

# LUCERO,

Maria Elena

# CREAR, ACCIONAR, CONSTRUIR: Agitaciones culturales de mujeres artistas

Maria Elena Lucero<sup>1</sup>

## RESUMEN

El presente artículo reúne a diez artistas visuales, videastas y poetas latinoamericanas que, desde sus respectivos campos disciplinares, han aportado miradas renovadoras tanto a las prácticas culturales como a los debates sobre el rol de las mujeres en el ámbito cultural contemporáneo. El relevamiento de mujeres artistas en estas últimas décadas ha adquirido una visibilidad inédita, con un crecimiento notable de las investigaciones académicas respecto a sus recorridos visuales. En un arco de tiempo que incluye desde la década del treinta hasta la actualidad, esta selección reúne a artistas que abrieron vías de reflexión, investigación y producción visual articulando experimentación artística y teórica, expresión plástica y compromiso político. Nos referiremos a Narcisa Hirsch, Pola Weiss, Graciela Sacco, Patricia Galvão (Pagú), Julieta Hanono, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Mabel Temporelli, Livia Marin y Leslie Fernández Barrera. Con trayectorias caracterizadas por posicionamientos ideológicos disruptivos, sus obras se perciben como impulsos de debates críticos sobre los diversos lenguajes del arte.

## I. VIDEOGRAFÍAS Y HELIOGRAFÍAS EXPERIMENTALES

Narcisa Hirsch es una de las artistas más representativas de la videografía experimental en nuestro país. En 1968 y coincidiendo con el despliegue del Instituto Di Tella en Buenos Aires, Argentina, desarrolló acciones colectivas en el espacio urbano junto a Marie Louise Alemann y Walter Mejía, con gigantescos objetos elaborados con alambres y papel pegado. En esa atmósfera de incertidumbre y perplejidad que acechaba al país, surgieron estos cuerpos de materialidad frágil que provocaban desconcierto entre el público. En 1972, Hirsch filma sus *Diarios patagónicos*, entre los que se encuentra *Verano del 72*. El cortometraje expone paisajes del sur patagónico donde se observan las rutas, la aridez del suelo y los trabajadores migrantes. La filmación no posee sonido, las escenas generan experiencias intensamente visuales e intimistas, donde la cámara se detiene en diversos aspectos de la geografía sureña.

---

<sup>1</sup> Es Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Dirige el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y Universidad de Concepción de Chile. E-mail: elenaluce@hotmail.com, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Rostros en sombras, mujeres sonrientes y hasta un falso monje con capucha y un revólver ficticio que se detiene en la ruta y baila con desparpajo. Los desvíos de la escritura local aparecen en el frente de una vivienda, cuyo cartel reza BAR.Y.PENCION. La artista registra los lobos marinos a poca distancia, enfatizando sus orificios sexuales, las texturas de sus pieles, las poses lúdicas y el descanso de los animales al sol. Ovejas que son esquiladas, gallinas, barcos y primeros planos de la zona portuaria. Tres imágenes de la propia Narcisca Hirsch se destacan en este recorrido: de espaldas, desnuda en el mar, filmando desde el capó del auto (Figura 01) y su rostro de frente, al final del corto.



Fig. 01: Narcisca Hirsch. Fotograma del cortometraje Verano del 72. 1972. Fuente: cortesía de la artista

Dentro de la producción mexicana, es necesario destacar el rol de Pola Weiss. En 1979 exhibió ocho videos en el Centre George Pompidou de París, Francia. Más tarde participó en *The Art of Performance*, donde realizó *Videodanza Viva Videodanza* en la cual filmaba al público con su cámara al hombro. Durante 1985 se desencadenó un feroz terremoto en la ciudad de México, devastando la cartografía urbana y

el ámbito social de modo catastrófico. A partir de esa temática Pola realizó en 1986 *Mi Co-ra-zón*. (Figura 02) El video se inscribe en la similitud entre el movimiento sísmico real y la convulsión interna de la autora en relación a la pérdida de su bebé. Escuchamos latidos de un corazón vivo, surgen referencias a la menstruación en la flor que gotea sangre. Pola se retuerce, baila, su silueta adquiere un tinte verdoso. Destellos de un electrocardiograma y lágrimas cristalinas. Se establece una analogía entre su figura embarazada y la pintura de Gustav Klimt titulada *Esperanza I* de 1903. A la par de una experimentación vertiginosa, “Pola rehabilitó un tópico tabú como el aborto al exponerlo públicamente, superponiendo la catástrofe de 1985 en México con una coyuntura íntima” (LUCERO, 2018a: 106).



Fig. 02: Pola Weiss. Fotograma del video *Mi Co-ra-zón*. 1986. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=5oKxmPLvtyI>

Durante el Mayo francés en 1968 fueron registradas numerosas imágenes que graficaron la efervescencia de dicho episodio. Graciela Sacco archiva y selecciona diversas fotografías que identificaron el período y las reelabora en gigantescas heliografías sobre madera. La serie realizada entre 1996 y 2000, titulada *Presencias Urbanas*, exhibe instantáneas de los disturbios callejeros parisinos, recuperando al estudiante que, junto al obrero, se enfrenta a la represión del poder estatal. La utilización de tonos sepías sobre las tablas de madera le imprimen a la instalación un sesgo



particular, añadiendo un sentido trágico a las barricadas juveniles que signaron una etapa social de conflictos y enfrentamientos, en el marco de los movimientos políticos descolonizadores. En *Cuerpo a cuerpo* el protagonista que se observa en primer plano está tirando piedras hacia la policía que pretende impedir la turbulencia, lo cual entabla un vínculo visual directo con el observador. (Figura 03) Sacco manipula estas iconografías de manera eficaz y canaliza una investigación minuciosa sobre las técnicas heliográficas en soportes novedosos. En el caso de *La maja anunciada: Tríptico de la anunciación* de 1990 la artista despliega una estrategia productiva que rearma la corporeidad para deconstruirla en configuraciones abstractas que discuten el canon femenino procedente del arte clásico. Las imágenes provienen de un relevamiento previo de archivos que la artista efectúa sobre fotografías de cuerpos desnudos femeninos y detalles corporales ampliados e impresos con técnica heliográfica. La emergencia de detalles y fragmentos de cuerpos en las superficies impresas (en valijas, en papeles, en maderas) abre la posibilidad de construir archivos que nos permitan pensar en otras historias de lo corporal.



Fig. 03: Graciela Sacco. *Cuerpo a cuerpo*, de la serie *Presencias urbanas*. Heliografías sobre madera. 1996-2000. Fuente: Museo Castagnino+macro, Rosario

## II. IMÁGENES, PALABRAS, CONFRONTACIONES

Tras el despliegue del modernismo paulista tanto en el campo artístico como en el literario, la década del treinta del siglo XX en Latinoamérica se tensiona con el compromiso político. En 1929 en la *Revista de Antropofagia* editada en São Paulo se publicaron dibujos de Patricia Galvão, conocida como Pagú y pareja afectiva de Oswald de Andrade. Luego en 1931 se fundó *O Homem do Povo*, periódico dirigido por Oswald y del cual circularon solo ocho números. En dicho jornal y bajo la columna *A Mulher do Povo*, Pagú publicó imágenes y textos con encabezados que anunciaban el tema a desarrollar. Mordaz e incisiva, Pagú fue demoledora con los temas tabúes de la sociedad y crítica con el feminismo pequeño burgués destinado a un sector delimitado. La relación de figuras y palabras que se observa en su obra gráfica fue descrita como una “despoetização”, un “contágio de formas: em presença do desenho, o texto é atingido por la visualidade” (RISÉRIO, 2014: 34). Esta operatoria literaria y estética conjugaba el aspecto verbal y el no verbal. Los comentarios punzantes que acompañaban las notas cuestionaban no solo al feminismo más intelectualizado sino a determinados valores de la sociedad. Pagú exponía su posición libertaria en el plano moral y su desafío a los mandatos sociales y/o religiosos hacia la mujer. Los ocho artículos publicados tenían encabezados con formas de viñetas: dos siluetas femeninas, una levantando su brazo y con la boca abierta en actitud de exhortación, la otra, más ambigua, con su brazo apoyado en la O de POVO, realizado (tal como las demás palabras) con letras gruesas similares a la estilística geométrica del art decó. La tónica combativa con la que Pagú enfocó estos comentarios nos lleva a pensar en una posición feminista en aquella coyuntura histórica, donde las teorías de género distaban del desarrollo o de la difusión actual.

Más tarde y apelando al ámbito poético, Julieta Hanono realizó la instalación *Cosmología de poetas* (2018) que reunía a Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, María Negroni, Sandra Tortlucci, Claudia Masín, Susana Villalba y Olga Orozco en un mismo espacio compartido. Esta trama de escrituras se estructura en un montaje que incluye dos niveles. Por un lado, sobre una mesa se apoyan diversos fragmentos que corresponden a textos de las autoras escogidas por Julieta Hanono, impresos sobre papeles de colores. (Figura 04) Por otro, sus nombres se observan en la pared blanca de modo tal que se articulan en una cartografía lineal a partir de criterios como la cercanía, sincronía, empatía o solamente por coincidencias temporales, culturales y/o literarias (LUCERO, 2018b: 44). La elección no es casual, son mujeres de escritura profunda, de vidas intensas y de posiciones feministas en su mayoría. El modernismo feminista de Storni se cruza con Ocampo y su participación en la vanguardia literaria de los años 30. Pizarnik, traductora de Marguerite Duras, experimentó la vida parisina; Olga Orozco, activa integrante de un grupo literario surrealista y con ecos baudelerianos en su poesía, reflexiona sobre la memoria, la muerte y el futuro. La cualidad surrealizante de los escritos de Pizarnik y Orozco se empalman con los textos de Susana Thénon, con su mirada existencial sobre la marginalidad y la imposibilidad del lenguaje. María Negroni, ligada a la literatura gótica, ha examinado el recorrido poético de Silvina Ocampo. Sandra Tortlucci, guionista y dramaturga,

Claudia Masín, poeta y psicoanalista, y Susana Villalba, gestora cultural y novelista, comparten los ciclos de poesía, la literatura y el teatro.

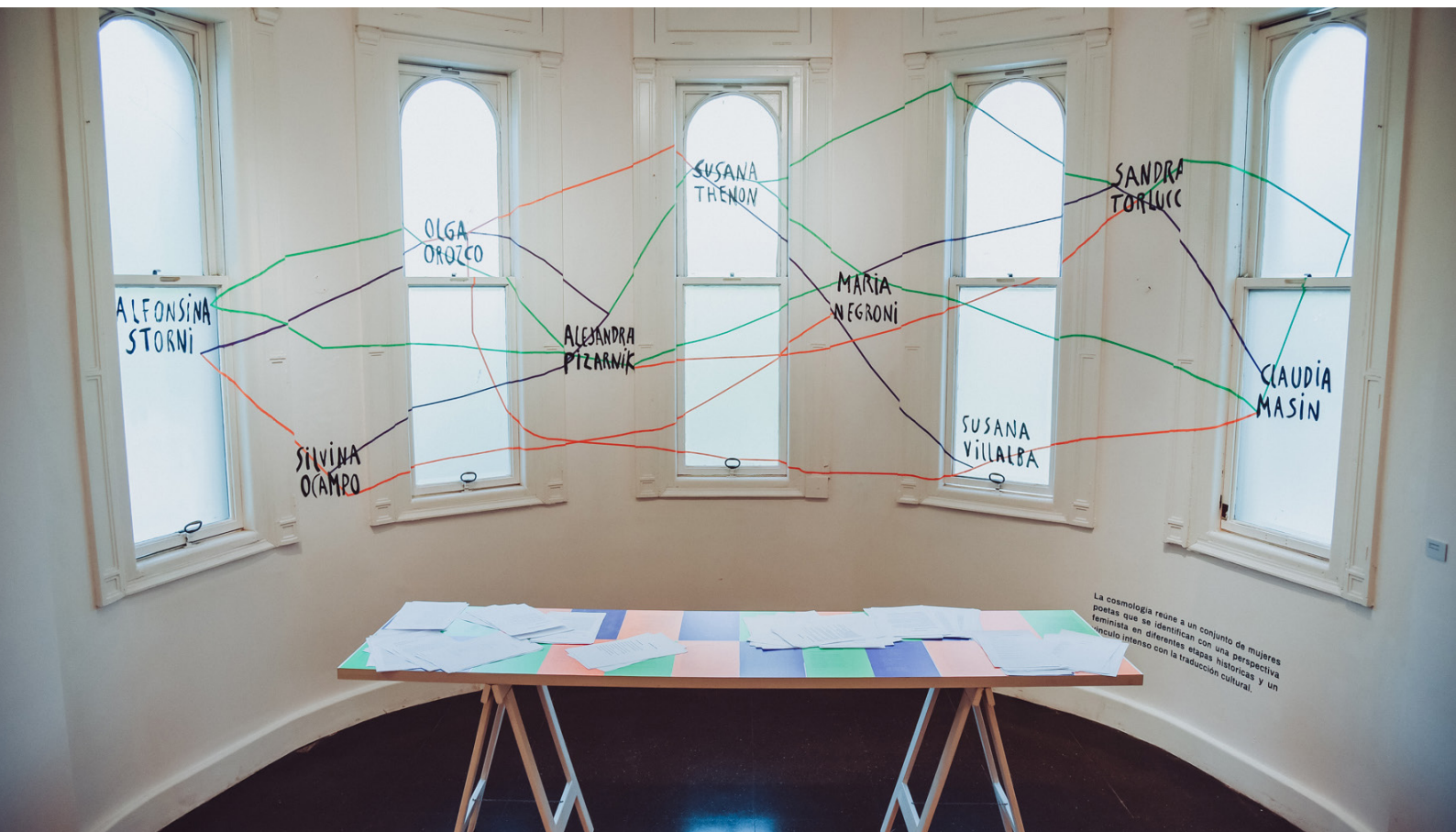


Fig. 04: Julieta Hanono. Cosmología de poetas, instalación. 2018. Fuente: fotografía de Ariel Smania

### III. LOS HILOS DE LA VANGUARDIA

Hacia fines de 1967 Graciela Carnevale participó junto a otros artistas rosarinos de la exhibición “El arte por el aire” en Mar del Plata. Con el auspicio de las compañías Ala y Austral, la muestra congrega un conjunto de obras que enfatizaban la liviandad material. La propuesta de Carnevale apuntaba a la visibilización de las noticias que acontecían en el mundo mediante la presentación de tres periódicos, uno era de Mar del Plata, otro de Buenos Aires y el tercero de Rosario. Los espectadores podían confrontar cómo noticias análogas eran descifradas de manera diferentes de acuerdo a la posición ideológica del medio de prensa en cuestión. En 1968, la artista presentó en el Ciclo de Arte Experimental la obra denominada *El encierro* (1968), una acción drástica que visibilizaba la censura presente en aquel momento. (Figura 05) Graciela Carnevale permitió que el público ingresara a la sala y luego cerró la puerta con llave. La primera reacción de los espectadores fue quitar todos los afiches que cubrían las vidrieras, algunos se sentaron y esperaron. Transcurría el tiempo y nadie les abría, entonces comenzaron a arrancar las varillas de la abertura de entrada para escapar



(LUCERO, 2018c: 61). Desde el exterior un muchacho rompía el vidrio. Finalizada la obra (que dejó como consecuencia la rotura de los vidrios, resultado de la necesidad del público de salir del sitio que había sido cerrado con llave por Carnevale) los artistas debieron abandonar el local alquilado.



Fig. 05: Graciela Carnevale. El Encierro, acción.  
1968. Fuente: cortesía de la artista

Desde otra perspectiva, Noemí Escandell, también integrante del denominado Grupo de Rosario, desarrolló montajes de imágenes reproducidas con tiradas multiejemplares. En *Y otra mano se tienda...* de 1968 observamos dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto "Che" Guevara reposa en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt Harmenszoon van Rijn de 1632. (Figura 06) Tiempos distantes se vinculan a partir de una situación turbadora donde la mirada atenta de los observadores se dirige hacia el cuerpo abatido, lesionado y vulnerado del "Che". El encadenamiento de símbolos teje una trama de significados que quedan a disposición del observador, quien, mediante su capital simbólico, es capaz de establecer decodificaciones y traducciones en relación a las figuras propuestas por el artista o el historiador. Bajo la mirada triunfante de los militares en un caso, o de los médicos atentos en otro, los rostros inquisidores se regodean expresando victorias



concluyentes sobre los cuerpos, una científica y otra política. La visión comparativa nos plantea una serie de pugnas donde se contrapesan distintos sentidos, rememorando episodios que constituyen documentos de la cultura en cada realidad histórica. Escandell implementa la técnica de la multiejemplaridad para que el espectador pueda retirar las hojas y llevárselas consigo, ampliando el espacio de propagación y consumo de las láminas seriadas. El desplazamiento vanguardista es recuperado en la operatoria de Escandell en *Y otra mano se tienda...*, no solo en la utilización de un montaje de escenas sino en el recurso a imágenes que concentran significaciones ligadas al poder científico, al poder militar pero también a la supervivencia del ideario guevariano de las izquierdas políticas.



Fig. 06: Noemí Escandell. *Y otra mano se tienda...*  
1968. Fuente: cortesía de la artista

En algunas obras emergen restos traumáticos que procuran suturarse en el hacer mismo. Mabel Temporelli realiza durante 2005 y 2006 la serie denominada *Sabor a limón* incluyendo prendas realizadas por ella misma. (Figura 07) Los textiles suelen ser verdes pasteles, cremas o amarillos pálidos, una gama cromática que contrasta con las quemaduras de cigarrillos que se observan en las superficies, generando una escritura a partir de la marca. Si bien la artista señala que el acto de agujerear se acerca a los planteos espaciales de Lucio Fontana, esos detalles abren un imaginario colectivo de fuerte impacto en la historia de nuestro país, porque nos hace pensar en el dolor y la tortura. El oxímoron que nos presenta Temporelli tensiona la exquisitez de las telas con tonos pasteles y apacibles, con el recuerdo de escenas sombrías y de una tragedia nacional que aún hoy sigue generando debates sobre la memoria política. Colgados en perchas sobre la pared, estos vestidos de falda corta con atisbos sesentistas exhiben, de lejos, ornamentos prolijamente marcados que se ordenan como puntos rítmicos que repiten un mismo esquema geométrico.



Fig. 07: Mabel Temporelli. Serie Sabor a Limón. 2005-2006. Fuente: fotografía de Gustavo Goñi

#### IV. FICCIONES DE LA ESTÉTICA

Una zona de las expresiones artísticas que se vinculan al pensamiento feminista se apoya en los cuestionamientos de los usos, hábitos cotidianos y costumbres que identificaron a las mujeres durante siglos. Parte de ese imaginario cultural subraya el repertorio cosmético y estético como un aspecto definitorio de la belleza y su con-



sagración social. Livia Marin, radicada en Londres, ha trabajado con objetos de bajo costo y seriadados que construyen instalaciones de grandes dimensiones. En *Ficciones de un uso* (2004) la artista esencializa los elementos básicos de la cosmética femenina como los pintalabios, y rearma un conjunto de unos dos mil quinientos objetos. (Figura 08) Cada pieza está coloreada por tonos diferentes, característicos de los muestrarios cromáticos que se ofrecen en los locales de venta de artículos de perfumería. La instalación en su totalidad plantea un borde entre el objeto trabajado e intervenido de modo peculiar y la producción industrial para consumo masivo. Cada cosmético, prolijamente torneado y terminado, se ofrece a la vista como promesa de belleza, atracción y brillo personal, aunque sabemos que se trata de ficciones. Se produce una paradoja entre el placer visual y la ineficacia estética de las pequeñas esculturas, abriendo un sentido reflexivo sobre los mandatos habituales dentro del universo femenino, los ecos sociales y políticos de las convenciones de la moda. En otro sentido, Marín recupera las configuraciones que identifican ciertos aspectos del mobiliario cotidiano, como manijas, adornos o distintos accesorios de madera, y los recontextualiza en esta enorme colección, disponible y atractiva.



Fig. 08: Livia Marin. Ficciones de un uso. Instalación 2004. Fuente: cortesía de la artista

Por su lado, Leslie Fernández Barrera plantea en *Estética 2008* algunas reflexiones sobre las técnicas y usos de los tratamientos estéticos capilares que surgen en el espacio social como imposiciones culturales a los que toda mujer debería ajustarse. En este proyecto, Fernández Barrera produce series de imágenes que se corresponden con categorías referentes de la belleza femenina, tales como *Paletas*, *Peinados*, *Cartas de*



colores y Modelos para peinados, implementadas mediante figuras femeninas que se enlazan con estereotipos visuales que inducen al sometimiento a los cánones de belleza. (Figura 09) En ese aspecto, intenta resaltar la visualidad que adquieren estos preceptos estéticos que se traducen en las masivas concurrencias a peluquerías, manicuras y quirófanos con el objetivo de aumentar el potencial seductor. Este señalamiento que destaca la artista da cuenta de las numerosas estrategias publicitarias y masivas que atraviesan las sociedades actuales estimulando hábitos de consumo de productos que prometen embellecimiento, atracción y felicidad ¿cómo resistir a los encantos de estas invitaciones? Fernández Barrera lleva estas fórmulas a su mínima expresión, quita los rasgos identificatorios y vacía los contenidos comunicativos o sociables al pintar los rostros sin ojos ni bocas. Reserva ese sitio para los cabellos y para algunos indicadores relacionados con los tonos utilizados para teñir cabellos. De este modo, promueve una lectura a contrapelo que cuestiona los fines esteticistas de esta gran máquina de dilapidación y empleo de tiempo que implica la búsqueda de la belleza.

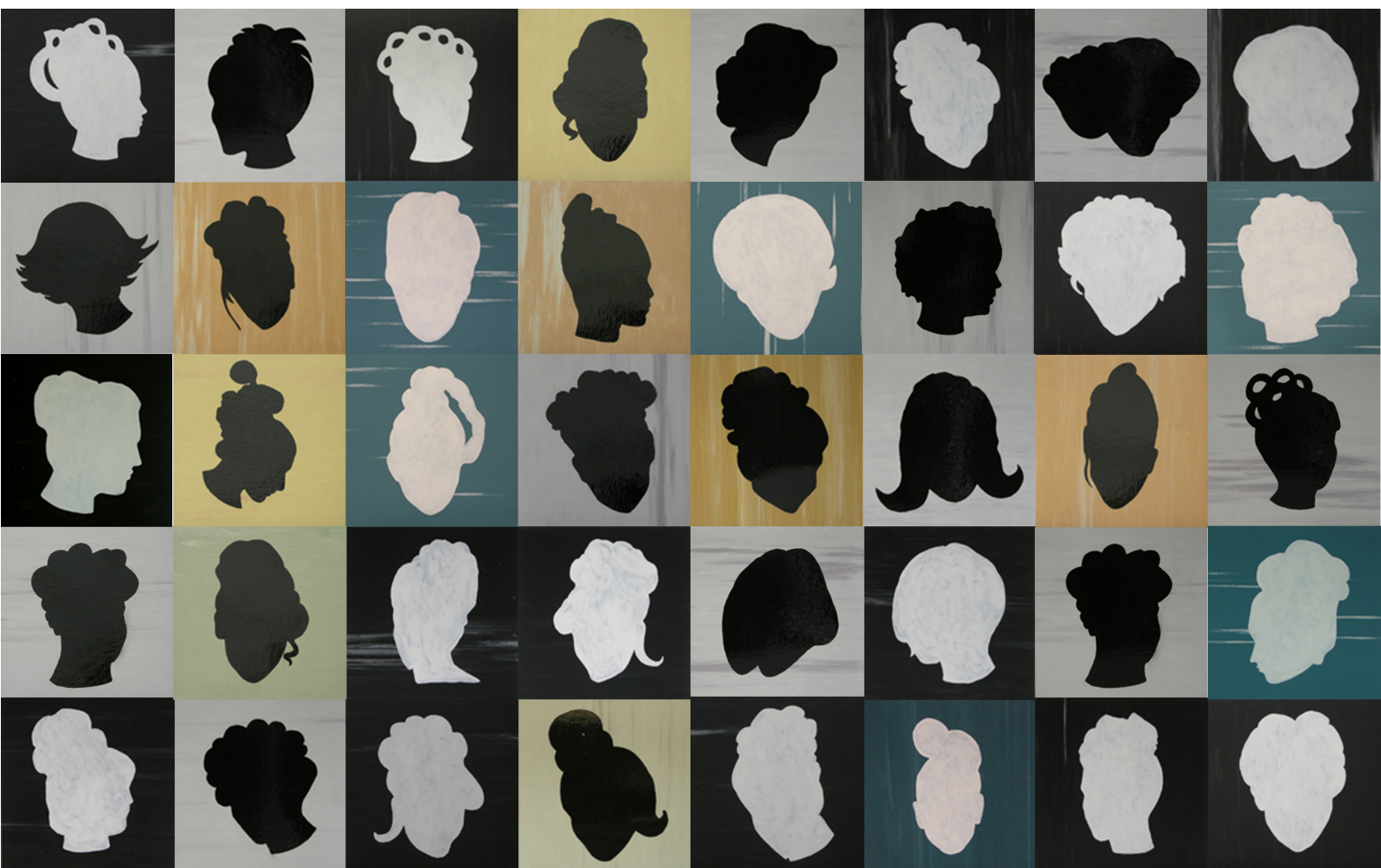


Fig. 09: Leslie Fernández Barrera. Siluetas. De la Serie Estética 2008.  
Fuente: cortesía de la artista

## V. AFECTOS, SORORIDADES Y SOLIDARIDADES

El mapeo de estas diez mujeres artistas nos conduce a revisar algunos concep-

tos teóricos en relación al modo en que los cuerpos disputan al sistema patriarcal, a la emergencia de poéticas disruptivas o a la inscripción política que rodea algunas de las producciones visuales detalladas. Silvia Federici (2018) se pregunta cómo sería la historia del capitalismo si en vez de relatarse desde el proletariado pudiera narrarse desde las cocinas, los dormitorios, desde los cuerpos que día a día tornan visible la fuerza productiva. Se trata de las corporalidades femeninas. Al indagar en estos espacios domésticos, Federici destaca la incidencia de los cuerpos en el crecimiento y desarrollo de la producción laboral, enfocándose en una dimensión opacada y silenciada que, desde su visión, ha sido desestimada por el marxismo ortodoxo. Esos cuerpos como soportes de la producción asalariada fueron en general oprimidos, sojuzgados, sujetos y violentados ¿qué es lo que se desprende de ellos, que desborda, qué exhalan? Artistas como Pola Weiss, Narcisa Hirsch y Graciela Sacco exploraron dentro de la videografía o la heliografía las dimensiones simbólicas de lo corporal, construyendo espacios de expresión en torno a situaciones cotidianas, sean históricas, traumáticas o festivas. Para María Laura Rosa el cuerpo es uno de los ejes recurrentes en la producción visual contemporánea: "Dentro de la problemática de la intimidad, el cuerpo es objeto de análisis constante. Es el escenario en el que se inscribe el género y en el cual se manifiestan las diferencias -étnicas, sexuales, etc.- constituyéndose, entonces, como territorio político e ideológico" (ROSA, 2008: 159). Lo corporal se funda como campo de acción en el cual emerge lo identitario en tanto construcción discursiva. Las experiencias plásticas de Pola Weiss, Narcisa Hirsch y Graciela Sacco exacerbaban situaciones intimistas, exponiendo zonas poco exploradas de la cotidianeidad. Al iniciar una reflexión deliberada sobre las normas sociales que tienden a opacar, fragmentar y neutralizar la presencia del cuerpo femenino, las tres artistas exacerbaban los aspectos materiales de la desnudez como un medio visual poderoso. En el caso de Graciela Sacco, la utilización fragmentaria del cuerpo femenino abre un universo de interrogantes acerca de la presencia de la mujer como sujeto de representación en la historia del arte de corte europeizante, lo que nos permite reflexionar sobre modos alternos de enunciación de lo corporal. Existen otros abordajes críticos en el plano visual y poético. En ese aspecto la obra gráfica de Pagú inicia una labor política en los años 30 como periodista, escritora y militante al enlazar escritura e imagen en un mismo plano. Bajo la denominación de *A Mulher do Povo*, articula diferentes conceptos acerca de lo femenino en una etapa donde difícilmente se hablaba de perspectiva de género. Otra funcionalidad adquiere la escritura en el caso de *la Cosmología de poetisas* elaborada por Julieta Hanono. Allí lo textual se conjuga en una red de autoras que sostienen vínculos entre sí a partir de dimensiones conceptuales y afectivas tales como el perfil feminista, la libertad sexual, la corporalidad, la crítica al lenguaje y las referencias a la marginalidad. Podemos hablar de escrituras disruptivas como un recurso efectivo que son planteadas desde una perspectiva de género. Para Julieta Kirkwood (2018) el género se plantea en tanto categoría cultural y conforma una capacidad de la cultura para evitar el peso taxonómico de la biología. A partir del género las artistas plasman una cadena de palabras que tejen múltiples significaciones y promueven la transformación de pautas culturales anquilosadas que se incrustan en el sistema patriarcal. La articulación de práctica artística y feminismos en América Latina ha sido

explorada minuciosamente por Andrea Giunta (2018), quien desentraña los modos en que las artistas mujeres postularon la emancipación de sus cuerpos a través del arte y a la luz del pensamiento feminista. El feminismo como proyecto colectivo ha permeado las capas intelectuales más variadas, en un arco de tiempo que se inicia décadas atrás. Durante los años 60 algunas artistas mujeres trabajaron sobre ejes estético-políticos que, en el marco de las discusiones sobre las confrontaciones en el campo ideológico y militar o los movimientos descolonizadores, cobraron nuevas implicancias simbólicas. Durante 1968, Graciela Carnevale organizó experiencias colectivas ligadas a la censura ejercida por el gobierno de facto. Las reacciones en cadena respondían a una condición opresiva, tal como se vivía el clima epocal. El proyecto de Noemí Escandell da cuenta de un mecanismo complejo que inauguran vías reflexivas sobre pasado y presente, golpe de estado y democracia, instaurando lazos afectivos y sensitivos con el observador que en este caso, al retirar las hojas de los *handing works* (blocks de hojas impresas) coparticipa de la obra. En Mabel Temporelli aparece claramente la referencia a la quemadura, la herida y la laceración que aquí resurge como ornamento de la indumentaria elegida. Cada detalle se asienta desde una acción punzante que desgarrar el cuerpo textil pero también el cuerpo emocional. Respecto a la producción masiva, Livia Marin elabora objetos que simulan lápices labiales en cantidades industriales, emulando la masividad que caracteriza la etapa global actual. Finalmente, a contrapelo de las convenciones de la belleza canonizada, Leslie Fernández Barrera reproduce los catálogos de los salones de cosmética capilar para subrayar la maquinaria infernal que rodea al imaginario de seducción y de atractivo que se les impone a las mujeres en el orden mundial. Julieta Kirkwood ha identificado al feminismo con la reflexión y la movilización, por tanto como proyecto colectivo nos brinda la posibilidad de incluir nuevas dimensiones en el conocimiento y en la praxis político-social. En esa misma dirección, las expresiones visuales de las artistas mujeres aquí citadas se conciben como agitaciones culturales que proponen nuevos modos de abordar y reflexionar sobre los roles sociales femeninos en el contexto contemporáneo y sus repercusiones políticas y simbólicas. Sus articulaciones con el feminismo se producen a partir de determinados postulados observados con lucidez por Kirkwood, para quien los actos de sublevación o ruptura con las normas y los estereotipos surgen a partir de la toma de conciencia de los derechos como grupo y/o comunidad. La decisión de intervenir en la realidad deviene de esta concientización. Dice la autora: "Sabemos, y veremos en más detalle, cómo opera históricamente el orden para evitar la toma de conciencia femenina que la pondrá en situación de rebeldía, porque... esta situación es irreversible" (Kirkwood, 2018: 78). Si el patriarcado ha creado numerosas y rígidas estructuras para evitar que esas fuerzas corrosivas avancen, el ámbito de la cultura visual resulta un terreno apto y adecuado para experimentar los conflictos entre lo producido por las mujeres y las convenciones hegemónicas. En ese aspecto, los discursos ideológicos empiezan a sacudirse en un sentido, como señala la socióloga y activista chilena, irreversible. La revuelta feminista no tiene retorno, continúa y se expande, así como las prácticas artísticas comprometidas con la perspectiva de género que agitan e intentan quebrar con los mandatos establecidos.



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- FEDERICI, S. *El patriarcado del salario*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- GIUNTA, A. *Feminismo y arte latinoamericano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- KIRKWOOD, J. *Feminarios*. Viña del Mar: Communes, 2018.
- LUCERO, M. E. "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes". En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 13, Número 1, enero-junio 2018, Bogotá, 2018a, pp. 43-60.
- LUCERO, M. E. "Traducir el desborde (una poética feminista)". En: *Traducir el desborde*. Rosario: Museo de la Memoria, 2018b, pp. 37-45.
- LUCERO, M. E. "Intercambios, fusiones y politización. El Archivo Graciela Carnevale". En: *Separata*, año XVI, número 22, setiembre de 2018, Rosario, 2018c, pp. 55-75.
- RISÉRIO, A. "Pagu: vida-obra, obravida-vida". En: De Campos, Augusto. *Pagu, Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 32-55.
- ROSA, M. L. "La cuestión de género". En: Oliveras, Elena (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 2008, pp.153-174.