de denuncia y con propuestas de accionar contra dicho sistema; un hacer visible que presentan a través del humor y de la ironía o bien desde lo lúdico. El potencial destabilizador de estas acciones curatoriales radicaría entonces en la interrupción crítica de los distintos espacios y su invitación a la reflexión.

Consideramos que tanto las producciones como las exposiciones en las que participan las MP cuentan con un gran potencial disidente para generar rupturas en las narrativas hegemónicas, produciendo heridas en la lógica patriarcal imperante así como en el sistema tradicional del arte, *inquietando nuestra mirada* (Richard, 2013). Es por esto que proponemos pensar su accionar desde el *activismo curatorial*, ya que dedican sus esfuerzos productivos y curatoriales “a la cultura visual en, de y desde los márgenes” (Reilly, 2018: 22) recuperando, valo-

rizando y denunciando las experiencias de las feminidades y disidencias, de forma que nos permiten e invitan a imaginar otros relatos, y –¿por qué no?– otros mundos posibles.

Referencias bibliográficas

- BELLUCCI, Mabel. (2014). *Historia de una desobediencia: Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- CUELLO, Nicolás; Gutiérrez, M. L. "MUESTRAS- El feminismo vibrante" (12 de agosto de 2016). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10786-2016-08-12.html>
- _____. (2017). *Mujeres Públicas. La lengua incómoda del feminismo*. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.
- GUTIÉRREZ, María Laura. (2017). *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)* (Tesis de Doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- POLLOCK, Griselda. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Editorial Cátedra.
- _____. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- POLLOCK, Griselda; Parker, R. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: I.B.Tauris.
- Recuperar la Memoria: Experiencias Feministas desde el Arte (julio de 2013). [Hipermedula.org](http://hipermedula.org).
<http://hipermedula.org/2013/07/recuperar-la-memoria-experiencias-feministas-desde-el-arte/>
- REILLY, Maura. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Londres: Thames & Hudson.
- RICHARD, Nelly. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- _____. (2013). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (ed.). (2018). *Arte y Política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ROSA, María Laura (2014). "La sonoridad de los caminos recorridos". En *DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual. Estudios de la diferencia sexual* (46) 32-51, ISSN: 1132-6751
- SCHOR, Mira. (2007). "Linaje paterno". En Cordero Reiman, Karen e Sáenz, Inda (comp.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, CONACULTA.

Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli

María Elena Lucero*

Resumen

Del 4 al 31 de marzo de 2022 se realizó en la Plataforma Lavardén, Rosario, la muestra *Señoras calientes* de la artista Mabel Temporelli. Si bien el título recupera cierta dosis de pasión en torno a la libertad sexoafectiva, en las piezas seleccionadas adquiere otros sentidos, ligados al dolor y a la opresión, pero también al activismo y a la resistencia. En este artículo analizaremos tanto las modalidades exhibitivas y las obras seleccionadas, como la relación con la visión política de la artista y el encierro carcelario vivido durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983.

Palabras clave: Artes visuales, curaduría, feminismo, militancia.

Curatorship, politics and visibility in Mabel Temporelli's exhibition *Señoras calientes*

Abstract

Exhibition *Señoras calientes* (*Heated women*) by artist Mabel Temporelli was held at Plataforma Lavardén, Rosario, Argentina, from March 4th to 31st, 2022. Although the title somehow retrieves a dose of passion around sexual-affective

*Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina
elenaluce@hotmail.com

Doctora en Humanidades y Artes, Mención en Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX. Profesora visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil; Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y Universidad de Concepción, Chile. Directora del Doctorado en Arte y Cultura Visual. Miembro del Comité del Programa de Posdoctoración, UNR. Compiladora y autora de publicaciones especializadas sobre arte contemporáneo, cultura visual y feminismo. Curadora de exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Bellas Artes Castagnino, en la Fundación OSDE y en el Museo de la Memoria, Rosario.

Fecha de recepción: 18/04/2022 – Fecha de aceptación: 19/07/2022



CÓMO CITAR: María Elena LUCERO. "Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 43-59.

freedom, in the selected pieces it takes on new meanings linked to pain and oppression, but also to activism and resistance. In this article we will analyse both the exhibition modalities and selected works, as well as the connection with Temporelli's political vision and the imprisonment she endured during the 1976-1983 civic-military dictatorship in Argentina.

Keywords: Visual arts, curatorship, feminism, activism.

Materialidades

Mabel Temporelli es una artista con una larga trayectoria en el medio cultural rosarino. Expone de manera individual y colectiva desde finales de la década de los ochenta hasta la actualidad y ha realizado clínicas de obra con Graciela Sacco y Horacio Zavala. Entre 1975 y 1978, permaneció detenida en el penal de Villa Devoto, a cargo de fuerzas militares alineadas con el Golpe de Estado de 1976. Recientemente, la artista fue invitada a exponer en la Sala de las Miradas de la Plataforma Lavardén de Rosario con motivo de la Semana de la Mujer, evento además coincidente con el Mes de la Memoria, verdad y justicia en nuestro país. Podríamos decir que en esta doble vía, el feminismo y la memoria, se cruzan los intereses personales, artísticos y simbólicos de Mabel. La conjunción de los elementos cotidianos vinculados a las tareas hogareñas y la brutalidad de la tortura en sus múltiples acepciones adquiere un vigor notable en una serie de trabajos que la artista ha denominado *Señoras calientes*. De ahí el título de la muestra, el cual procede de piezas que se desarrollaron entre 2002 y 2005, fabricadas con telas dobladas y quemadas, y que integraron (entre otras numerosas exposiciones) el proyecto curatorial de Gabriela Siracusano en 2008, *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII-XXI)*, en Fundación OSDE, Buenos Aires. Las materialidades que componen estas obras poseen una carga emotiva que nos remite por un lado al universo femenino y, por otro, a la violencia extrema del poder dominante. Textiles de encajes que cubren objetos, textiles con tajos o quemaduras de plancha, guantes atravesados por el calor de un cigarrillo. Son pequeños dispositivos visuales que rememoran la intimidación del cuerpo, el tormento revulsivo sobre la carne como una estrategia de castigo ejercida por las dictaduras. Estas ideas se potencian con la presencia de instrumentos de metal que calcinan, hieren, destruyen, que estampan y sellan la piel. Las posibilidades que poseen estas telas quemadas y desgajadas para transmitir significados fueron leídas por Siracusano como acciones de resemantización, dado que la “propiedad que tienen los materiales de ofrecer todas sus posibilidades y resignificarse a partir de usos más allá de los tradicionales” ha sido una constante en los artistas ante la necesidad de comunicarse con el espectador (2008: 18-19).

La presencia de objetos ligados a la indumentaria femenina, como los vestidos con calados hechos con cigarrillo, nos remiten a los cuestionamientos que Andrea Giunta (2019) expresa ante el interrogante de si es posible aportar teorizaciones sobre el cuerpo teniendo en cuenta las producciones artísticas. En el marco de un enfoque teórico articulado con el feminismo, Giunta ha subrayado el protagonismo de los cuerpos de artistas mujeres que desafiaron la opresión y el poder masculino hegemónico en el plano cultural. Para ello, la autora enhebra las prácticas artísticas con episodios políticos determinantes, enlazados en gran medida con las dictaduras que quebraron la unidad social y democrática de América Latina, con graves consecuencias en terreno mental,

psíquico, corporal y afectivo. La producción plástica de Mabel Temporelli no es ajena a esta coyuntura: la elección de las quemaduras o rasgadas sobre los textiles funciona como una estrategia visual que revela esta trama colectiva, resquebrajada y violentada. El conjunto de vestidos quemados de *Sabor a limón* ha sido analizado por Julia Marchetti (2011) en relación con la memoria a partir de algunas nociones de Theodor Adorno y Walter Benjamin, como creaciones que forman una lente que se irradia al futuro desde el pasado, donde “las prendas perforadas nos ofrecen ese juego con el distanciamiento y acercamiento, nos ofrecen una perspectiva y a su vez reinventar con ella” (2011: 9). En ese sentido, la quemadura es una huella, una marca que inaugura un ejercicio de la memoria a partir de una historia personal.

Activismos curatoriales

Para contextualizar el proyecto de exhibición de *Señoras calientes* es necesario mencionar algunos precedentes fundamentales en el ámbito cultural rosarino. En 2008 la artista tucumana Graciela Ovejero Postigo estuvo a cargo de la curaduría de la exposición itinerante *Cultura subyugada. Interrupciones y resistencias sobre lo femenino*, inaugurada en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Castagnino+Macro)¹. La muestra estuvo dedicada a mujeres desaparecidas en la Dictadura de 1976, a las Madres de Plaza de Mayo y a Safi Bibi, la adolescente violada y asesinada en Pakistán. Ovejero Postigo (2007) concibe la actividad curatorial como intervención cultural, escultura social y activismo artístico, un modo de aglutinar experiencias de lo femenino en diferentes dimensiones y de visibilizar las manifestaciones de la cultura material o simbólica para desplegar enunciados visuales. Con un nutrido conjunto de artistas, esta curaduría remarcaba las “interrupciones” de los mandatos sociales impuestos por el sistema patriarcal que son introyectados desde las distintas violencias, físicas o simbólicas, hacia las mujeres y que se encuentran presentes en la vida cotidiana². Mandatos que no solo se refieren a los roles sociales destinados a lo femenino, sino también a la determinación de las categorías sexogenéricas en el conjunto social. Por ello, Ovejero Postigo incorpora en esta selección de trabajos numerosos proyectos artísticos vinculados a la “resistencia”, considerando los debates teóricos instalados desde las comunidades homosexuales y trans. Como propuesta curatorial, existe sin duda una preferencia por expresiones cuyos

¹ *Cultura subyugada. Interrupciones y resistencias sobre lo femenino* fue presentada en el Museo de Bellas Artes Timoteo Navarro de Tucumán, en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta, en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario y en el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires.

² La muestra estaba integrada por Karla Sachse, Isabel Barbuzza, la misma Graciela Ovejero Postigo, Magdalena Postigo, Elizabeth Cárdenas, Lolás Crónicas, Mabel Temporelli, Jorge Lobato Coronel, Anahita Vossoughi, Coco Fusco, Frances Charteris, Jane Burke, Phoebe Man Chinying, Tejal Shah & Marco Paulo Rolla, Shakuntala Kulkarni, Jinoos Taghizadeh, Tari Ito, Mujeres de Daskat & 89 artistas tucumanos, Farida Batool, entre otros y otras artistas.

soportes en general son los cuerpos, en acción, en movimiento, quietos, fragmentados, heridos. Las luchas colectivas, sociales y culturales, se encuentran aquí representadas a través del feminismo y de las políticas de género, indispensables para reflexionar sobre nuestra contemporaneidad. De hecho, Mabel Temporelli ha sido una de las protagonistas de dicha exposición, en la cual participó con la serie *Sabor a limón* de 2005, mismas piezas que integran la muestra que nos convoca en la Plataforma Lavardén de Rosario.

Posteriormente, en 2018, se inaugura en el Museo de la Memoria de Rosario la exposición sobre la artista Julieta Hanono, titulada *Traducir el desborde. Una poética feminista*, con la curaduría a mi cargo³. Nacida en Buenos Aires, detenida en Rosario durante la dictadura militar y radicada en París durante su exilio, la artista compendia a partir del proceso de traducción una zona de su propia biografía. Una de las principales piezas de la exhibición fue *709 km* (2018), instalación conformada por igual cantidad de objetos de barro cocido (modelados por artesanos y artesanas qom) como caballos, tortugas, perros, cocodrilos, cerdos, armadillos, osos hormigueros, sapos o cabras. El número alude a los 709 kilómetros entre Resistencia, Chaco y Rosario, Santa Fe. Realizado en letras de madera enganchadas en hilos tensados de pared a pared, el poema "Ils" (2015), escrito por Hanono en francés, fue traducido al qom y al español. En esa triple traducción, lo que desborda (es decir, los intersticios del lenguaje) se constituye como materialidad periférica, como constructo femenino y como tropo lingüístico. La poética feminista desplegada en la exposición "confluye en un doble juego: la artista se convierte a su vez en curadora de los poemas escritos y los *films* elaborados por mujeres y crea, a partir de un tejido simbólico, constelaciones femeninas" (Lucero, 2018: 44). *Cosmología de poetisas* (2018) era una instalación materializada con tiras de papeles de colores violetas, naranjas y verdes, donde la artista reunía a Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, María Negroni, Sandra Torlucci, Claudia Masín, Susana Villalba y Olga Orozco en un mismo espacio compartido. *Traducir el desborde* se extendió hasta febrero de 2019, mismo año en el cual se llevó a cabo *Revolucionistas, rebeliones y feminismos*. A cargo de un equipo curatorial formado por Sonia Tessa, Lilian Alba, Romina Garrido, Joaquina Parma y Pamela Gerosa, esta muestra congregó tanto a artistas como a escritoras y militantes políticas. Se desarrolló en la sala vidriada en la planta baja del Centro Cultural Fontanarrosa, que por esa semana cambió su nombre y pasó a llamarse "Angélica Gorodischer", en homenaje a la poeta rosarina. Desde el *Ni Una Menos*, hasta las luchas de las Madres y Abuelas de Plaza de mayo, o los debates sobre la legalización del aborto en nuestro país, la exposición nucleaba temáticas diversas a través de la presentación de objetos, afiches, fotografías y piezas de arte. Entre las obras presentes

³ Hacia fines de 2019 la exhibición se amplía y junto a nuevas piezas se inaugura en el Museo Ernesto de La Cárcova, Buenos Aires, bajo el nombre de *Traducir la impenetrable*, con la curaduría de la historiadora del arte e investigadora Andrea Giunta.

encontramos el block de láminas de Noemí Escandell, *Y otra mano se tienda* (1968), donde se observan dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto “Che” Guevara reposaba en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt, de 1632. También estaban incluidas la fotografía *S/T* de Mónica Castagnotto, de 1999⁴, y *La obra señalada*, de 1990, una intervención de Claudia del Río y María Cristina Pérez que formó parte de una acción colectiva que se oponía a los recortes en educación. Con una compleja organización del sitio y una notable cantidad de documentación sobre la emergencia de grupos de militancia feminista en la ciudad, “*Revolucionistas es* –no podría ser de otra manera– apenas un recorrido posible. Es incompleto, porque ninguna pretensión de totalidad puede alentarse cuando se trata de rastrear las huellas en el mar de los procesos colectivos” (Tessa, 2019: 13).

Práctica artística y militancia

Durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) las mujeres detenidas en centros clandestinos soportaron graves episodios de violencia física, verbal y psicológica⁵. En medio del horror generalizado, los cuerpos femeninos se consideraban trofeos de guerra, o como señala la antropóloga Rita Segato (2003), escenarios de la guerra. Las intimidaciones perpetradas sobre estos cuerpos se inscriben, por un lado, en una gramática del patriarcado que es histórica; y, por otro, en un plan sistematizado de doblegamiento y sumisión. También es necesario subrayar el rol de la violencia moral, que para Segato funciona como un mecanismo eficaz de control social, ya que “la coacción de orden psicológico se constituye en el horizonte constante de las escenas cotidianas de sociabilidad y es la principal forma de control y de opresión social en todos los casos de dominación” (2003: 114). Nos referimos a los modos en que las violencias adoptan distintos formatos, a veces no tan visibles, a veces extremos y drásticos.

La relación entre las torturas y las quemaduras que emergen en las obras de *Señoras calientes* pone de relieve ese nudo de dolor y exceso que, en vez de manifestarse directamente sobre la carne, se traslada a las telas, a sus olores, a los efectos cromáticos del calor del cigarrillo o de la plancha al chamuscar o calcinar las superficies. Esta dimensión lleva a pensar no solo en el modo de producción

⁴ Esta composición en blanco y negro, en la que se alternan figuras de vírgenes y de vaginas, fue exhibida en 34 ARC, curada por Sonia Becce en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario en 1999. La imagen generó tanto duras reacciones por parte de grupos religiosos conservadores como el apoyo de la comunidad artística local a la autora.

⁵ Al respecto, las periodistas Miriam Lewin (militante política, ex detenida y secuestrada en la ESMA) y Olga Wornat (también militante) documentaron los relatos estremecedores de mujeres víctimas de torturas y abusos sexuales durante el cautiverio en *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención* (2014). El libro fue reeditado en 2020 por Editorial Planeta con prólogo de Rita Segato.

de los objetos sino también en la dinámica curatorial como una forma de activismo que, apelando al supuesto metafórico que vincula la elección del título con cierta alusión a la sensualidad, exterioriza con vehemencia aspectos brutales y crueles que caracterizaron los métodos de los diferentes tipos de castigos aplicados a las mujeres prisioneras en los sitios de detención forzada. La curaduría de esta muestra fue estructurada por la propia artista. A grandes rasgos, la estrategia curatorial no plantea un esquema diacrónico e histórico, sino que se determinó de acuerdo con las posibilidades reales del espacio y, especialmente, considerando las conexiones y afinidades afectivas de las piezas entre sí. Al inicio, observamos una fotografía de dos guantes con quemaduras de cigarrillos, titulada *Agridulces*, de 2006, imagen que constituye un homenaje a Estrella González Brunet, estudiante de Bellas Artes, militante detenida y desaparecida en octubre de 1976. Por el tipo de costura y los ornamentos, se trata de accesorios antiguos donde se funde el detalle del agujero con su borde amarronado en el tejido color crema.



Agridulces, 2006.

Fotografía de toma directa impresa sobre canva, 100 x 75 cm.

Foto: Fernando Zago

Continúan tres fotografías con distintos objetos cubiertos por telas caladas. En el primer caso se trata de *S/T*, de 2021, un ramo de novia envuelto en alusión a *Ofelia*; en segundo lugar, otro *S/T*, donde vemos una superficie quemada procedente de una fogata que estaba apagándose. Tercero, la imagen muestra huesos de caracú, que en el contexto de encierro se utilizaban para confeccionar artesanías, cubiertos por encaje blanco semitransparente que permite reconocerlos. En el mismo muro, nuevamente el nombre de *Ofelia* resurge en una fotografía de una manzana envuelta en brocado que remite a la vida y a la resistencia,

junto a una tela color arena con los típicos *buchi* o agujeros realizados con cigarrillos de la serie *La cita fija*.



S/T, 2021. Fotografía de toma directa sobre papel fotográfico. 60 x 42 cm.
Foto: Fernando Zago



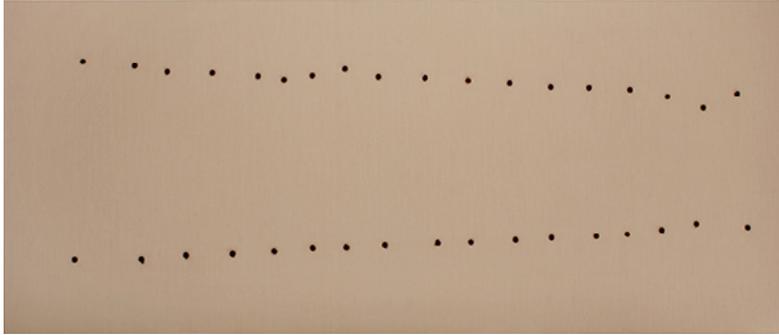
S/T, 2021. Fotografía de toma directa sobre papel fotográfico, 35 x 42 cm.
Foto: Fernando Zago



S/T, 2021. Fotografía de toma directa sobre papel fotográfico, 60 x 42 cm.
Foto: Fernando Zago

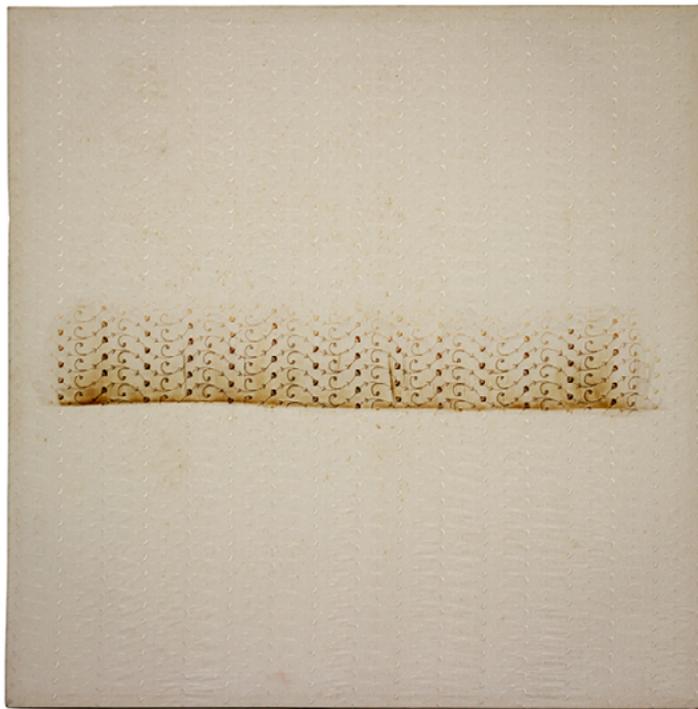


Ofelia, 2020. Fotografía de toma directa impresa sobre canva, 100 x 75 cm.
Foto: María Elena Lucero



De la serie *La cita fija*, 2006. Bastidor con quemaduras, 20 x 15 cm.
Foto: Fernando Zago

La pared siguiente posee un valor fundamental para la exposición, dado que cada espectador al ingresar a la sala queda frente a frente. Ahí se encuentran dos de los bastidores que integran la serie *Señoras calientes*, producida tiempo atrás. Las telas están quemadas de diferentes formas. En el caso del tejido blanco, la aplicación del calor se efectúa de manera paulatina para dejar impresa una gradación de marrones, del más claro al más oscuro; en la otra tela, la marca procede directamente de la base de la plancha, lo cual define la típica silueta.



De la serie *Señoras calientes*, 2000.
Intervención sobre tela con plancha caliente en sentido horizontal, 130 x 130 cm
Foto: Fernando Zago

Cerca de esa instalación se encuentra una base montada con distintas planchas que le donaron sus amigos, una de ellas perteneció a Beatriz Vettori, conocida tallerista de nuestra ciudad. Tapadas con una tela blanca semitransparente, tal como los muebles cubiertos en una casa deshabitada, este conjunto de planchas determina un sitio específico en el contexto de la exposición. Aparece como el nexo entre distintas piezas que giran sobre una temática similar. En la serie *Todas*, de 2000, vemos un grupo de pequeños cuadros con telas de diferentes colores y texturas que están quemados con el costado de la plancha. Flores azules y celestes sobre fondo color rosado, flores amarillas y azules sobre fondo color crema, se organizan sobre la pared como un muestrario de distintos tipos de marcas por la quemazón. Al lado, el libro de artista *Perfume de mujer*, de 2002, plegado en siete partes que simbolizan los siete días de la semana, confeccionado con raso blanco y con una quemadura muy profunda de plancha, está instalado en una base con una cobertura de vidrio. Se trata de la misma pieza exhibida en Fundación OSDE en 2008.



Delante: *Planchas sobre base*, 2022. Técnica mixta, medidas variables.
En el fondo: Serie *Todas*, 2000. Intervenciones sobre tela con plancha caliente,
8 bastidores de 30 m x 30 cm.
Foto: Fernando Zago



De la serie *Todas* (detalle), 2000.
Intervención sobre tela con plancha caliente, 30 x 30 cm.
Foto: María Elena Lucero



Perfume de mujer, 2002.
Libro-objeto con quemadura central sobre siete pliegues de tela, 27 x 22 x 15 cm.
Foto: Fernando Zago

Los vestidos de la serie *Sabor a limón* de 2006 aparecen instalados en el siguiente muro. Son tres, uno verde, otro amarillo y un tercero color crema. Están colgados con perchas a una distancia óptima para que cada observador pueda detenerse en los detalles, también efectuados con quemaduras de cigarrillos. Prendas típicamente femeninas atravesadas por el calor que incinera, agujerea y delinea motivos ornamentales en los ruedos o en los cuellos. En otra de las bases se exponen herramientas de hierro utilizadas para marcar a fuego superficies como manteles o textiles en general, instrumentos confeccionados por un compañero afectivo de la artista.



De la serie *Sabor a limón*, 2006.
Vestidos talla S intervenidos con quemaduras de cigarrillos, 80 x 40 cm.
Foto: Gustavo Goñi



La yerra, 1999.
Instrumentos de hierro con forma de plancha con mango soldado, 42 cm de largo.
Foto: Fernando Zago

Como cierre de la muestra, el cuadro de tela azul con algunas zonas quemadas constituye un homenaje a las Madres de desaparecidos. Fue dedicado especialmente a su madre, quien en la etapa en la cual Mabel estuvo detenida en Villa Devoto, Buenos Aires, iba en tren a visitarla los jueves. Toda la secuencia de obras, su distribución y montaje, proponen un tipo de lectura abierta que habilita múltiples significaciones y estimula posibles conexiones y relacionamientos entre los objetos que la integran. El texto de sala fue redactado por quien escribe.



*Jueves, 2017. Bastidor forrado en taffeta azul con quemaduras, 1 x 1 m.
Foto: Fernando Zago*



Vista general de *Señoras calientes*, 2022.
Sala de las Miradas, Plataforma Lavardén, Rosario.
Foto: Fernando Zago



Texto de Sala de María Elena Lucero, 2022.
Ploteado en la pared, medidas variables.
Foto: Fernando Zago

Conclusiones

La exposición *Señoras calientes* no fue gestada a partir de un guion estricto en dirección al activismo artístico, sin embargo, las modalidades de organizar el espacio y la selección de obras promueven un simbolismo potente que evoca tanto a la militancia como al feminismo. No olvidemos que en las últimas décadas el feminismo como proyecto colectivo, tanto en la esfera social como en el terreno cultural, abrió numerosos debates posibilitadores de acciones que resaltaron las desigualdades históricas respecto a las mujeres. En general, el patriarcado como sistema dominante ha aniquilado la aparición de voces disidentes o minoritarias, y en tiempos de regímenes militares estos mecanismos represivos alcanzaron su máxima expresión. En el ámbito de la cultura, las visualidades, como los efectos o ecos sociales de las imágenes, poseen la capacidad de representar o materializar enunciados que disputan sentidos, transparentan emociones o –como en este caso– proyectan ideas hacia el futuro. Las producciones artísticas que expone Mabel Temporelli en la Sala de las Miradas son reverberaciones del cuerpo lacerado, y por ello abren un caudal de preguntas y respuestas sobre una época oscura y turbulenta que todavía pivota fuertemente en el pasado reciente argentino y, agregaríamos, latinoamericano. De este modo, la muestra en su totalidad marca indefectiblemente su posición política, artística e ideológica. Lejos de apelar al efectismo, Temporelli utiliza recursos visuales que anudan la memoria, el dolor, el feminismo y la resistencia. Un resistir que, en el maravilloso símbolo de la manzana envuelta por el brocado blanquecino, apuesta a la vida, constituye un acto de visibilizar las huellas de la intimidación corporal, pero arremetiendo desde la potencia intrínseca de la obra misma.

Referencias bibliográficas

- GIUNTA, Andrea (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Artistas que emanciparon el cuerpo*. 5^{ta} edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LUCERO, María Elena (2018). *Traducir el desborde. Una poética feminista*. Catálogo de exposición. Rosario: Museo de la Memoria, pp. 37-45.
- MARCHETTI, Julia (2011). *Sabor limón: arte, memoria, historia. IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires. Disponible en: <<https://cdsa.academica.org/000-034/188.pdf>> (consultado el 31/3/2022).
- OVEJERO, Graciela (2007). *Cultura subyugada. Interrupciones y resistencias sobre lo femenino*. Muestra Internacional itinerante, Argentina 2006-2008. Catálogo de exposición. Tucumán: Rain.
- SEGATO, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- SIRACUSANO, Gabriela (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII-XXI)*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- TESSA, Sonia (2019). "Huellas en el mar". En *Revolucionistas, rebeliones y feminismos*. Catálogo de exposición. Centro Cultural Angélica Gorodischer [CCRF]. Rosario: CELCHE, pp. 8-13.

Somos MAGMA

Poéticas eróticas de la Relación en los activismos feministas multiespecies¹

Karina Bidaseca*

Resumen

Este texto aborda las que, inspiradas en Audre Lorde y Édouard Glissant, llamo “poéticas eróticas de la Relación”. Este concepto curatorial me permite introducir una perspectiva crítica y feminista descolonial, que cuestiona la estética y el canon eurocéntrico, y patriarcal, y problematiza el discurso del colonialismo, racismo y sexismo omnipresente en los guiones de las instituciones, en especial, de los museos, pero también en las instituciones académicas. Entre dichas poéticas se exponen las muestras virtuales *Cartas a Ana Mendieta* (2020) en forma

¹ Este artículo forma parte del proyecto PIP-CONICET “Las tramas del activismo. Cartografías de resistencias frente al ecocidio”, bajo mi dirección en NuSUR (Núcleo sur sur de estudios poscoloniales, performances, identidades afrodiáspóricas y feminismos EIDAES/UNSAM). Es un modo de dar continuidad a la Beca Creación Arte y Tecnología que me fue otorgada por el Fondo Nacional de las Artes en Cuba para el desarrollo del proyecto “Pájaros del océano. Poéticas del Mar. Una plataforma para descolonizar el arte de Ana Mendieta y las cosmopolíticas” en 2019. Dicho trabajo nació inspirado en el film que la artista cubana Ana Mendieta grabara en Oaxaca. Propone crear una plataforma digital multilingüe y polifónica artística descolonial, y una obra coral performática en tres tiempos: 1) experimentación estética/investigación descolonial sobre la obra de Ana Mendieta; 2) producción de archivo digital; 3) reflexión/acción geopolítica comunitaria. Agradezco a Kekena Corvalán, a Camila Barcellone, y a todes quienes nos sentimos parte de esta historia.

* Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Buenos Aires, Argentina
karinabidaseca@yahoo.com.ar

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, en Ciencias Sociales. En 2017 obtuvo su Posdoctorado en Ciencias sociales por la Universidad de Manizales/CINDE/PUC-Sao Paulo/COLEF/CLACSO/FLACSO en la ciudad de San Pablo. Becaria del Fondo Nacional de las Artes por “Pájaros del océano. Ana Mendieta: Una plataforma para descolonizar el arte y el feminismo.” En 2020 integró el equipo curatorial de la muestra *Cartas a Ana Mendieta*, exhibida en cuatro museos.

Investigadora principal de CONICET. Escribió más de veinte libros sobre teorías feministas, estudios poscoloniales y descoloniales y feminismos multiespecies. Entre los recientes: *Ana Mendieta. Pájaro del océano* y *Por una poética erótica de la relación*, de la casa editorial El Mismo Mar.

Fecha de recepción: 17/05/2022 – Fecha de aceptación: 18/08/2022



Karina BIDASECA. “Somos MAGMA Poéticas eróticas de la Relación en los activismos feministas multiespecies”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 60-73.

conjunta con ParaTodesTode y acciones performáticas de sanación contra los feminicidios, para un activismo impregnado por la ecofusión de un feminismo multiespecie.

Palabras clave: Activismo, Ana Mendieta, feminismo.

We are MAGMA

Erotic Poetics of Relationship in Multispecies Feminist Activisms

Abstract

The text deals with what, inspired by Audre Lorde and Édouard Glissant, I call “ethical poetics of Relationship”. This curatorial concept allows me to introduce a decolonial critical and feminist perspective, against the Eurocentric and patriarchal aesthetics, the discourse of colonialism, racism and sexism omnipresent in the scripts of institutions, such as museums and academics. Among these poetics, we can see the virtual exhibitions *Letters to Ana Mendieta*; (2020) in conjunction with ParaTodesTode and performative actions of healing against femicides, for an activism impregnated by the ecofusion of a multispecies feminism.

Key words: Activism, Ana Mendieta, feminism.

Toda instalación es un arte falso

Ana Mendieta

En movimiento

Moverse es un posicionamiento político

Cuando los estallidos de amor, abrazos y colectividad artística transfeminista en la escena del emblemático CCK (Centro Cultural Kirchner) –con la inauguración de la segunda edición de la muestra *ParaTodesTode*²– se interrumpieron de golpe, irrumpió en 2020 la *Movimienta Erritorial Transfeminista Colective Situada y Sensible* y visibilizó en pandemia el trabajo de mujeres, lesbianas, personas trans, no binaries y disidencias desde los bordes. Tuvo como virtud, entre otras, la de nominar como “afectiva” una curaduría fundada en la disputa de territorios como aquello que nos mueve a pensar, enmarcada –como señala Kekena Corvalán– “en esa lucha mayor que nos engloba y nos tiene al mismo tiempo luchando y aprendiendo de manera inédita cómo luchar: el feminismo” (2021: 19). También la generación de nuevos espacios y géneros en la intimidad de nuestros refugios que disputaron la masividad como criterio del exitismo de una exposición, y la potencia de lo colectivo por sobre lo individual en las prácticas artísticas que fluyen desterritorializando deseo.

Ante la fragilidad de las vidas que marcó el pulso pandémico, a diez días de ser decretado el ASPO (Aislamiento social, preventivo y obligatorio), del vacío del taller, del centro cultural, de las plazas, de los museos y de las calles, que días atrás habíamos ocupado, surgieron las *Cuarencharlas* desde Cultura Viral Federal, como un hecho performático, como un género discursivo que cuestiona al canon y al *establishment* en el mundo del arte, donde el clasismo, el patriarcalismo, la blanquitud y el racismo que promueven la *caja blanca* se vieron saboteados por la poderosa “ficción mantera”³ de los artivismos (Cultura viral Federal, 2021: 73).

Habitar a tientas el espacio de la virtualidad desde la precarización laboral del campo, promoviendo una estética y “poética curatorial afectiva” (...), “compartir una sensibilidad, repartir lo sensible” (Corvalán, 2021), impactará sensiblemente

² “Las *Cuarencharlas* nacieron de la política del deseo que nos había empaado como un gran chaparrón a partir de la segunda edición del #Paratodestode” (Kekena Corvalán, 2021: 8). La primera edición fue inaugurada el 9 de marzo de 2019 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti como un Plan de Lucha. La segunda fue llamada “Políticas del deseo”, desde el Ministerio de Cultura de la Nación. Esta fue promovida desde lo que define la autora como una “curaduría afectiva”.

³ Desde los márgenes de La Banda, en Santiago del Estero, la experiencia de Mantera Galería narrada por María Rocha se mueve en la disputa de los espacios a las galerías centralistas de Buenos Aires, mientras gesta “una forma feminista de mercado del arte” (Cultura viral Federal, 2021: 73).

en la contraposición entre arte contemporáneo y artivismo y entre les artistas y artivistas que se autoperceben con múltiples identidades contradictorias. Lesbianas, trans, docentes, madres, cuidadoras de niñas y mayores, practican trueque, *mantean*, generan una economía feminista popular única...

Si en el arte contemporáneo lo aurático y la estética son centrales en su inserción en el mercado, que requiere sostener la idea de obra única e individual, las prácticas artísticas propias del artivismo (en su fusión de arte y activismo), lejos de alcanzar el aura, se inscriben en “el deseo de la desterritorialización pura, incansable, activa, (que) propone una continua subjetivación, un continuo atribuir sentido y goce” (Corvalán, 2021: 67). Su estética es “afectiva”, erótica, espiritual, magmática, en tanto se funde con el movimiento, con la potencia colectiva. Se sustrae a lo universal y responde al *sitio específico: en situación, en relación, en mimesis con la tierra*. Es multiespecie.

En efecto, el espacio-tiempo de introspección fue la ocasión de experimentar la mutación de un mundo nuevo, la posibilidad de “volver a creer en lo colectivo”, como exclamó Ana Gallardo (2021: 111), logrando sobrevivir y creando una temporalidad al abrigo de les compañeres, para volcar allí todas las incertidumbres, todas las preguntas que no podían ser respondidas.

Desde el espacio de cocreación de las *Cuarencharlas*, paralelamente surgieron otros, a saber: Lx Colective Contagiamos imágenes, quienes llevaron adelante el *Artivismo de Cercanía*. Se trató de una pegatina en los recorridos de sus salidas permitidas como la de ir al mercado del barrio. Su finalidad era lograr la visibilización de la lucha contra la violencia de género y la violencia infantil, y el reclamo de derechos como la Ley de aborto legal, seguro y gratuito –que se hizo efectiva el 30 de diciembre de 2020⁴– y la Ley de Humedales.

La “erritorialización” del deseo, al decir de Gabriela Halac (2021), la invención de un lenguaje que brotó para definir un “feminismo silvestre desde la lucha” –nombrado por la artista Mónica Meyer (2021)– para sentirnos acuerpadas, nos ayudó a quebrar el cerco del aislamiento impuesto y permitió liberar las energías contenidas. Conectarnos con otras vidas, escucharnos, apoyarnos unes en otras, co-aprender, co-crear, llorar, reírnos a carcajadas o bailar con Las Tesis, todo ello sucedió de modo visceral en la plataforma Zoom.

Este texto aborda las que, inspiradas en Audre Lorde y Édouard Glissant, llamo “poéticas eróticas de la Relación” (Bidaseca, 2020). Este concepto curatorial me permite amplificar la definición de artivismos feministas descoloniales e introducir una perspectiva crítica que cuestiona la estética y el canon eurocéntrico, y patriarcal, y problematiza el discurso del colonialismo, racismo y sexismo omnipresente en los guiones de las instituciones; en especial, de los museos, pero

⁴ El 24 de enero de 2021 entró en vigencia en todo el territorio nacional la Ley N° 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE).

también de las instituciones académicas. Entre dichas poéticas se presentan las muestras virtuales *Cartas a Ana Mendieta* (2020), a partir de un reflujo epistolar en el que confluyeron más de ochenta obras, textos, poesías visuales, dibujos y videos de artistas y activistas de diferentes geografías. Este movimiento generó un nuevo espacio que llamamos MAGMA, en forma conjunta con ParaTodesTode, plan de lucha que tras dos ediciones colocó en escena prácticas amorosas y artísticas que construyeron comunidades de cuidado en pandemia. Por último, dedico los siguientes acápite a amplificar las acciones performáticas contra los feminicidios que acontecieron, desprendidas de esa acción generadora. “LlamarAnas”, ritual que mantiene viva la memoria de la artista cubana en el grito colectivo: “¿Dónde está Ana Mendieta?”, abordando cuerpos y territorios, exilios, fugas, y *sanación*, para un activismo cuya curaduría pueda ser impregnada por la ecofusión con la tierra de un feminismo multiespecie y profundamente erótico.

Artivismos feministas⁵

En este recorrido durante la pandemia destaco otros espacios que confluyeron para lograr derribar, desde la virtualización de las prácticas feministas, al poder patriarcal sexista y hacerlo “Polvo de gallina negra”⁶, como puso en acto con sus palabras Mónica Mayer (2021).

Finalizando el 2020, y en el marco de las VII Jornadas de Feminismo Poscolonial y V Congreso de estudios poscoloniales, creamos el proyecto curatorial *Cartas a Ana Mendieta*⁷. La artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), exiliada en los Estados Unidos y víctima de feminicidio, fue arrojada desde una torre en Manhattan⁸. Desde entonces, los movimientos de artistas como Guerrilla Girls exigen justicia. “¿Dónde está Ana Mendieta?” resuena en cada sitio en el que se expone la obra del principal sospechoso de su muerte.

Revisando su intercambio epistolar encuentro una carta muy sentida:

⁵ Texto curatorial escrito por mí que fue expuesto del 4 al 12 de diciembre de 2020 y del 8 al 31 marzo 2021 en el Museo López Claro, Azul, dirigido por Karina Ruiz. Agradezco a Kekena Corvalán y a Karina Ruiz por la apuesta afectiva.

⁶ Tal es el nombre del grupo de arte feminista en México que –según relató la artista, en conjunto con Marisa Bustamante–, crea la experiencia de “echar mal de ojo a los violadores”.

⁷ Kekena Corvalán, Karina Bidaseca, María Laura Vázquez conformamos el equipo curatorial junto a la participación de ParaTodesTode. Acontecieron tres exposiciones en cuatro sedes virtuales, en las que nos acompañaron el Museo de Bellas Artes René Brusau (Resistencia, Chaco), el Complejo Cultural Néstor Kirchner (Río Gallegos, Santa Cruz) <https://m.facebook.com/watch/1706758922698351/1276743676032303/>, el Museo Municipal Carmen Funes (Plaza Huinul, Neuquén) <https://www.facebook.com/artesvisualesasantacruz/photospcb.5039566589417551/5038574242850119/> y el Museo Casa Municipal López Claro (Azul, Provincia de Buenos Aires), en homenaje a las compañeras que viven en nosotras. Ver: <https://www.facebook.com/museolopezclaroazul-102315727902764/>; <https://azulescultura.com.ar/cartas-a-ana-mendieta-en-el-museo-lopez-claro/>

⁸ El principal sospechoso de su muerte es quien fue su pareja el pintor Carl André.

Querida mamita, nada más unas líneas para darte la buena noticia de que voy a tener una muestra en Roma que se inaugura el 21 de marzo en la Galería Primo Piano. En fin, mis labores empiezan a tener fruto.

Ana Mendieta, papeles de la artista⁹

Ana Mendieta la envió a su madre cuando estaba en Roma. Data de 1984, un año antes de su feminicidio¹⁰. Para esa exposición, la artista recibió un espacio para trabajar en el cual –explica– no se sentía muy cómoda: “Yo nunca tuve un estudio porque no necesité uno. Ahora he estado trabajando en interiores. Siempre tuve problemas con esa idea ya que siento que no puedo imitar a la naturaleza”. (Ana Mendieta y Linda Montano, entrevista sin publicar, citado por Barreras del Río, 1987: 50).

En ese momento, intentaba hacer unas esculturas de bajo relieve. Creía que “toda instalación es un arte falso”, por ello utilizó el fuego, el agua, el aire, la tierra/cuerpo como poderes mágicos (Ana Mendieta y Linda Montano, entrevista sin publicar, citado por Barreras del Río, 1987: 50).

La convocatoria fue de tal magnitud que configuró diferentes exposiciones y muestras virtuales, a partir de un reflujo epistolar en el que confluyeron más de ochenta obras, textos, poesías visuales, dibujos y videos de artistas y artistas de diferentes geografías¹¹. Este movimiento generó un nuevo espacio que llamamos MAGMA, en forma conjunta con ParaTodesTode.

La obra de Mendieta había tenido alguna repercusión en nuestro país en 2018, cuando el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires exhibió una retrospectiva. De los más de 130 films que la artista realizó con su cámara, ocho registros performáticos fueron proyectados en una sala donde las pantallas reponían sus

⁹ (<https://www.hoyesarte.com/evento/la-historia-del-cuerpo-de-tropic-ana/>)

¹⁰ El estudio que menciona le fue concedido junto con la beca, en lo que sería su última estancia antes de regresar a Nueva York.

¹¹ Les artistas y artistas participantes: Adriana Albi, Adriana Martínez, Alejandra Nores Monzón, Amalia Boselli, América López, Ana Britos, Ana Fiol, Ana Pobo Castañer, Anabel Perego, Analau Blejer, Analía Godoy, Andrea Brunotti, Bettina Muruzábal, Caña con Ruda, Caro Guiña, Carolina Mantifian, Carolina Moncada, Catherine Cerf Hill, Ceci García, Celeste Mandrut, Celina Yohai, Christian Luza, Claudio Paolasso, Colectivo Kukily, Daniel Mora, Daniela Catena, Daniela Fernández Mosquera, Daniela Mion, Diana Dowek, Diana Guzmán, Doris Difarnecio, Dulce López, Elena García, Estefanía Quijada, Esther Julia Castiglione, Fabiana de Pinho, Fava da Silva, Felisa Sánchez, Gabriela Juárez, Gabriela Manfredi, Gloria Polo, Graciela Rodríguez, Guadalupe Carrizo, Guillermina Grinbaum, Ianina Lois, Ileana Diéguez, Juliana Giraldo Calderón, Karina Schenzle, Karla Córdoba Acosta, Kris Fuentes, La LolaMora, Las Mingas, Laura Camila Montenegro, Laura Forchetti, Laura Julieta, Laura Ponce, Lorena Coka, Lorena Rodríguez, Lucía Álvarez, Lucía Bianchi, Lucrecia Esteban, Luisa Lerman, Lupetrinia, Luz Darriba, Magdalena Beccarini, Mara, Marcela Cortez, María Laura Vázquez, María Lorena Ledesma, Mariana Bellone, Mariana Garfinkel, Mariana Taberniso, Mariela Beker, Marina Abregu, Marisa Núñez Caminos, Matheus Tanajura, Maily Girodon, Mel Zurita, Melina Ojagman, Miriam Peralta, Mirta Gendin, Mirtha Ferreyra, Nilda Rosemberg, Noe Domínguez, Pamela Fogaza, Pamela Iglesias Carranza, Paola Ferraris, Paola Roman, Patricia García, Paul Sebastián Mesa,

obras realizadas entre las décadas de 1970 y 1980 entre Iowa, Oaxaca y La Habana: *Ocean Bird*; *Paracaídas*; *Perro*; *Respiración del pasto*; *Moffit Building Piece*; *Huellas del cuerpo*; *Esculturas rupestres* y *Sin Título*, de la serie *Siluetas*, la más conocida de la artista.

Todas ellas conforman un archivo vivo que despliega lo que di en llamar “poéticas eróticas de la relación”¹².

Respiración del pasto, por mencionar algunas, muestra la fusión orgásmica entre el cuerpo y paisaje, que es estimulada por un latido de la tierra. En *Rastros corporales*, la sangre impregna las paredes blancas y asépticas de la *white box* de la galería de arte. En esas ecofusiones eróticas es posible percibir un movimiento sísmico subterráneo; un latido jadeante que convoca el poder de la tierra.

Una “ecofusión erótica” como la defino, con el territorio insular y con su ancestralidad indígena taína y yorubá, se halla en las formas que ella inscribió y que se refieren a antiguas deidades femeninas y maternas. Son vaginas, son rostros femeninos que dejan esas obras en las paredes de La Cueva del Águila, basándose en la técnica que utilizaban los indígenas del Caribe, exterminados durante la violenta colonización.

La carta generadora ha sido el punto cero del magmático flujo epistolar que aconteció entre les artistas y activistas presentadas en nuestro proyecto curatorial: *Cartas a Ana Mendieta*. Tomadas en relación, logran transmitir una imagen de un puzzle que es a la vez, perturbadora, compleja, aunque esperanzadora.

Los poemas y cartas, las potentes contribuciones, abonan a la teoría cultural y a la teoría estética desde los fluidos amorosos que desencadenaron este hito en la historia del movimiento feminista del sur, a partir de los movimientos Ni Una Más, en México, y Ni Una Menos en Argentina.

La genealogía de este proyecto remite a siete años de investigación de la obra de la artista, alentada por Petra Barrera del Río, a quien conocí en la Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras, en el Simposio cultural organizado por la institución. En los años ochenta, ella ofició como curadora de la obra de Ana Mendieta en el Museo del Barrio en Nueva York y publicó el catálogo *Ana Mendieta. Una retrospectiva*.

Paula Fredjkes, Regina Victoria Cupo, Renata Malachias, Rocío Corbera, Roma Vaquero, Rosana Linari, Rosendo Díaz, Roxana Toledo, Savia Flor, Silvana Solari, Silvia del Gesso, Silvia Alejandra García, Silvia García, Sofía Falini, Sofía Vieyra, Susana Zapata, T.E.T.A., Tamara Goñi, Teresa de la Fuente, Valeria Abinet, Verónica Bonta, Verónica Cohen, Verónica Valeria Ledesma, Victoria López Véase Bidaseca, Corvalán, Vázquez, Lodwick Nuñez, “Cartas a Mendieta” (2022: 347).

¹² Cuando creé dicho concepto, “lo imaginé como un sueño colectivo y una imaginación pública; como una costura que, como el film *Penélope* de la artista palestina Noor Abed, puede ayudarnos a cerrar y cicatrizar la herida colonial”. Véase mi libro Bidaseca, Karina. *Por una poética erótica de la Relación*. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2020, p. 5.

Las historias superponen figuraciones en tiempos efímeros, propios del arte de Mendieta. Artistas y activistas se reunieron para seguir territorializando y corporalizando nuestros deseos, despertarlos, compartirlos, sostenerlos, hacerlos crecer, sabiendo que en la profundidad de la noche son nuestras prácticas estéticas y sociales, lo que hagamos colectivamente, lo que nos cobija.

Descentradas, federales, feministas, transfeministas, poscoloniales, negras, indígenas, migrantes, diversas, de y para todos los sures, para todes, nuestras jornadas vuelan como pájaros libres hacia todos los puntos cardinales, celebrando nuestra memoria y afirmando nuestros futuros.

Las historias que narran se relacionan con un marco de tiempo de violencias que continúa hasta hoy. “Si la exposición pudiera ser una cartografía, las obras podrían entenderse en relación con las energías de un magma, volcanes entre archipiélagos donde brotó la fuerza de la hermandad lordeana” (Bidaseca et al, 2022: 349) en las luchas antirracistas y antipatriarcales en *Nuestra América Ladina*,¹³ al decir de la afrofeminista brasileña Lélia González [1988] (2021).

LlamarAnas

Un cuerpo camuflado en la naturaleza como una forma de renacer, la nostalgia de su patria, aquella donde florece la caña de azúcar y el ron, el poder de las orixás yorubá y las caracolas, los ritos afrocubanos y ñañigos dieron forma a su obra y conforman su legado resignificado en la potencia del movimiento feminista.

Más tarde otras escenas tuvieron lugar, como el ritual “LlamarAnas”¹⁴, que convocó a artistas y activistas a conmemorar su deceso el 18 de noviembre utilizando la herramienta de Zoom, y a una performance presencial que fue presentada en el Museo Evita en el Día internacional de la lucha contra las violencias a las mujeres en 2021. Colmada de flores que las personas que se acercaron dejaron en la sala, la silueta de Ana Mendieta fue dibujada en el suelo, mientras la palabra y el silencio se percibían como un eco de voces de aquellxs compañerxs que ya no están.

El reciente libro *Ana Mendieta: pájaro del océano* (2021) impulsó nuevas acciones poéticas y rituales que fueron posible realizar al regreso presencial, para honrar su memoria y hermanarnos en la lucha contra los feminicidios en la región que comenzó a tomar fuerza con el movimiento Ni Una Más en 1993 en Ciudad Juárez y Ni Una Menos en 2015 en la Argentina. “Nos tienen miedo porque no tenemos miedo”, la canción de Liliana Felipe en dictadura fue apropiada por el

¹³ América Ladina es una expresión que resiste, para reivindicar la pluralidad ancestral ante la latinización de la región, ya que lo latino remite solamente a los vínculos con Europa e invisibiliza la participación de otras poblaciones como las amerindias y de origen africano en el proyecto de Nuestra América (LASA2020).

¹⁴ Karina Bidaseca, Verona Fischer y Victoria Lagos conforman LlamarAnas en el inicio, al que se sumó Michelly Aragao Guimaraes Costa.

movimiento feminista marcando que *si la justicia es patriarcal, la memoria es feminista*.

En Chile, en medio del despertar, Las Tesis han creado una performance que ha recorrido el mundo para gritar "Ya Basta":

Constata el poder movilizador que tiene el arte que unifica un lenguaje que se hace común, con distintas naciones, ideologías, creencias y culturas. Las prácticas artísticas se transforman en el lenguaje universal que nos une contra el patriarcado, comienza a verse como la herramienta más poderosa de transformación social (2021: 160-161).

Hacia fines de los setenta, las generaciones de artistas que se identificaron con el feminismo habían desarrollado obra, como el conocido dispositivo llamado *El tendadero*, pieza de Mónica Mayer de 1978, que presentó en la primera exposición de arte joven en el Museo de Arte Contemporáneo de México. En ese momento, según cuenta, la consigna feminista era "Lo personal es político". Me hice la pregunta: "Como mujer, lo que más me molesta de la ciudad es... Todavía no había conciencia de acoso, la pieza consiste en ver qué estaba naturalizado. (...) A fuerza de repetir, van quedando en las narrativas, entonces hay que seguir insistentemente repitiendo" (2021: 136). Estas palabras de Mónica Mayer quedaron reverberando en el campo sonoro de mi memoria.

Fue así como el 8 de septiembre de 2021, con motivo del aniversario de su feminicidio, realizamos el video *LlamarAnas*, que reunió a 47 compañeras latinoamericanas. Se realizó un ritual *online*, con el elemento fuego a partir de una de sus obras, *Ñañigo brutal*, donde forma una silueta con igual número de velas encendidas durante siete días y una ofrenda de flores y quipus¹⁵ rojos colgada de un árbol. En este evento se invitó a varias personas a iluminar con una vela alguna parte de su cuerpo y a registrar ese momento para configurar un material audiovisual¹⁶. Las plataformas virtuales nos permitían experimentar, memorizar, seguir resistiendo. Poder, aún, sentir la erotización de la escucha, del cuerpo, de la piel de lxs otrxs. Reunir las cuerpos-archivos, para cuando, como dijo Mónica Mayer en *Cuarencharlas*, "nos quieran volver a invisibilizar" (2021: 138).

Reflexiones finales

El arte contemporáneo como sinónimo de mercado fue trastocado por la pandemia. El activismo impregnó la malla social. La herramienta digital fue utilizada para una revolución artística transfeminista erótica que aconteció de modo subrepticio.

¹⁵ El *quipu* fue un objeto nemotécnico mediante cuerdas de lana o de algodón de diversos colores creado y usado por las civilizaciones andinas.

¹⁶ Disponible en canal NuSur de YouTube: <https://youtu.be/g-nxSyyPftE>

Desde Ascochinga, Gabriela Halac (2021: 201) llamó “erritorio” a esa “materialidad inmaterialidad, o virtualidad” que le permitió desarrollar estrategias para habitar los espacios y trabajar con otros que estaban en la misma situación: “poder tocarnos sin tocarnos con el objeto libro (...) lo amoroso es algo para reivindicar en este momento”, exclamó.

Escuchar el latido de la tierra. Escuchar a los pájaros o verlos regresar a sus territorios –las ciudades–, ver las aguas limpias, se tornó una experiencia sensible, tanto poética como esperanzadora, que nos mantenía vivas, y que nos impulsó a trabajar en pos de una “estética descolonial erótica y multiespecie que impulsa la liberación de las sensibilidades de los fórceps de la modernidad/colonialidad” (Bidaseca, 2022). Esta es intercultural, interepistémica, inter y multiespecies (Haraway, 2015), y es profundamente espiritual. Situada en el Sur como mapa que enuncia una posición poética/política singular, dicha estética *son constelaciones* políticas que promueven activismos otros.

Entre tantas imágenes, lograr tener esa experiencia estética fue lo que nos permitió en pandemia explorar rituales virtuales, poéticas, dispositivos que fueron conectándose con nuestras cuerpos, puestos en una “poética en relación” –al decir del poeta Édouard Glissant– erotizada por el deseo.

Al enfatizar su trasfondo poético y la relevancia de grandes pensadoras feministas, la exposición que curamos presentó trabajos de les artistas contemporáneas que abordan cuerpos y territorios, exilios y fugas, *sanación*.

¿Dónde está Ana Mendieta? continúa siendo el grito colectivo que se hace escuchar ante la justicia patriarcal que permanece, aunque amenazada en otros, en el ritual *LlamarAnas*.

Buscada en los museos y en su trayecto dramático entre el exilio y su muerte en 1985. Siendo arrojada del piso número 34 de un edificio en Manhattan, la pregunta retórica ¿Dónde está Ana Mendieta? marcó un parteaguas en la historia de la desigualdad de género y racial en el campo del arte. La interpelación ponía en el lugar la ausencia de un cuerpo, cuya espiritualidad se elevaba cuando la velocidad estrepitosa de su materialidad pulverizada en fragmentos, órganos estrellados contra el piso. Él fue absuelto, conserva su libertad y celebridad. Ella, asesinada, excluida y ausente, busca justicia. La piel se eriza.

Texto curatorial, K. Bidaseca, 2020. Museo López Claro.

Esta pregunta interpuesta por el movimiento feminista puede ser pensada al interior mismo de su obra, como una propuesta de desmaterialización que trasciende, a través de la configuración de siluetas y huellas en otras Mendietsas, en todas las Anas que somos.

“Es preciso pensar desde el vacío”, dijo Gabriela Halac (2021). Eso aprendimos en la escucha profunda de las comunidades activistas y amorosas que habitamos durante la pandemia.

Los lazos entre las movilizaciones feministas de los setenta en las calles, de las que Ana Mendieta participó activamente desde una posición interseccional, y el desarrollo de las teorías feministas críticas, afrofeministas, anticoloniales, descoloniales, multiespecies y cuir, se imbrican mutuamente entre complicidades sororas para exigir cambios políticos radicales, como la autonomía corporal, los derechos reproductivos hoy amenazados en países como Estados Unidos.

En un momento en que las violencias contra nuestras cuerpos y la precarización de la vida están afectando sobremanera la línea abismal en todo el mundo, las preguntas que originaron estos proyectos curatoriales y que vuelco en este texto siguen sin ser respondidas: ¿Cómo es posible pensar en el *entremedio* de esa temporalidad efímera que habita su obra el agenciamiento de identidades feminizadas y trans que son testigos de la experiencia traumática contemporánea? ¿Pueden nuestras disciplinas agrietar horizontes discursivos de justicia simbólica para un activismo cuya curaduría sea multiespecie y profundamente erótica?

Referencias bibliográficas

- BIDASECA, Karina; Corvalán, Kekena; Vázquez, María Laura; Lodwick Nuñez, Lucía (2022). “Cartas a Ana Mendieta”. En Bidaseca, Karina y Sierra, Marta (coord.), *El amor como relación. Discusiones feministas y activismos culturales*. Buenos Aires: CLACSO/El Mismo Mar.
- BIDASECA, Karina (2022a). “A G U A ANA/MENDIETA Q I X I. Trasposiciones/Transtemporalidades. Karina Bidaseca”. En Bidaseca, Karina y Sierra, Marta (coord.), *El amor como relación. Discusiones feministas y activismos culturales*. Buenos Aires: CLACSO/El Mismo Mar.
- _____. (2022b). *Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas situadas en el Sur*. Buenos Aires: CLACSO. En prensa.
- _____. (2021). *Ana Mendieta. Pájaro del océano*. Buenos Aires: El Mismo Mar.
- BIDASECA, Karina (2021). “Transmutaciones de un museo a cielo abierto. Ana Mendieta: Por una práctica curatorial erótica multiespecies”. En Muñoz, Juan Ignacio y Elbirt, Ana Laura, *Los patrimonios son políticos*. Tilcara: RGC ediciones/Ministerio de Cultura de la Nación. Disponible en: <https://rgcediciones.com.ar/libros/los-patrimonios-son-politicos/>
- _____. (2020). *Por una poética erótica de la Relación*. Buenos Aires: El Mismo Mar.
- CORVALÁN, Kekena (2021). *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño.
- GALLARDO, Ana (2021). “Creo en lo colectivo: Arte y Vida. Gestión y Comunidad”. En Camila Barcellone (comp.), *Activar el roce, compartir la sensibilidad: el libro de las Cuarencharlas*. Buenos Aires: Cultura Viral Federal y El Mismo Mar.
- GLISSANT, É. (2017). *Poética de la Relación*. Buenos Aires: UNQ.

- GONZALEZ, L. [1988] (2021). "La categoría político-cultural *amefricanidad*". *Conexión*, a. 10, n. 5, 133-44. Disponible en <https://bit.ly/37uVqGV>> (consultado el 10 mayo 2022).
- HALAC, Gabriela (2021). "Alunizaje. Cómo habitar el vacío de los espacios culturales". En Camila Barcellone (comp.). *Activar el roce, compartir la sensibilidad: el libro de las Cuarencharlas*. Buenos Aires: Cultura Viral Federal y El Mismo Mar.
- HARAWAY, Donna (2015). *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Buenos Aires: Libros de la mala semilla.
- HARAWAY, Donna (2018). *Testigo_modesto@segundomileio. Hombrehembra@_conoce_oncorata. Feminismo y tecnociencia*. Buenos Aires: Rara Avis.
- hooks, bell (1990). *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- "Las Tesis desde Valparaíso y Magdalenas Teatro de las Oprimidas de Puerto Madryn". Entrevista realizada por Kekená Corvalán, Karina Bidaseca. En Camila Barcellone (comp.), *Activar el roce, compartir la sensibilidad: el libro de las Cuarencharlas*. Buenos Aires: Cultura Viral Federal y El Mismo Mar.
- LORDE, Audre (1982). *Chosen poems – Old and New*. En *Between Ourselves*. Nueva York: Norton.
- LORDE, Audre (1984). "The Uses of the Erotic: The erotic as Power". En *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Toronto: Crossing Press.
- MAYER, Mónica (2021). "Feminismo y activismo histórico desde México". En Camila Barcellone (comp.), *Activar el roce, compartir la sensibilidad: el libro de las Cuarencharlas*. Buenos Aires: Cultura Viral Federal y El Mismo Mar.

Otras fuentes

- Noeila Barrientes, "La historia del cuerpo de Tropic-Ana". En Diario Arte digital *Hoy es Arte*. Disponible en <https://www.hoyesarte.com/evento/la-historia-del-cuerpo-de-tropic-ana/> 1/3/2020.