

Tesis Doctoral

**Título de la Tesis: Fuera de discurso. El arte
feminista de la *segunda ola* en Buenos Aires**

María Laura Rosa

Licenciada en Geografía e Historia

Especialidad en Historia del Arte

Universidad Complutense de Madrid

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

UNED

2011

Departamento: Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

**Título de la Tesis: Fuera de discurso. El arte
feminista de la *segunda ola* en Buenos Aires**

María Laura Rosa

Licenciada en Geografía e Historia

Especialidad en Historia del Arte

Universidad Complutense de Madrid

Directora de Tesis: Dra. Yayo Aznar Almazán

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi directora de tesis Dra. Yayo Aznar Almazán, de quien he aprendido a lo largo de estos años no sólo conocimientos sobre la Historia del Arte sino también riqueza humana. Ella fue una sabia compañera en esta investigación; sin su generosidad, dedicación y sugerencias este trabajo no hubiera llegado a su fin. Agradezco en particular la lectura minuciosa de Yayo y todo lo dedicado a esta tesis en una época en la que vivimos donde el tiempo es un bien cada vez más escaso en nuestras vidas.

Esta tesis doctoral implicó un ciclo en mi vida en el que los afectos jugaron un lugar importante para el desarrollo de la investigación. Sin la presencia, el apoyo y el estímulo de Mariano Eloy Rodríguez Otero este trabajo no hubiera podido ser lo que es. Gracias a su inteligencia, su comprensión y su conciencia feminista pude escribir cada capítulo que aquí presento. Gracias a su humor pude sortear varios momentos difíciles.

Agradezco la presencia de mis padres y hermanos, por su compañía, aliento y por lo que han trabajado al lado mío cuidándome y ayudándome en todo lo que han podido.

Quiero dar las gracias a mis amigos por sus complicidades y su compañía. Gran parte de la bibliografía se las debo a ellos. Gracias a Alejandro Kantemiroff, quien en su estadía en los Estados Unidos fue un atento corresponsal feminista, a quien debo además el haber actualizado parte de mi biblioteca. Gracias a Cecilia Widmer, Magdalena Pagano y Fernando Davies, por sus escuchas atentas, los ricos intercambios y por estar siempre dispuestos a engrosar sus valijas con libros feministas. Gracias a la fidelidad y el amor de mis viejas amigas españolas Elisa y Charo, a quienes adoro. Muchas gracias a Sergio Vita y Elena Sierra por estar siempre. Gracias a Lea Ágreda, Inés Buchar y Ana Sartori por su inteligencia, paciencia y solidaridad. Y agradezco a una amiga que ya no está pero que fue la primera en leer y corregir un boceto de esta investigación, Brigitte Martini, quien me lleva acompañando todos estos años.

En 2006, por mediación de Yayo Aznar, pude conocer a Juan Vicente Aliaga. Al año siguiente me encontré con Assumpta Bassas Vila. Fue un lujo para mí contar con ambos desde entonces, no sólo por sus conocimientos sobre el arte feminista sino también por el afecto y la amistad que fuimos formando con el tiempo. Agradezco especialmente a Assumpta sus conocimientos y sus palabras sabias que han enriquecido tanto este como otros trabajos míos, el haberme familiarizado con la escuela de la diferencia y el abrirme al mundo de las místicas y las beguinas, quienes me alimentan el alma y a las que vuelvo una y otra vez.

Agradezco fundamentalmente a Juan Vicente todo lo que lleva realizado por el arte feminista -ejemplo primordial para el presente trabajo- por los proyectos que nos han unido y unen, y por su cariño a la Argentina.

Quiero agradecer a mis colegas del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género quienes han colaborado amablemente con esta investigación: quien fuera su directora, Dra. Dora Barrancos y a la directora actual, Dra. Nora Domínguez; a las compañeras del grupo *Historia Género y Política en los '70*, a Isabela Cosse y por último a Marcela Nari, quien se fue muy pronto pero que dejó un legado fabuloso para los estudios feministas en Argentina.

Esta investigación se llevó a cabo en gran medida gracias a la palabra y a la memoria de sus protagonistas. De todas ellas quiero muy especialmente agradecer a tres figuras que considero cardinales en estos años de trabajo: Monique Altschul, Leonor Calvera e Ilse Fusková, de quienes admiro el valiente compromiso que han tenido con el feminismo desde los años setenta hasta hoy, su forma de entender el mundo y el ejemplo de vida que nos dan. Sin vuestra colaboración y el rico archivo que cada una labró y cuidó, hubiera sido imposible avanzar contra la invisibilidad de los trabajos de las artistas aquí presentes. Me hubiera gustado mucho conocer a María Luisa Bemberg en persona, lamentablemente el tiempo me ganó de mano. Sin embargo conté con la posibilidad de acercarme a través de los recuerdos de su amiga Leonor Calvera y de su última secretaria, Patricia Maldonado, con quienes viví la admiración y el amor que tuvieron hacia María Luisa sin dejar de ser críticas.

Si bien todas las investigaciones precisan de archivos y bibliotecas, los que se encuentran las más de las veces en manos públicas, en el caso de mi tesis estaría en deuda si no dijera que una parte fundamental de la documentación con la que trabajé me la proveyó el Centro de Documentación de la Librería de Mujeres de Buenos Aires, una de las bibliotecas más ricas sobre la historia de nuestro feminismo tanto local como latinoamericano, con la que contamos en Argentina. Sus fundadoras, Piera Oria y Carola Caride fueron fundamentales en mi trabajo. A ellas quiero agradecer el confiar en mí, el brindarme siempre respuestas y soluciones ante mis preocupaciones, y en especial a Patricia, quien contestaba de manera encantadora mis llamadas apremiantes.

No quisiera dejar de agradecer a las *Mitominas* que me abrieron sus puertas: Silvia Berkoff, Florencia Braga Menéndez, Beba Braunstein, Adela Iribarren, Pilar Largui, y Ebe Molinuevo. A Sara Torres que me abrió su valioso archivo. A Claudina Marek y Carlos Altschul, por apoyar y apuntalar incansablemente el trabajo de sus parejas y siempre ser tan amables conmigo.

Esta tesis me permitió poder contactarme con colegas de México quienes trabajaron arduamente para el arte feminista. Quiero agradecer la colaboración en este trabajo de Araceli Barbosa, historiadora del arte de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, colega con la que hemos coincidido en las áreas de investigación y a quien aprecio por su humanidad y sus estudios.

Considero que el arte feminista latinoamericano no sería lo que es sin la presencia de Mónica Mayer, a quien tuve la enorme dicha de conocer hace más de diez años por sus escritos y en 2009 personalmente. Junto a ella está siempre su leal compañero Víctor Lerma, a ambos quiero agradecerles el haberme abierto las puertas de su casa y el haberme brindado el placer de la plática y de la amistad.

En Chile también formé afectos con colegas como Julia Antivilo, a quien agradezco haberme brindado su investigación sobre el feminismo mexicano y su disposición a buscarme imágenes desde la distancia. Agradezco también a Soledad Novoa por su cariño y sus conocimientos.

No quiero olvidar a mi joven amiga Luana Saturnino Tsvardovkas de Brasil por su enorme calidad humana e intelectual y a Georgina Gluzman, de Argentina, en quien confío que sus investigaciones se unan con las mías. También a Isabel Tejeda Martín, con quien he coincidido recientemente en investigaciones y complicidades.

Si hay alguien quien me mostró el camino que debía seguir cuando yo era estudiante, esa fue mi maestra Estrella de Diego. Pasan los años y no dejo de valorar muchas de sus clases, para mí magistrales. Aún recuerdo el efecto que tuvo sobre mí conocer que la Historia del Arte no estaba conformada sólo por figuras geniales que ocupaban tantas horas de clases como tan inabarcable fuera el personaje; había sin embargo una cara oculta del discurso, la que involucraba a mi sexo. Agradezco a Estrella por haberme abierto la cabeza y haberme apasionado aún más si cabe por esta disciplina, la que sigo amando.

Dedico esta tesis a Mariano y a nuestra Magdalena, con esperanza.

Índice general

Índice de imágenes.....	4
-------------------------	---

Introducción

I. Conformación de los grupos feministas de Buenos Aires al calor de la <i>segunda ola</i> . Singularidades respecto del feminismo internacional.....	16
II. Articulación de la relación arte-feminismo en Buenos Aires. Décadas '70 y '80.	21
III. El olvido de los '90 y la aparición académica del concepto de género.	31
IV. Hipótesis de trabajo	33
V. Metodología y objetivos de la investigación.	34

Capítulo I: María Luisa Bemberg en el origen de un arte feminista

I. María Luisa Bemberg. UFA y la relación arte-activismo.	42
II. 'La mujer' es una construcción visual y discursiva. <i>El Mundo de la Mujer</i> (1972).	55
III. Diálogos entre María Luisa Bemberg y Martha Rosler.	76
IV. La educación y los juegos de la infancia en la construcción del género. <i>Juguetes</i> (1978)	89
V. Repercusiones en la prensa de los cortos de María Luisa Bemberg.	109

Capítulo II: Ilse Fusková. Desde la fotografía al activismo

I. <i>Lugar de Mujer</i> . La vuelta de las exiliadas y el regreso de las luchas feministas.....	123
II. Ilse Fusková. La sexualidad femenina en su serie <i>El zapallo</i> (1982).....	128
III. Desde la casa a la calle. <i>El Grupo Feminista de Denuncia</i> (1986-1987).....	145
IV. Pintar con sangre. Activismo lésbico y producción artística (1988).....	158

Capítulo III: *Mitominas I. La construcción de la mujer a través de los mitos*

I. El origen de <i>Mitominas I: Transformaciones</i> (1985).....	178
II. Contexto teórico de los mitos y la mirada feminista.....	187

III. <i>Mitominas I. Un paseo a través de los mitos. Artistas, obras, talleres</i>	190
IV. Consideraciones finales.....	225
Capítulo IV: Críticas al orden doméstico a través de la obra <i>El ama de casa y la locura</i>	
I. <i>El ama de casa y la locura</i> (1987).....	236
II. La cuestión del ama de casa en los fotomontajes para la revista <i>Idilio</i> de Grete Stern. Cruces con <i>El ama de casa y la locura</i>	266
III. Vínculos entre <i>El ama de casa y la locura</i> y las performances del grupo mexicano <i>Polvo de Gallina Negra</i>	292
IV. Relaciones entre <i>El ama de casa y la locura</i> y la <i>Womanhouse</i> de Chicago y Schapiro.....	316
Capítulo V: <i>Mitominas II. Los mitos de la sangre. Luego el olvido</i>	
I. <i>Mitominas II. Los mitos de la sangre en el contexto del Sida</i> ...	330
II. Obras de sangre. Censura y polémicas en <i>Mitominas II</i>	336
III. Artistas, obras, talleres.....	347
IV. Un intento más: <i>Mitominas III</i>	370
V. Consideraciones finales.....	383
A modo de conclusión	389
Bibliografía	
I. Fuentes.....	408
II. Films y videocintas.....	413
III. Entrevistas.....	414
IV. Artículos en catálogos y revistas.....	415
V. Artículos consultados en la web.....	418
VI. Libros y catálogos Índice de imágenes.....	419
Anexos	
Anexo I: Datos estadísticos de la educación femenina. Períodos 1941-1987	427
Tabla de producción de electrodomésticos en miles de unidades. Períodos 1939-1981	430
Anexo II: Entrevistas	432
Anexo III: Material fílmico en soporte DVD	621

Índice de imágenes

Capítulo I

1.	Folleto de UFA para <i>El día de la madre</i> , 1970.....	52
2.	Artículo de la revista <i>Claudia</i> , n° 194, julio de 1973.....	54
3.	Logo de la exposición <i>Femimundo 72</i>	57
4.	Vista de la fachada de <i>Femimundo 72</i>	58
5.	Vista habiendo atravesado la fachada de la feria.....	59
6.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	63
7.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	63
8.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	65
9.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	66
10.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	67
11.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	70
12.	Imágenes del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	71
13.	Imagen del corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	72
14.	Mujer enjaulada con la que termina el corto <i>El mundo de la mujer</i> de María Luisa Bemberg.....	76
15.	Martha Rosler, <i>Cold Meat II</i> , 27.5x22, 1965-74.....	78
16.	Martha Rosler, <i>Kitchen I or Hot Meat</i> , 1965-74, 37.5x30.....	78
17.	Martha Rosler, <i>Pop Art, or Wallpaper</i> , 63x52.5, 1965-74 y <i>S, M,</i> <i>L, or Kaiser Perma-Lift</i> , 52.5x63, 1965-74.....	79
18.	Martha Rosler, <i>Cargo Cult</i> , 104x81, 1965-74.....	81
19.	Martha Rosler, <i>House Beautiful, Bringing the War Home</i> , 1967-72.....	82
20.	Martha Rosler, <i>First Lady (Pat Nixon)</i> 50.8x61, 1967-72, de la serie <i>Bringing the War Home</i>	83
21.	Secuencia que muestra a Sarita Torres repartiendo folletos en la puerta de Femimundo '72.....	86
22.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	90
23.	Clew, <i>La Opinión</i> , jueves 13 de octubre de 1977.....	94
24.	Imágenes del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	95

25.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	96
26.	Imágenes del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	98
27.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	101
28.	Imagen de Roxana y Karina del corto <i>Juguetes</i> de M. L. Bemberg.....	102
29.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	104
30.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	105
31.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	106
32.	Imágenes del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	107
33.	Imagen del corto <i>Juguetes</i> de María Luisa Bemberg.....	107

Capítulo II

34.	8 de marzo de 1984, fotografía de Alicia D'Amico.....	126
35.	Cartel de Josefina Quesada para el 8 de marzo de 1985.....	127
36.	Exposición de Ilse Fusková <i>El Zapallo</i>	130
37.	Cartel de la Exposición de Ilse Fusková <i>El Zapallo</i>	132
38.	Fotos de la serie El zapallo de Ilse Fusková.....	133
39.	Foto de la serie <i>El zapallo</i> de Ilse Fusková.....	134
40.	Foto de la serie <i>El zapallo</i> de Ilse Fusková.....	134
41.	Foto de la serie <i>El zapallo</i> de Ilse Fusková.....	135
42.	Foto de la serie <i>El zapallo</i> de Ilse Fusková.....	136
43.	La Diosa azteca Tlazolteotl dando a luz, c. 1400 d.C.....	140
44.	Figura de terracota. Egipto, cuarto milenio antes de Cristo; Venus de Willendorf c.25000 a.C.....	141
45.	<i>Mujeres Públicas, Grupo de Denuncia Feminista</i>	148
46.	Alicia D'Amico, Ilse Fusková denunciando la violación a mujeres, 1984.....	154
47.	<i>Basta de violaciones en Lanús</i> , convocatoria del <i>G.F.D.</i>	154
48.	Denuncia del atropello sufrido por dos compañeras de ATEM, <i>GFD</i>	155
49.	<i>Símbolo del Grupo Feminista de Denuncia</i>	155
50.	Denuncia por violencia desde el feminismo a dos de sus miembras.....	156
51.	<i>Cuaderno de Existencia Lesbiana</i> n°2, Buenos Aires, mayo de 1987.....	162
52.	Shere Hite, <i>Sinceridad Sexual. Así nació el informe Hite</i> , Buenos Aires, Martínez Roca, 1977.....	168

53.	Ilse Fusková, S/T, 1988.....	168
54.	Ilse Fusková, S/T, 1988.....	169
55.	Ilse Fusková, S/T, 1988.....	170
56.	Escuela de Fontainebleau, Gabrielle D'Estrées y la Duquesa de Villars, c. 1594.....	170
57.	Ilse Fusková, S/T, 1988.....	171
58.	Ilse Fusková, S/T, 1988.....	172
59.	Fotograma de <i>Fuses</i> , C. Schneemann, 1967, 16 mm.....	173
60.	Carolee Schneemann, Interior scroll, performance de 1975.....	174
61.	Alicia D'Amico fotografió a Ilse Fusková, tapa de la revista <i>Feminaria</i> , Año III, n°6, noviembre de 1990.....	177

Capítulo III

62.	<i>Transformaciones</i> , 1985. Grupo conformado por Rosa Bril, Ana Esteras, Nora García, Angélica Gorodischer, Mónica Magrane, Liliana Maresca, y Lucía Mourelle.....	185
63.	<i>Transformaciones</i> , 1985. Angélica Gorodischer, a la izquierda y Liliana Maresca a la derecha.....	186
64.	Cartel de <i>Mitominas I</i> , 1986.....	191
65.	Catálogo de <i>Mitominas I</i> , 1986.....	192
66.	Plano de <i>Mitominas I</i> , 1986.....	194
67.	Folleto de <i>Mitominas I</i> , 1986.....	196
68.	Minotauro de <i>Ariadna y el Minotauro</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	200
69.	Monique Altschul; Pilar Larghi: <i>Jardín de Afrodita y Deméter</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	202
70.	Nora Correas, Vista y detalle de la instalación <i>Penélope</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	204
71.	<i>Mitominas</i> colaborando en <i>Penélope</i> de N. Correas.....	205
72.	Silvia Estrin en el <i>Monólogo del teléfono</i> de Diana Raznovich, <i>Mitominas I</i> , 1986.....	208
73.	<i>Monólogo del teléfono</i> de Diana Raznovich.....	209

74.	Diana Raznovich, <i>Cables pelados</i> , 1987.....	210
75.	<i>El paraíso que quisimos perder</i> , instalación colectiva, <i>Mitominas I</i> , 1986.....	211
76.	<i>El paraíso que quisimos perder</i> , instalación colectiva, <i>Mitominas I</i> , 1986.....	211
77.	<i>El paraíso que quisimos perder</i> , instalación colectiva, <i>Mitominas I</i> , 1986.....	213
78.	Máscaras de las <i>diabladas</i> , <i>Mitominas I</i>	214
79.	<i>Vagina dentada</i> , <i>Mitominas I</i>	214
80.	Máscara de la <i>diablada</i> de Oruro.....	215
81.	Micaela Patania y Viviana Zargón, <i>Arquetipos míticos</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	217
82.	Micaela Patania y Viviana Zargón, <i>Arquetipos míticos</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	218
83.	Espacio de <i>La Pitonisa</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	221
84.	. Ana Luisa Stok, <i>Las musas</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	221
85.	Monique Altschul, Susana Rodríguez, <i>Pandora</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	222
86.	Monique Altschul, Susana Rodríguez, <i>Mesa Afrodisiaca</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	223
87.	Jaula con bailarina de la obra <i>Oíd mortales el grito sagrado</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	224
88.	<i>Oíd mortales el grito sagrado</i> , <i>Mitominas I</i> , 1986.....	225
89.	Taller de escritura dirigido por Hebe Solves, <i>Mitominas I</i> , 1986.....	226
90.	Taller de máscaras dirigido por Ana Luisa Stok y María Teresa Stok, <i>Mitominas I</i> , 1986.....	227
91.	La nueva sexualidad femenina, taller dirigido por Laura Caldiz y Ana Fernández, <i>Mitominas I</i>	227
92.	<i>La Julietada de Angélica Fader</i> , grupo de teatro dirigido por Emeterio Cerro, <i>Mitominas</i>	228
93.	Carteles en vía pública de <i>Mitominas I</i> , 1986. El de la izquierda se encuentra pegado sobre una publicidad de la UCR con la	

imagen del presidente Raúl Alfonsín.....229

Capítulo IV

94.	<i>El ama de casa y la locura</i> , 1987.....	236
95.	Monique Altschul trabajando en <i>El Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	237
96.	Ingreso al <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	242
97.	Baño del <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	243
98.	Personajes de la compañía de teatro <i>La Barrosa</i> en el baño del <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	243
99.	Dos vistas del Comedor del <i>Ama de casa y la locura</i> con los personajes creados por Altschul y equipo, 1987.....	244
100.	Comedor del <i>Ama de casa y la locura</i> con la compañía de teatro <i>La Barrosa</i> en acción, 1987.....	244
101.	Monique Altschul (primera fila de blanco) y equipo preparando el dormitorio del <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	245
102.	Doña Pirujita recitando, <i>El Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	246
103.	Desván del <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	247
104.	La loca del desván del <i>Ama de casa y la locura</i> 1987.....	247
105.	Golondrinas negras del <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	248
106.	Louise Bourgeois <i>Femme maison</i> , 1946-47.....	248
107.	Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 1946-7.....	250
108.	Ñata chola interpretando un cante flamenco.....	251
109.	Ñoqua y su particular atuendo de ama de casa.....	264
110.	Doña Ñoqua (izq.) y tía Pina (der.) en el baño del <i>Ama de casa y la locura</i> , 1987.....	265
111.	Revista <i>Idilio</i> y columna <i>El psicoanálisis le ayudará</i>	272
112.	Hannah Höch, Mutter, 1930, acuarela y collage s. cartón, 25.6x20.....	274
113.	“Los sueños de encarcelamiento”, <i>Idilio</i> n°47 del 11 de octubre de 1949.....	276
114.	“Los sueños de enmudecimiento”, <i>Idilio</i> n°67 del 28 de febrero de 1950.....	278
115.	Detalle de Etelvina Alaniz en “Sueños de contraste”,	

	<i>Idilio</i> n°30, 14 de junio de 1949.....	279
116.	Silvia Cópola posando para <i>Los Sueños de enmudecimiento</i>	280
117.	“Los sueños de evasión”, <i>Idilio</i> n°84 del 27 de junio de 1950.....	282
118.	Etelvina Alaniz posando para “Sueños de contraste”, <i>Idilio</i> n°30 del 14 de junio de 1949.....	283
119.	“Sueños de desdoblamiento”, <i>Idilio</i> n°14 del 25 de enero de 1949.....	285
120.	“Sueños de elecciones ineludibles”, <i>Idilio</i> n°27 del 24 de mayo de 1949.....	286
121.	“Los sueños de niños”, <i>Idilio</i> n°33 del 5 de julio de 1949.....	287
122.	“Los sueños de muñecos”, <i>Idilio</i> n°39 del 16 de agosto de 1949.....	289
123.	No Grupo, <i>La fayuca conceptual</i> , 1979.....	295
124.	Revista <i>Fem</i> , Vol. II, N°5, octubre-diciembre, 1975.....	296
125.	Cartel realizado por Leonora Carrington para una de las primeras marchas del feminismo mexicano, la del 8 de marzo de 1972	297
126.	Muestra Colectiva Feminista, Galería Contraste, México D.F.,1978	300
127.	Catálogo de la exposición <i>Pintoras, escultoras, grabadoras, fotógrafas, tejedoras, ceramistas</i> . Museo Carrillo Gil, 1977.....	300
128.	Talleres de Mónica Mayer en Cuernavaca.....	301
129.	Revista <i>Fem</i> n° 33, abril-mayo de 1984. Número dedicado a las artes plásticas con portada de Magalí Lara	303
130.	Folleto de Polvo de Gallina Negra, 1984 y fotografía de Mónica Mayer y Maris Bustamante.....	306
131.	Polvo de Gallina Negra, <i>¡Madres!</i> , 1987-88.....	307
132.	Secuencia en la que Maris Bustamante corona a Guillermo Ochoa en el programa que conduce, <i>Nuestro Mundo</i> , Canal 2 de Televisa, 1987.....	308
133.	Secuencia en la que Bustamante y Mayer presentan a Catalina Creel a Guillermo Ochoa. <i>Nuestro Mundo</i> , 1987.....	309
134.	Una de las cartas del proyecto <i>¡Madres!</i> , 1987.....	310
135.	Catálogo de la exposición <i>Novela Rosa o me agarró el</i>	

<i>arquetipo de Mónica Mayer, 1987</i>	311
136. Judy Chicago y Miryam Schapiro, <i>Womanhouse, 1972</i>	317
137. B. Bachenheimer, S. Brody, K. LeCoq, R. Mitchell, M. Schapiro, F. Wilding, <i>Comedor de Womanhouse, 1972</i>	323
138. <i>Womanhouse</i> . Judy Chicago, <i>The Menstruation Bath, 1972</i>	324
139. <i>Womanhouse</i> , Faith Wilding, <i>Waiting, 1972</i>	325
140. Performance en <i>Womanhouse, 1972</i>	326

Capítulo V

141. <i>Mitominas II. Los mitos de la sangre, 1988</i>	331
142. Ilse Fusková, S/T, 1988.....	337
143. María Marta Pichel, <i>Dibujos, Mitominas II, 1988</i>	341
144. <i>Liliana Maresca, Cristo autotransfundiéndose, Mitominas II, 1988</i>	343
145. Safina Newbery; Josefina Quesada, <i>La vagina dentada y la menstruación, obra completa y detalle. Mitominas II, 1988</i>	350
146. Margit Ljosaa, <i>Injuria en la célula, Mitominas II, 1988</i>	351
147. Beba Braunstein, <i>Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II, 1988</i>	353
148. Adela Iribarren y Beba Braunstein jugando con <i>Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II, 1988</i>	354
149. Adela Iribarren y Beba Braunstein jugando con <i>Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II, 1988</i>	355
150. Lucía de Jesús y Gabriela Henke, <i>Barbazul, Mitominas II, 1988</i>	355
151. Monique Altschul, <i>In vitro, instalación para Mitominas II, 1988</i>	357
152. Silvia Berkoff; Monique Altschul, <i>Sida, Mitominas II, 1988</i>	358
153. L. Kaplan, R. Alé y N. Zoric, <i>Erotismo celular, Mitominas II, 1988</i>	359
154. F. Braga Menéndez; A. Miranda, <i>Violencia y magia de la sangre, Mitominas II, 1988</i>	360
155. C. Antoniadis; A. Racciati, <i>La casa de la doncella, Mitominas II, 1988</i>	361
156. Teatro en <i>Mitominas II, 1988</i>	362
157. Teatro en <i>Mitominas II, 1988</i>	363
158. Manifiesto de <i>Mitominas III, 1992</i>	372
159. Folleto de <i>Mitominas III. Cóleras de América, 1992</i>	372

160. Reverso del folleto de <i>Mitominas III</i> , 1992.....	374
161. B. Braunstein, prototipo del cartel de <i>Mitominas III</i> , 1992.....	375
162. Objetos para <i>Mitominas III</i> , Parque Lezama, 1992.....	377
163. Murgas en <i>Mitominas III</i> , 1992.....	378
164. Adela Iribarren; Beba Braunstein, sombreros para <i>Mitominas III</i> , 1992.....	379
165. Murgas en <i>Mitominas III</i> , 1992.....	379
166. Bases del concurso <i>De conquistadores y conquistadas: 1492-1992</i>	380
167. Recorte subrayado por Iribarren en relación al juicio crítico del/la periodista contra el feminismo.....	381

Introducción

I. Conformación de los grupos feministas de Buenos Aires al calor de la *segunda ola*. Singularidades respecto del feminismo internacional

En los últimos años de la década del '80 llega a las instituciones académicas de la Argentina el concepto de género impregnando los discursos curatoriales y las investigaciones de muchos artistas de los '90. Podemos señalar que es Leonor Calvera, escritora y protagonista feminista de la *segunda ola*, quien refiere por primera vez en el país sobre este concepto. Su libro *El género mujer*¹ -dedicado a su amiga María Luisa Bemberg- es escrito en 1980 en el silencio de la dictadura militar² y constituye la primera publicación argentina en donde se reflexiona sobre esta categoría como una construcción política, social e histórica. Así señala su autora: "(...) Habría que registrar bibliotecas y museos desde una perspectiva de respeto por lo femenino para averiguar cuánto se le debe a las mujeres del patrimonio artístico. Habría que investigar los datos de la historia, escrita por los vencedores, rastreando testimonios, infiriendo por presencias dudosas la ausencia de las silenciadas para rescatar su memoria y restituir los méritos a quienes se le deben."³

Sin embargo, cuando en la década del '90 el concepto de género ingrese a las universidades argentinas se lo adoptará como una noción extranjera, haciendo caso omiso al estudio precursor de Calvera. Su aplicación en el campo artístico ensombrecerá lo desarrollado por los grupos feministas de las década del '70 y '80. Es durante los años '90 cuando se levanta un velo sobre la producción artística e intelectual llevada a cabo por las feministas argentinas desde los años '60,

¹ Leonor Calvera: *El género mujer*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982.

² Entrevista a Leonor Calvera, 11/X/2005.

³ Leonor Calvera, *Ibíd*, p. 319.

constituyéndose un incipiente arte de género *ex nihilo* basado en lo realizado por artistas y teóricas de los países centrales, véase Estados Unidos y Europa y, por tanto, olvidando el legado de la Unión Feminista Argentina (UFA), del Movimiento de Liberación Femenina (MLF) y de tantos otros grupos inscriptos dentro de la corriente radical del movimiento⁴.

La primera ola del feminismo en Argentina se inicia a principios del siglo XX al calor de las luchas de socialistas y anarquistas por conseguir mejoras en las condiciones de trabajo. Durante este período proliferan las agrupaciones feministas bifurcándose en dos líneas, determinadas por los tipos de reclamos: aquellos que se centran en las reivindicaciones de las mujeres trabajadoras y los que ponían el acento en los derechos políticos y civiles de la mujer. Si bien durante la década del '30 se desarrollan actividades para alcanzar conquistas en el campo de los derechos políticos y laborales, no será hasta la década siguiente en que bajo la presidencia de Juan Domingo Perón se logren resultados claros: la ley 13.100 de los derechos políticos de la mujer, sancionada el 27 de septiembre de 1947, le permitirá expresarse a través del voto.

Mientras que la década del '50 se caracteriza en Europa Occidental y Estados Unidos por el repliegue doméstico y el *baby boom*, en Argentina se da la coexistencia de la obtención del derecho a votar con esta “vuelta al hogar”, situación que se va ir sorteando recién con el feminismo de la segunda ola.

⁴ Feminismo radical refiere a aquellos movimientos que al calor de la *segunda ola feminista* lucharán en y desde el espacio público contra el sistema de opresión patriarcal. Este momento que florece en la década de los '70, va dando paso a un feminismo cultural, “con el que se llega a una conceptualización esencialista de lo privado. Inspirándose en el feminismo francés de la diferencia, las coordenadas público-privado serán reinterpretadas desde una defensa de la filiación materna y de la reordenación de los espacios en un tiempo anterior al orden patriarcal”, según Susana Carro Fernández. Ver, Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea, 2010, p.16.

Es durante la década del '60 que los grupos feministas de la región florecen por el impacto de los movimientos de mujeres anglosajonas. Pero su riqueza y particularidad –las que influyen sobre aspectos de la cultura local- se concretaron por el hecho de considerarse en la periferia de estos, los que han sido entronizados como relatos centrales. Los movimientos de mujeres en Argentina están atravesados por el complejo proceso de luchas sociales y políticas -movimientos estudiantiles, obreros, campesinos y étnicos- que cuestionaron los fundamentos de las desiguales sociedades latinoamericanas. A ello debemos sumar situaciones históricas que afectan al área del Cono Sur, lo que señalará peculiaridades para con el feminismo latinoamericano.

También por estos años aumenta el ingreso y egreso de las mujeres a la universidad a la vez que su inserción en el mercado laboral⁵. Se crean carreras nuevas (psicología, antropología, sociología) cuyas matrículas reúnen a jóvenes de la clase media, de los que buena parte eran mujeres. Este hecho trae consecuencias notables en las décadas siguientes⁶, y en relación al campo artístico, crece la presencia femenina en la carrera de Bellas Artes, por tanto serán más las que busquen mejorar su situación dentro de las aulas y fuera, en el incipiente sistema de exposiciones y becas que se está generando en el país, tras la caída del peronismo (ver formación de CONICET, Fondo Nacional de las

⁵ Ver Anexo I: Datos estadísticos de la educación femenina. Períodos 1941-1987.

⁶ Belluci, Mabel, “La lucha de las mujeres por los derechos sexuales”, en Forastelli, Fabricio; Triquell, Ximena: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia*, Córdoba, Universidad Nacional, 1999, p.106. Citamos de este artículo el cuadro en porcentajes sobre el nivel de educación de la población activa femenina en **1970 y 1980** con el fin de ilustrar el impacto que tuvieron durante los años '70 los cambios acaecidos en el comportamiento de la mujer durante la década del '60. Fuente obtenida del Censo Nacional de Población y Vivienda, Ministerio de Economía, Buenos Aires, 1980.

	1970	1980
• Nunca asistió y primario incompleto	35	22
• Primario completo y secundario incompleto	41	44
• Secundario completo y superior universitario incompleto	20	26
• Superior o universitario completo	4	8

Artes, entre otras). Esto va unido a la aparición de “un nuevo público, mucho más amplio y ávido de novedad”⁷.

Si bien el feminismo estuvo integrado por mujeres de variados intereses, la presencia de artistas plásticas fue minoritaria. Una gran porción de las que se preocuparon por los cambios sociales no actuaron dentro de los movimientos feministas de sus regiones ni desarrollaron un arte específicamente feminista, puesto que las urgencias de los procesos sociopolíticos de sus países eclipsan las temáticas de las obras plásticas. Es el caso de Graciela Carnevale, cuyo fuerte compromiso social y político la llevó a participar de la obra *Tucumán Arde* o Diana Dowek, cuyo conocimiento y adhesión a las demandas del feminismo no se evidencian en sus trabajos de estos años. Esta situación es heredera de la misma que sufrían las propias integrantes de los grupos feministas de entonces, vale decir: la crítica de las mismas militantes de izquierda que “(...) acusaban a las feministas de burguesas y reaccionarias o antirrevolucionarias. El simple hecho de abstraer la cuestión de las mujeres de otros problemas que pretendidamente eran considerados más acuciantes y revolucionarios, era visto como un indicador de comportamiento y de pensamiento burgués”.⁸

Con respecto al estudio de estas primeras agrupaciones no debemos dejar de mencionar que una parte importante de las fuentes hemerográficas para su análisis la constituye el diario *La Opinión*, que en su sección *Mujer* se hizo eco de las reivindicaciones feministas, tanto locales como extranjeras. Dicha prensa cuya vida es central en los años críticos de la década del '70 –el primer número es de mayo de 1971 y el último de abril de 1977- reflejaba los anhelos de cambio, por

⁷Longoni, Ana, “Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura”, en Penhos, Marta; Wechsler, Diana (coord.): *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, del Jilguero, 1999, pp.192.

⁸ “Los Setenta” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 4, N°5, Octubre de 1996, p.25.

parte de la población argentina. Así afirma Fernando Ruiz: “(...) a diferencia de otros diarios que también percibían el vértigo del cambio social pero lo hacían con temor, *La Opinión* lo enfrentaba con optimismo. Si los diarios forjados en la tradición liberal, como *La Nación*, *La Prensa* o *La Razón*, eran en esa época esencialmente restauradores de la tradición liberal-conservadora de la Constitución de 1853, *La Opinión* colaboró intelectualmente en la construcción de una tradición opuesta que se articula con el cambio que se percibía como cercano. El cambio no sería localizado ni parcial, sino global y total. Se daría en la política, la economía, la sociedad, el arte, la ciencia, y su profundidad sacudiría incluso la vida cotidiana”.⁹

La Opinión registró la búsqueda de transformaciones en la vida privada de las mujeres publicando los manifiestos de los primeros grupos feministas del país e incluso publicitando sus actividades y apariciones en los medios. Ruiz afirma que: “La agenda setentista estaba completa: crítica al rol tradicional de la mujer, liberación sexual, uso de drogas, la crisis del matrimonio y de la familia, crítica a la psicología y a la psiquiatría tradicionales. El espejo en el que había que mirar, tanto para ilustrar la decadencia civilizatoria como las transformaciones más interesantes, era Estados Unidos”.¹⁰ Asimismo, evidenciaré en el presente trabajo, cómo reflejó esta misma prensa el silenciamiento de las agrupaciones de mujeres, cuando por el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, muchas feministas marchen a un exilio forzado. La otrora sección dedicada a la mujer ahora se transformará en la de *Vida Diaria* y estará llena de noticias banales tales como lo último en moda femenina, recetas de cocina o consejos para la diversión de los más pequeños durante el fin de semana.

Finalmente, las dictaduras por las que atraviesan los países del Cono Sur llevan a trabajos en clandestinidad, con fuertes críticas contra la censura y la

⁹ Fernando J. Ruiz: *Las palabras son acciones. Historia política y profesional de La Opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2001, p.60.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 69.

libertad de expresión. Dicha situación conduce al exilio y silenciamiento de muchas feministas hasta la llegada de la democracia, momento que marca el regreso del movimiento con la vuelta de mujeres con noticias frescas sobre el papel del feminismo en el extranjero. Para concluir podemos señalar que, mientras en México el desarrollo de un arte feminista se experimenta de forma constante desde las primeras exposiciones en 1977, y en Brasil y Chile la producción conceptual de mujeres -críticas a la dictadura- continúen; en Argentina el panorama es desolador hasta la vuelta de la democracia en 1983.

II. Articulación de la relación arte-feminismo en Buenos Aires.

Décadas '70 y '80

Durante los años setenta se forman los primeros grupos feministas del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969 se organiza en los salones del café Tortoni Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participa la cineasta María Luisa Bemberg y la escritora Leonor Calvera. En 1971 se constituye también el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), que instala con fuerza el debate sobre el aborto. Ambas agrupaciones se encuentran motivadas por la práctica de un feminismo radical de influencia anglosajona. Las vicisitudes vividas por la Argentina de entonces no permitieron un desarrollo lineal y armónico de las agrupaciones feministas, por el contrario hubo silencios y exilios determinados por el acontecer político.¹¹.

Es este el contexto en donde se enmarca la figura excepcional de María Luisa Bemberg ya que es una de las primeras creadoras que relaciona los

¹¹ Ver : Inés Cano: "El movimiento feminista argentino en la década del '70" en *Todo es Historia*, n°183 agosto de 1982, pp.84-93.

reclamos feministas con su producción fílmica. Las demandas de UFA sobre el “(...) esclarecimiento teórico de cómo funciona el aparato de opresión de la mujer y la denuncia de toda idea, sentimiento o conducta que mantenga o refuerce tal opresión (...)” así también la “(...) revisión de libros de textos, y todo sistema de educación para eliminar la discriminación condicionante de los roles sexistas, desde el jardín de infantes(...)”¹², son los fundamentos de los cortos de Bemberg pensados y realizados entre 1972 y 1974: *El mundo de la mujer* y *Juguetes*, respectivamente.

Sin embargo como ya señaláramos, todo el desarrollo del feminismo alcanzado en la primera mitad de la década del '70 se ve truncado por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género.

En 1983 se crea *Lugar de Mujer*, institución que se define por su “orientación feminista”. Entre sus fundadoras se encuentran figuras importantes de nuestro país: Alicia D’Amico, María Luisa Bemberg, Marta Miguelez, Safina Newbery¹³. *Lugar de mujer* tiene como objetivo desarrollar actividades centradas en la temática femenina, es allí donde Ilse Fusková –artista y activista feminista- lleva a cabo durante el mes de noviembre de 1983 la muestra fotográfica denominada *El Zapallo*, la cual un año antes había presentado en los Talleres Brígida Rubio. De

¹² “Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina” en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p.6

¹³ Leonor Calvera: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 115.

esta serie de diez fotos, una será seleccionada en 1986 para integrar la exposición internacional de fotografía *Mujeres fotografían mujeres*, organizada por la Volkshochschule de Munich.

También entre 1986 y 1988, Ilse Fusková junto a Josefina Quesada y Adriana Carrasco conforman el *Grupo Feminista de Denuncia*. Las artistas se sitúan en la calle Lavalle al 800 -peatonal de los cines del centro de Buenos Aires- los sábados a la noche, con el fin de denunciar situaciones de violencia e inequidad de género. En 1987 verá la luz los *Cuadernos de Existencia Lesbiana* publicados por ellas mismas, los que saldrán hasta 1996 y en donde se cuenta con un gran desarrollo de la gráfica y el collage de Josefina Quesada.¹⁴

En noviembre de 1986 el público porteño se ve sorprendido por una gran exposición que abarca todo el espacio del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta) *Mitominas I*, bajo la coordinación general de Monique Altschul. La muestra presenta a un grupo de mujeres de diferentes disciplinas: artistas, escritoras, diseñadoras, sociólogas, antropólogas, preocupadas en desarticular la construcción “mujer” reflejada a través de los mitos pero con gran peso social. *Mitominas I* tiene como objetivo la reflexión crítica del lugar que ocupa la mujer en la construcción histórica del mito. La exposición cuenta con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y de la Dirección de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación y se extiende desde el 7 al 30 de noviembre de 1986.

¹⁴ *Cuadernos de Existencia Lesbiana. Edición homenaje a Ilse Fusková*, Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2008.

Mitominas I pone en evidencia que el sujeto “mujer” se construye en el discurso y en la representación, por tanto no es una categoría fija y estable. La exposición busca analizar cómo participan los mitos en la construcción del concepto mujer.

Un año más tarde Monique Altschul realiza un proyecto más pequeño pero no menos crítico: *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, Galería de Arte Centro Cultural San Martín, 17 de septiembre al 4 de octubre de 1987. La obra es un trabajo conjunto con algunas artistas que venían de *Mitominas*. Se basa en el texto *La poética del espacio* del filósofo francés Gastón Bachelard y en la poesía de la argentina Hebe Solves *El ama de casa y la locura*, presentada en *Mitominas I*. Por otro lado, Altschul vuelve a combinar las diferentes artes proponiendo que la gigantesca instalación que constituye la exposición fuera en el lugar donde se despliega la obra del dramaturgo Emeterio Cerro¹⁵ *Doña Ñoca* llevada a cabo por su compañía de teatro *La Barrosa*. La propuesta de Monique Altschul y su equipo busca la desmitificación del concepto “hogar, dulce hogar”, la casa se transforma en el espacio del encierro, la esclavitud a la vez que de las obsesiones y los miedos de la mujer.

¹⁵ Emeterio Cerro (Balcarce, Provincia de Buenos Aires 1952- Buenos Aires 1996), poeta y dramaturgo. Reside en París desde 1986. Conformo la compañía de teatro *La Barrosa* en 1983, con la que actuará hasta principio de los años '90. Para más información ver: Viviana Usubiaga; Ana Longoni: *Arte y literatura en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p.46 y ss.

En noviembre de 1988 se da el último *Mitominas* movilizante y contundente¹⁶, nos referimos al dedicado a la mujer en relación a los mitos de la sangre. Al igual que en la anterior propuesta se vuelven a revisar los mitos. En esta oportunidad se acota la temática aunque se mantiene el espíritu pluralista. Se prefiere, siguiendo a *Mitominas I*, el humor a la solemnidad, aunque el tema convocante sea huido a la gracia. *Mitominas II. Los mitos de la sangre* se lleva a cabo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires del 4 al 27 de noviembre de 1988. Cuenta con el auspicio de la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, la Subsecretaría de la Mujer (creada el año anterior), Programa Mujer, Salud y Desarrollo, del Ministerio de Acción Social y la Embajada de Francia. La exposición abarca diversos temas que tienen como referencia a la sangre; podemos señalar como los dos más destacados al Sida y la violencia de género.

Luego de ambas exposiciones y después de un tercer intento, *Mitominas* cae en el olvido. Las integrantes se dispersaron, no dejando de lado su activismo feminista, muchas de ellas se integraron en organizaciones no gubernamentales con el fin de poder canalizar sus búsquedas de transformación de la realidad.

El arte feminista del período planteó temáticas inéditas en el campo artístico local. Es así como lo referido al mundo de lo privado –lo que debe quedar oculto, lo íntimo– es llevado a la esfera pública y expuesto como un elemento político más. La construcción de la sexualidad, los roles asignados a los sexos, el cuestionamiento a los mitos como elemento de cimentación de

¹⁶ Puesto que en 1992 *Mitominas III Cóleras de América*, duró tan solo un día, se llevó a cabo en Parque Lezama y fueron acciones realizadas en conjunto con murgas, este trabajo no será tomado en mi estudio más que en relación a los otros dos *Mitominas*.

estereotipos, el desenmascaramiento de la opresión femenina, el cuestionamiento a la heteronormatividad y la vindicación de la libertad sexual, así como el debate de enfermedades recientes para la época como el HIV, son algunas de las temáticas que puso en evidencia que lo personal es político.

En 1969 –en coincidencia temporal con el florecimiento de los movimientos feministas tanto europeos como americanos- Hannah Arendt publica su libro *La condición humana* en donde sostiene: “Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima –las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos- llevan una cierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales”.¹⁷

Estas temáticas, que exhibían verdaderos problemas para la vida de las mujeres, son puestas en evidencia a través del lenguaje artístico. Dicha actitud no será exclusiva de la Argentina sino que se vincula con el arte feminista anglosajón –conocido a través de viajes y publicaciones extranjeras por nuestras mujeres- y a la vez coincide con otras creadoras que trabajan las mismas cuestiones en el continente latinoamericano.

¹⁷ Hanna Arendt: *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 59.

Sin embargo, el arte feminista en Argentina actuará de manera autónoma y sin muchas vinculaciones con los procesos artísticos del país. Los cruces se pueden ver más con los movimientos del mismo arte feminista internacional que con los movimientos del arte argentino,¹⁸ debido a que las problemáticas que

¹⁸ El primer gobierno del general Juan Domingo Perón –1946-1952- se inicia sostenido por una variopinta alianza del sindicalismo, sectores de la iglesia y las fuerzas armadas. Aunque respaldado mayoritariamente en las urnas, esta mezcla conforma un panorama complejo y contradictorio que atraviesa a la Argentina hasta la actualidad. Durante este período las vanguardias artísticas sufrieron un proceso de denigración -por elitistas y extranjerizantes- y, en la mejor de las suertes, de ignorancia. Es el caso de los movimientos *Arte Concreto*, *Invencción* y *Madi*, cuyas épocas de madurez plástica se dan entre los años 1945 y 1955, ambos sufren la crítica u omisión del gobierno imperante, el cual veía con buenos ojos la **estética realista cercana a los gobiernos fascistas y nacionales socialistas. A partir de 1955**, con la revolución “libertadora” se buscará una mayor apertura en el campo de las artes y al mismo tiempo se intentará actualizar el lenguaje plástico a nivel de los acontecimientos artísticos internacionales. Aquella geometría que era equivalente a vanguardia durante la década anterior seguirá incursionando a través del arte óptico y cinético. El *Informalismo* de los años cincuenta buscará vincularse a los procesos políticos del país y a la situación económica emergente. Los objetos se tornarán polivalentes, muchas veces aludiendo a la precaria situación económica en la que se ven sumidos gran parte de la población. Los mismos, en su mayoría, referirán a las villas de emergencia que comienzan a crecer en relación al desarrollo industrial de ciudades como Buenos Aires o Rosario, afectadas por la superpoblación y la contaminación ambiental. El *Informalismo* argentino no sólo propicia un acercamiento diferente hacia lo real a partir de sus materiales sino que plantea nuevas cuestiones sobre la propia naturaleza del arte y esto es lo que permite que en el país se pueda saltar de lo moderno hacia lo contemporáneo: del mundo de lo material hacia la desmaterialización del arte. Es a finales de los años '50 cuando se inicia el proceso de institucionalización de las vanguardias artísticas, hasta entonces situadas al margen de los discursos políticos establecidos, y contrarias o críticas de la cultura oficial. El *Instituto de Artes Visuales Di Tella* promoverá el arte de vanguardia experimental como partícipe de una misión educadora en el contexto de la concepción política desarrollista de esos años. Ingresan al campo de la plástica local lenguajes denominados pop, ambientaciones y happenings. Estos se transformaron en el centro de la participación social y en vidriera de las más importantes publicaciones de diarios y revistas de la época. La década de los '60 es larga y compleja para la Argentina. Se inicia, como señala en 1958 con la asunción de Arturo Frondizi al gobierno y concluye en mayo de 1973 con el fin de la llamada Revolución Argentina, un régimen autoritario que incubó la serpiente de los setenta. En términos pictóricos, fue el ciclo de las renovaciones formales más importantes de la segunda mitad del siglo veinte: el informalismo, la nueva figuración, el arte destructivo, lo que genéricamente se conoce como las vanguardias, el arte conceptual. El cruce entre arte y política es permanente y el artista vuelve a replantearse las relaciones entre creación y compromiso. A mediados de la década del '60 este programa modernizador -descrito brevemente- cuyo objetivo principal era el de internacionalizar al arte argentino, comienza a ser cuestionado por grupos de izquierdas de fuerte carácter nacionalistas. Estos últimos lo denuncian por su dependencia, tanto ideológica como financiera, al imperialismo capitalista. La coyuntura político-social por la que atraviesa la Argentina demanda el compromiso del artista con la actualidad, es así como se llevan a cabo obras de marcado carácter político en las que se inscriben exponentes de un conceptual comprometido, al que el crítico Marcelo Pacheco denominará *conceptual caliente* para diferenciarlo del tautológico, realizado por europeos y

sufren las mujeres las hace hablar una *lengua franca*. Todo ello sucede mientras el arte local se debate en problemáticas políticas al margen de lo privado.

Así como el pensamiento de María Luisa Bemberg lo podemos ligar directamente a los escritos de Simone de Beauvoir -a quien conoció personalmente y entrevistó-, su producción fílmica –en particular sus cortos concernientes al activismo de UFA- se pueden relacionar con los fotomontajes de la estadounidense Martha Rosler, tanto por el tiempo en el que transcurren como por las temáticas y el lenguaje que asumen. De la misma manera el activismo del *Grupo Feminista de Denuncia* puede ser emparentado con los grupos activistas radicales anglosajones, así como la crítica de Ilse Fusková a la heteronormatividad es afín a los reclamos de gays y lesbianas californianos de la segunda mitad de los '80, a quienes conocerá y entre los que actuará.

norteamericanos. La escalada de violencia durante los años '70 llevó a que los artistas tomaran actitudes de autocensura y ocultamiento a la hora de criticar la situación política del país, a través del desarrollo de vocabularios crípticos y de difícil interpretación. En muchos casos se vuelve a utilizar el formato tradicional de la pintura adoptándose lenguajes un tanto regresivos que oscilarán entre la obiedad y el lenguaje cifrado. La desaparición de personas, el gran número de exiliados políticos sumado al incalculable daño hecho hacia las instituciones y a la sociedad en su conjunto, son elementos que no deben olvidarse a la hora de analizar el arte argentino que emerge en época democrática, ya que los artistas que protagonizan aquellas propuestas fueron educados bajo el gobierno de facto. Uno de las situaciones más dramáticas de la dictadura en relación al ámbito de la cultura fue el desmantelamiento de las universidades, museos y la persecución a galeristas que apostaron por propuestas cuestionadoras al orden establecido. Esto genera una fuerte represión interna desde el propio medio artístico. Las artistas feministas emergerán del movimiento de mujeres desvinculadas de la práctica artística establecida por considerarla ignorantes de las preocupaciones de las mujeres. Un estudio más detallado del campo artístico local y su desvinculación del arte feminista en María Laura Rosa: "Breve recorrido histórico por la plástica argentina desde el '45" en *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los '90 desde una perspectiva de género*, Tesina del Período de Investigación de la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo, UNED, Madrid, mimeo, 2008, pp. 36-56.

Las *Mitominas* evidenciaron que varias de las cuestiones planteadas por las obras de ambas exposiciones se conectaban con las realizadas por el feminismo radical de los '70 ya que sin cambios a la vista, aún persistían dichos planteos en su época. Sin embargo, por la heterogeneidad de las integrantes resultó un caso particular tanto para el feminismo local como para el internacional. Por el contrario, la muestra *El ama de casa y la locura* establece vínculos cercanos tanto con el feminismo radical californiano de los '70 como con el de las mexicanas de los '80.

Si por un lado la temática de los trabajos domésticos fue abordada en la *Womanhouse* de Judy Chicago y Miriam Shapiro en el año 1971, por otro esta obra se emparenta con los trabajos que sobre el ama de casa realizaron las mexicanas del grupo *Polvo de Gallina Negra* - Mónica Mayer y Maris Bustamante- durante los años '80. En México el interés por un arte cuestionador de los discursos canónicos establecidos se da a partir de 1977, cuando en torno a los grupos feministas del país surgen voces desde el campo artístico y literario como las de Mónica Mayer, Alaíde Foppa, Rosalba Huerta, Lourdes Santiago, Maris Bustamante, entre otras. Característico de las artistas feministas mexicanas es la reflexión que tempranamente aparece en sus obras sobre el trabajo doméstico, la invisibilidad de las labores del ama de casa, el sometimiento y la alienación que generan en las mujeres las tareas domésticas y la total responsabilidad de la crianza de los hijos. Podemos mencionar las performances de Maris Bustamante *Las amas de casa* la cual formaba parte de *Montajes de momentos plásticos*, realizados en el programa de televisión de Guillermo Ochoa, en 1983. Lourdes Grobet, artista que se inclinó hacia la fotografía, documentó la doble jornada¹⁹ de aquellas mujeres que cuidaban de

¹⁹ La doble jornada: concepto que se define en relación al contenido diferente del trabajo de las mujeres, el trabajo productivo y el reproductivo. El primero es asalariado, el segundo no. Esta situación exhibe la construcción sexual del trabajo tan discutida y cuestionada por las feministas de la *segunda ola*, momento del feminismo que se desarrolla al calor de los movimientos sociales y políticos del '68.

su hogar y lo sostenían económicamente gracias a sus trabajos de luchadoras - en relación al deporte de la lucha libre, muy extendida en México- en su serie sobre *La lucha libre femenina* que inicia a principios de los '80.

Cabe destacar la actividad de la artista Mónica Mayer, ya sea individualmente o como integrante del grupo *Polvo de Gallina Negra* junto a Maris Bustamante. *Polvo de Gallina Negra* en sus diez años de existencia realizó varias performances que reflexionaban críticamente la cuestión del ama de casa, entre ellas podemos mencionar: *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, 1984; *¡Madre!*, 1987 y *Madre por un día*, 1987, entre otras. Para finalizar, el grupo *Bio-Arte* participa con la obra *Manos en la masa* de la exposición *Bordando sobre la escritura y la cocina*, 1983, Museo Nacional de Arte.

Tanto en la Argentina como en México la década del '80 del pasado siglo entrañó una “época dorada”. Por entonces, como ya señaláramos, la Argentina inicia su camino democrático luego de inestabilidades políticas y de una cruenta dictadura, recibiendo el retorno de feministas exiliadas que enriquecerán el debate y la discusión de construcciones históricas sobre lo femenino. En México²⁰ maduran propuestas artísticas que venían planteándose durante la década anterior –los '70- y que llevan tanto a la conformación de grupos como *Tlacuilas* y *Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra*, *Bio-Arte* como al desarrollo de muestras de arte feminista. Es por este motivo que nos parece pertinente establecer algunos vínculos entre las artistas feministas de ambos países. La temática del trabajo doméstico se nos presenta rica en intercambios.

La presente investigación buscará desarrollar una cartografía contextualizada de las propuestas artísticas que hicieron las artistas feministas

²⁰ Señala Mónica Mayer: “La época de oro del arte feminista en México fue a principios de los ochentas, hasta la revista *FEM* dedicó un número a la mujer en el arte (...)”. Mónica Mayer: *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA/FONCA/Pinto mi raya, 2004, p35.

durante las décadas del setenta y ochenta en la ciudad de Buenos Aires. Debido a la macrocefalia que sufre Argentina podemos pensar que estas manifestaciones fueron primordiales sin afirmar que consistieron en las únicas. Urge el desarrollo de trabajos de investigación que aborden las provincias del interior del país.

Asimismo esta tesis también buscará establecer contactos entre las obras locales y las continentales ya que el denominador común de las artistas, más allá de las metodologías de trabajo en conjunto, será la crítica a la opresión femenina por el patriarcado. De esta manera la inmanencia del trabajo doméstico, la procreación como condición *sine qua non* de lo femenino y la demarcación del comportamiento asignado a los sexos serán temáticas recurrentes.

III. El “olvido” de los ’90 y la aparición académica del concepto de género

La década del ’90 en Argentina determina los orígenes de varias problemáticas en las que nos encontramos aún inmersos. La política neoliberal que pone en práctica el presidente Carlos Saúl Menem profundiza dramáticamente la brecha entre ricos y pobres, la cual sigue en aumento hasta hoy. Se agrava, entonces, el proceso de disolución de nuestra clase media, incorporando el país una de las características más claras del continente latinoamericano: la de la astronómica desigualdad en la distribución de la riqueza.

Durante este período también se comenzó a vislumbrar la distancia cada vez más profunda entre la clase dirigente y las vivencias del resto de los habitantes. El deseo de nuestros gobernantes de formar parte del *standard* de vida primermundista contrastaba con la realidad económico-social cada vez más gris a

la que nos encaminábamos. La aspiración por pertenecer a dicho sistema pareciera no dejarles percibir los inicios de un segundo milenio con muertos en las calles.

Mientras la Argentina comienza a padecer sus contingencias, el campo artístico no se queda al margen de estos procesos sociales. Los artistas comprometen sus obras para hablar de problemáticas difíciles y dolorosas que pocos quieren oír, presos de la “fiesta menemista”²¹.

Confluyen varias situaciones durante la década del '90 que transformarán al campo de la plástica. Junto con la apertura de nuevos centros de exhibición, la aparición de coleccionistas locales que apuestan por el arte contemporáneo del país, la multiplicación de premios y salones que motivan tanto a jóvenes como a veteranos artistas, se ve que la efervescencia de los '80 ya se ha disuelto pero, en cambio, sí persiste el interés de que el arte del país se posicione a nivel internacional. Es en este complejo panorama en que se inician debates y discusiones sobre conceptos como posmodernidad y multiculturalismo, que venidos a través de la lectura de teóricos europeos y estadounidenses y de sus visitas, son adoptados inmediatamente.²² El género no constituirá un caso aparte.

El concepto de género como categoría de análisis de los atributos culturales que determinan identidades en proceso permanente es aplicado por los críticos del campo artístico sin discreción, generando su moda y futilidad. Es durante la década del '90 cuando se silencia la labor de nuestras feministas –tanto en el campo

²¹ Término que se emplea para englobar a aquellos que se vanagloriaban de la paridad peso-dólar, dedicándose a despilfarrar el dinero y adoptando un tipo de vida por encima de sus posibilidades.

²² Las visitas a la Argentina de críticos como Achille Bonito Oliva o filósofos como Gianni Vattimo durante la década del '90, familiarizaron al medio local con conceptos como *transvanguardia*, *crisis de las vanguardias*, *postmodernidad* y *pensamiento débil*. Ambos intelectuales italianos eran invitados principalmente para las Jornadas de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, y como conferenciantes en diversas instituciones locales. Por otro lado, la visita y las lecturas de las publicaciones de Néstor García Canclini –argentino exiliado en México desde 1976- fueron fundamentales para difundir el concepto de *multiculturalismo* y de *culturas híbridas* o *hibridación cultural*, desarrollados por el sociólogo argentino.

artístico como en el campo teórico- gracias a este ejercicio de adopción directa de categorías foráneas, que se vacían de contenido. A su vez comienza a construirse la confusión entre términos *arte de mujeres*, *arte femenino*, *feminismo* y *género*, empleados de forma absurda por los críticos del período. Surgirán discusiones sobre la existencia de una *mirada femenina* o de un *arte femenino*, que asociados a la polémica de si el arte tiene o no sexo, no sólo torcerán el eje de los planteamientos feministas sino que despolitizarán al campo artístico. Esta falta de interés por subvertir el sistema será una de las características del arte de género en esta década.

Indudablemente, el canon del arte empleado hasta la actualidad para relatar la historia del arte nacional expulsa manifestaciones que cuestionan sus propias construcciones. Esta es una de las hipótesis que planteo a la hora de tratar de responder el por qué de que los trabajos artísticos feministas hayan sido omitidos del discurso de la disciplina.

IV. Hipótesis de trabajo

El presente trabajo de investigación parte de las siguientes hipótesis:

- Que en la ciudad de Buenos Aires se desarrollarán trabajos de arte feminista durante las décadas del '70 y del '80, los que asumirán a la creación como una práctica de concienciación para las mujeres.
- Que las obras de arte feminista consideran a lo personal como político, por tanto son trabajos que se enmarcan en el campo del arte político.

- Que el feminismo es una lengua franca que permite establecer relaciones entre artistas feministas de otros puntos del continente americano y europeo.
- Que las prácticas artísticas feministas están atravesadas por la última dictadura argentina -1976-1983- que lleva al silenciamiento y/o exilio de las feministas.
- Que la efervescencia democrática permite el resurgir de estas prácticas pero contiene dentro la semilla de su olvido.
- Que los años '90 en Argentina cimientan la invisibilidad, tanto por los teóricos del arte como por los críticos, de trabajos artísticos feministas.

V. Metodología y objetivos de la investigación

La presente investigación emplea una metodología interdisciplinar para alcanzar tanto los objetivos de reconstrucción y análisis de las prácticas de arte feminista en Buenos Aires, durante las décadas del '70 y el '80, como sus posibles diálogos con obras de arte feministas desarrolladas en el continente americano y europeo.

Una de las premisas de la Teoría de Arte Feminista –la cual lleva un largo camino recorrido desde la década de los '70- es analizar aquellas prácticas artísticas ignoradas por el canon discursivo de la historia del arte tradicional, las de las mujeres, a través de sus propia voz y experiencia. En ambas confluyen procesos históricos sociales y prácticas culturales que hablan de un transitar por la realidad desde un lugar diferente al de los varones.

La historiadora del arte Griselda Pollock señala en relación al París del siglo XIX: “Porque hay una asimetría histórica – una diferencia social, económica, subjetiva entre ser mujer y ser hombre en el París de fines del siglo XIX. Esta diferencia –el producto de la articulación social de la diferencia sexual y no una imaginaria distinción biológica- determinó la manera en que pintaron hombres y mujeres”.²³ Ante lo expresado, esta investigación se valdrá de la reconstrucción histórica del contexto en que las artistas feministas trabajaron, pero no sólo desde el lugar de los grandes hechos –políticos, sociales, económicos- sino de la articulación de éstos con el mundo de lo privado. Para ello la palabra de las protagonistas -en forma de entrevistas y/o filmaciones- ocupará un lugar importante. Es desde sus experiencias personales que buscaré analizar la particularidad de las manifestaciones artísticas, al decir de Cixous: “(...) desde ese atrevimiento e impertinencia que las mujeres pueden suscitar cuando indagan en lo desconocido para buscarse a sí mismas.”²⁴

Por otro lado, la historia de la construcción de los mandatos familiares fue determinante para la actuación de las artistas locales. Durante los años que abarcan la presente investigación, la Argentina sufrió importantes cambios en la vida privada. Herederas de los sesenta, las décadas del '70 y '80 asistirán a cambios zigzagueantes afectados por la última dictadura militar, la que marca un parón –a veces retroceso- en los logros alcanzados en las relaciones genéricas. Este hecho afecta la actuación pública de las artistas feministas al igual que la difusión de sus críticas al orden patriarcal.

²³ Griselda Pollock: *Vision and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1988, p. 53.

²⁴ Hélène Cixous: “Castration or Decapitation?”, trad. Annette Kuhn, *Signs*, vol. 7, nº1, 1981, p. 54, cito por Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisisa Gentileschi de Susana y Judith” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.): *Crítica feminista de arte en la teoría e historia del arte*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 161-196.

Es así que la Historia Cultural nos sugiere el análisis de la sociedad como una representación de lo colectivo, es decir, que las relaciones económicas, políticas y sociales se organizan de acuerdo a esquemas de percepción y apreciación contruidos por los mismos sujetos sociales, para lo cual el recoger y/o leer fuentes documentales como obras de arte, textos literarios, entre otras manifestaciones - entendiéndolas como objetos culturales- enriquecen el conocimiento histórico pues incorporan al análisis, elementos del entramado social como tensiones y rupturas²⁵.

A esta metodología de investigación sumaré los aportes de los Estudios Culturales. Estos proveerán de herramientas para el análisis del arte feminista como objeto político y cultural que emerge en la década del 70'. Al ocuparse de las correspondencias entre obras y estructura social y de la relación entre proceso artístico y sociedad, los Estudios Culturales nos ofrecen instrumentos para analizar la producción de arte feminista, permitiéndonos explorar desde un prisma multidisciplinario que hace del arte un espacio de articulación política y social²⁶.

²⁵ Roger Chartier: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 36-37.

²⁶ En cuanto a la interdisciplinariedad ver: V.V. A.A.: *Interdisciplina, escuela y arte. Antología tomo I*, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta/Centro Nacional de las Artes, vol. I, 2004. Dicha obra es una antología de 28 artículos de diferentes intelectuales y artistas que han pasado por las aulas del Centro Nacional de las Artes de Ciudad de México, quienes aportan reflexiones teóricas, académicas, culturales y artísticas respecto a la tarea interdisciplinar. De este estudio cito el trabajo de Maris Bustamante: *“La transdisciplina como indisciplina”* donde plantea una conceptualización revolucionaria, citando a Michael Kirby y citándose a sí misma, con su trabajo *“Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas”* propone que “(...) toda idea para ser entendida, desmontada o armada, recae en una estructura narrativa. Que las estructuras narrativas convencionales a que estamos acostumbrados podemos denominarlas lógicas. Que las estructuras narrativas no tradicionales podemos llamarlas alógicas y que desde luego a nadie que desea trabajar en firme le interesan las ilógicas pues no plantean ningún orden, mientras que las alógicas aspiran a eso. Como me sigue gustando decirlo: mientras las lógicas representan el orden de pensamiento en que hemos sido educados, las alógicas plantean un orden alterno a ellas, es otro orden, otra manera de pensar y por lo tanto otra estructura”, en V.V. A.A.: *Interdisciplina, escuela y arte. Antología, ob. cit.*, pp. 168-169.

Dentro de los objetivos a los que aspiran los Estudios Culturales se encuentra el de exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que éstas influyen y dan forma a las prácticas culturales. Asimismo, no son simplemente el estudio de la cultura como si esta fuera una entidad independiente, separada de su contexto social o político, sino que aspiran a comprender la cultura en toda su complejidad de formas y analizar el contexto político y social en el que se manifiestan²⁷.

La interdisciplinariedad nos permite articular desde diferentes ángulos la experiencia de las artistas feministas. Recordando lo señalado por Teresa de Lauretis: “(...) el sujeto femenino es un conjunto de diferencias, no sólo sexuales, raciales, económicas o culturales, sino todas ellas juntas y muchas veces encontradas que inciden imprescindiblemente en la misma diferencia sexual, es decir, en el modo en que cada una de nosotras vive la propia condición de sujeto sexuado y generado mujer”.²⁸ Este último concepto nos ayudará a revisar las particularidades del arte feminista desarrollado en la Argentina, la porosidad que existió con lo realizado en el mundo anglosajón y las coincidencias o divergencias con las artistas del mismo continente.

La escasez de estudios sobre el arte feminista en nuestro país marca al presente trabajo. Por este motivo, parte de las fuentes primarias más importantes del mismo han sido las voces de las protagonistas y sus archivos. La voz y la palabra de las artistas y de sus amigas, cuando éstas no están entre nosotras, no busca remediar la falta de voces ‘autorizadas’ por la disciplina –teóricas/os del arte, críticas/os, historiadoras/es- las /los que ignoraron estas prácticas artísticas, sino reconocer la autoridad que las palabras de las mujeres tienen, autoridad basada en la experiencia personal. Así señala María Milagros Rivera Garretas: “A la práctica

²⁷Con respecto a lo señalado ver: Ziauddin Sardar; Boris Van Loon: *Estudios Culturales*. Barcelona, Paidós, 2005; James Curran; David Morley; Valerie Walkerdine (comp.): *Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1998 y Ann Gray: *Research practice for cultural studies. Etnographic methods and lived cultures*, London, SAGE Publications, 2003.

²⁸ Teresa de Lauretis: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y horas, 2000, pp.7-8.

de hacer teoría desde la propia experiencia se la llamó 'partir de sí': en los dos sentidos del verbo 'partir', simultáneamente, es decir, en el sentido de 'empezar desde' y, también, de 'separarse de', como el barco que parte de un puerto para ir a otro lugar, llevándose un tesoro nacido en mí, en mi experiencia."²⁹

La labor de realizar entrevistas y restaurar/digitalizar documentos para su posterior interpretación implicó la columna vertebral de la pesquisa, por ello añado que la misma conlleva –en gran medida- la reconstrucción de las exposiciones rescatadas del olvido y aquí analizadas. Pero este rescate no busca insertar lo investigado al relato canónico de la historia del arte argentino, sino por el contrario, problematizar la disciplina y ampliar el conocimiento de las décadas del '70 y del '80 en el campo artístico local, exhibirlo en su complejidad y sus diferencias genéricas.

Una de las premisas que articulan la presente investigación es la idea de que el feminismo funcionó como una lengua franca durante las décadas de los '70 y '80. Por ello he buscado vincular los trabajos de las artistas argentinas con el de otras creadoras del continente americano. Fundamenta esta decisión el no repetir los modelos de periodización y nacionalismos tradicionales de la historia del arte a la vez que el interés de poder exponer diálogos comunes entre artistas que contemplan análogas preocupaciones.

En ese sentido, ya se han planteado trabajos curatoriales que reafirman estos cruces. Es paradigmática la labor que realizara Cathérine de Zegher en la exposición *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art in, of, and from the Feminine*, presentada primeramente en Boston y más tarde en Washington, Londres y Australia, durante los años 1996-1997. Allí de Zegher reúne el trabajo de tres generaciones de artistas del siglo XX exhibiendo, según Griselda

²⁹ María Milagros Rivera Garretas: *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2005, p. 40.

Pollock, “(...) un patrón diferente de preocupaciones, intereses, asuntos e incluso experimentaciones formales con respecto al relato ortodoxo de estilos y centros nacionales consagrados. (...) Acumulando esas perspectivas diferentes, la exposición sugería que había muchas más historias que contar ‘en, de y desde lo femenino’”.³⁰ Aquella exposición exhibía las limitaciones del canon de la disciplina a la vez que visibilizaba las construcciones que éste formulaba sobre el arte moderno.

Lo anteriormente señalado implica la organización de la investigación a través de las artistas individualmente o de las exposiciones colectivas para su mejor articulación; dentro de cada apartado se hace referencia a los posibles diálogos de las mismas con el arte del continente, abriendo hacia intercambios conceptuales y rompiendo con una posible interpretación de las propuestas y de las obras como compartimentos estancos determinados por el país en el que se desarrollan las propuestas.

Para concluir, buscaré alcanzar los siguientes objetivos:

- Desarrollar una cartografía contextualizada de la articulación entre las artistas feministas con los movimientos de mujeres de la ciudad de Buenos Aires.
- Rescatar, reconstruir y analizar las obras realizadas por las artistas feministas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80.

³⁰ Griselda Pollock: “Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma” en Xavier Arakistain y Lourdes Méndez: *Producción artística y teoría del arte: nuevos debates*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2008, Vol. I, p. 45.

- Detectar estrategias discursivas y metodologías de trabajo comunes entre las feministas del continente americano.
- Vincular las obras de las artistas feministas de Buenos Aires con las realizadas, en el mismo espacio temporal, por artistas del continente. De esta manera se alegrará que las reflexiones desarrolladas por las artistas locales no son únicas y exclusivas sino que pueden dialogar con problemáticas afines.
- Exhibir los mecanismos de crítica y subversión al sistema instituido que buscaron las obras feministas.
- Exponer la diversidad de lenguajes que emplearon las artistas feministas, hecho que enriquece con su diversidad al arte del periodo analizado.

A modo de cierre, quiero destacar que esta investigación -al no tener como fin el ser 'añadida' o 'incorporada' en un futuro a la historia del arte argentino- buscará dar más argumentos y contribuir a una genealogía de artistas argentinas para que, tal como señalara Griselda Pollock "(...) las formas en que la sexualidad y las relaciones sociales entre hombres y mujeres tal como se encuentran organizadas, pueden, esperamos, ser modificadas"³¹.

³¹ Griselda Pollock: "Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism" en *Vision and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Arts*, ob. cit., p. 35.

Capítulo I

María Luisa Bemberg

Capítulo I

I. María Luisa Bemberg. UFA y la relación arte-activismo

La separación entre razón y deseo se traslada a la teoría política moderna a través de la distinción entre el ámbito público y el privado. A partir del siglo XVIII se va conformando la ideología de las dos esferas la cual delimitará los roles de género teniendo una incidencia rotunda sobre la vida de las mujeres³².

A partir del mundo Moderno se rompería con esta norma ya que tanto lo íntimo como lo social devendrán en modos subjetivos de la existencia humana. Ambos se vinculan con los conflictos del hombre moderno y su habilidad para encontrarse en la esfera social como en su propia casa o para vivir por completo al margen de los demás. Es así como lo íntimo, señala Arendt, va en contra de lo social: “Es decisivo que la sociedad, en todos sus niveles, excluya la posibilidad de acción, como anteriormente se excluyó de la esfera familiar. En su lugar, la sociedad espera de cada uno de sus miembros una cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas, todas las cuales tienden a “normalizar” a sus miembros, a hacerlos actuar, a excluir la acción espontánea o el logro sobresaliente”.³³

³² Según Hannah Arendt, la aparición de la esfera social que a rigor, no es ni pública ni privada, es un fenómeno de la modernidad cuya forma política es la Nación-Estado. En *La condición humana*, la filósofa alemana señala que en la Antigüedad la esfera doméstica estaba conformada por la necesidad de mujeres y hombres, la fuerza que les unía era la propia vida. Al varón le incumbía el mantenimiento individual –el alimento-, mientras que a la mujer la supervivencia de la especie –dar a luz-. Es así como para Arendt la familia nace de las necesidades vitales. Ver Hannah Arendt: *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

³³ Hannah Arendt: *La condición humana*, ob. cit., p. 51.

Durante el siglo XIX se reportan grandes transformaciones en la Argentina, las cuales presentarán consecuencias importantes en la reciente Nación. El régimen colonial concluye en 1810. La burguesía local alcanza cohesión y firmeza; habrá cambios en los usos y costumbres de la vida cotidiana que no trasuntarán en las mujeres de dicha clase social. Ellas vivirán severas restricciones al calor de la fuerte influencia que de la aristocracia europea tienen las elites locales. Las mismas imitarán la conducta victoriana que influye entonces en los comportamientos de gran parte de Europa. Indica Dora Barrancos: “Las conductas altisonantes en el siglo XIX fueron aún más sancionadas que en el siglo anterior. Las obligaciones de la maternidad se hicieron más expresivas, más reconocidas y también más estrictas. El estatuto de ‘madre’ se elevó a una mayor consideración y por doquier se expandieron manuales, instrucciones y predicados científicos que se unieron a los religiosos, ponderando los atributos de esta notable función femenina. Mientras en los anteriores el maternaje gozaba de indiscutible consideración, durante el siglo XIX se reforzaron las consideraciones venturosas de la condición reproductora, y la expectativa acerca de la condición femenina se reducía a esa misión”.³⁴

Lo establecido para las mujeres se abocaba al hogar, hecho que determinó su escasa presencia en la esfera pública. Después de la batalla de Caseros –el 3 de febrero de 1852 el Ejército Grande (compuesto por fuerzas del Brasil, Uruguay y las provincias de Entre Ríos y Corrientes, liderado por el General Justo José de Urquiza) vence a la Confederación Argentina al mando del General Juan Manuel de Rosas- se ingresó a un nuevo ciclo político y social empeñado en la adopción del orden republicano. Barrancos agrega “Después de Caseros, las ideas liberales abrieron un cauce amplio y fueron las responsables del conjunto de instituciones públicas que caracterizó el surgimiento de la Nación argentina en las últimas décadas del siglo. Quedaron, ahora sí, delimitadas las esferas públicas y la privada, la segunda casi por completo separada de la primera, y esto significó una vuelta de tuerca al sojuzgamiento de las mujeres, toda vez que les fue asignada,

³⁴ Dora Barrancos: *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 53-54.

con mayor énfasis, la fundamental función de administrar la vida doméstica”³⁵. Para tal fin se impulsará una nueva codificación de cuño liberal que reemplazaría a la normativa colonial. El Código Civil verá la luz con la presidencia de Domingo F. Sarmiento en 1869, regulando y limitando la vida pública y social de las mujeres, pasando éstas de los brazos del padre a los del marido.

La reorganización del país lleva a que desde las primeras décadas del Siglo XX la Argentina viva la expansión del Estado sobre la vida privada de las personas, regulando su pertenencia a la comunidad. Es entonces cuando se articula un modelo de familia que, en palabras de Isabella Cosse, “(...) encarnó lo que puede llamarse un ideal de domesticidad, que demarcaba el “deber ser” para varones y mujeres, pautaba la vida cotidiana, dibujaba los contornos del proyecto vital y las conductas apropiadas para las relaciones de pareja y entre padres e hijos, conectando el orden familiar con el social”³⁶.

Si bien este modelo de familia nuclear presentaba diferencias entre las distintas clases sociales que integraban a la Argentina de los años '20, fue determinante para la incipiente clase media que con fuerza comenzaba a adoptar ciertos modelos venidos de la élite pero reformulados según sus necesidades. Es así como el ama de casa o “ángel del hogar” podía llegar a trabajar pero el magisterio era el empleo considerado como digno, el cual también se establecía como “(...) una extensión del rol maternal.”³⁷ Es este patrón el que se adoptará con fuerza durante las décadas del '30 y '40, en las que se vive una tensión entre las ansias de autonomía y formación profesional de las mujeres de clase media y la imposición de su rol de amas de casa, en un clima que se ve como auténtica amenaza el descenso de la natalidad y el control de la concepción.

³⁵ *Ibíd.*, p. 89.

³⁶ Isabella Cosse: *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica/Universidad de San Andrés, 2006, p. 30-31.

³⁷ *Ibíd.*, p.32.

Durante el peronismo hubo un reforzamiento del ideal doméstico, aunque sin dejar de lado las contradicciones: si bien las mujeres sentirán la necesidad de salir a la calle para defender la familia o proteger la maternidad, por el mismo hecho de hacerlo se alejaban de su ámbito privado por el que debían velar. Pero dicha situación, al decir de Marcela Nari, "(...) estaba reforzada por una legitimidad social, nunca antes lograda. La figura de Eva Perón no era ajena a esta legitimidad ganada. "Evita" no era ni madre ni ama de casa. El desplazamiento de su "amor maternal" al "pueblo", y de su "hogar" a la "patria", indudablemente reforzaba el "ideal doméstico"; pero, también, permitía otras prácticas sociales vividas como "liberadoras" del mandato maternal y del encierro"³⁸.

La utilización de las contradicciones que planteó el peronismo como justificativo de algunas mujeres para desprenderse del rol hegemónico de madre o para hacer convivir dicho papel con el del trabajo, abonó a la "mujer moderna" de los '60, cuya creciente participación social, económica y política hizo temblar el orden de lo privado. "El derecho al voto a través de la ley 13.010, la constitución del Partido Peronista Femenino, su participación parlamentaria en base a la cuota establecida en el año 1951, junto al reconocimiento de su condición de trabajadoras y amas de casa, el acceso al divorcio en los últimos días del peronismo, implicaron grandes transformaciones de relevancia social y subjetiva para la mayoría de las mujeres", señalan María del Carmen Feijoó y Marcela Nari³⁹. Las mujeres se ubicaron durante el primer gobierno peronista (1945-1955) en la arena política; esta situación dará sus frutos en las décadas posteriores.

Durante los años '60 el modelo de domesticidad empieza a resquebrajarse. Según Isabella Cosse, las mujeres comienzan a demandar la independencia

³⁸ Marcela Nari: "*Mujeres, trabajos y representaciones en la Argentina del Siglo XX*", mimeo, s/f., c.1995 p. 16.

³⁹ María del Carmen Feijoó y Marcela Nari: "Los '60 de las Mujeres" en *Todo es Historia*, N°321, Abril de 1994, p.10.

económica, buscan ser sexualmente atractivas⁴⁰, utilizarán métodos anticonceptivos para poder gozar de la sexualidad al margen de lo reproductivo y reclamarán realizarse fuera del hogar. Es así como, si bien este patrón de “mujer liberada” se difundirá con fuerza por los medios de comunicación, el mismo “(...) adquirió significados diferentes entre los estratos pertenecientes a la vanguardia cultural y los que estaban más alejados de ella. Entre los sectores de vanguardia, al mandato de estudiar y trabajar –ya firmemente afianzado para mediados de los sesenta- se sumó el que imponía romper con los tabúes sexuales.”⁴¹ Las circunstancias brevemente enunciadas lleva a que, si bien la situación política del país queda atravesada en la segunda mitad de los '60 por el golpe de estado del general Juan Carlos Onganía en 1966, en lo que respecta a lo cultural la década tuvo mayor estabilidad, propiciada por los logros ya comentados en el párrafo anterior que transformaron la vida cotidiana.

Más allá de lo señalado anteriormente no debemos olvidar que estos cambios en lo cotidiano se fueron dando con reticencias, tanto de sectores conservadores como de progresistas. Al respecto, la izquierda no vio con buenos ojos las transformaciones de la vida de las mujeres ya que “se registraban como peligrosos mecanismos de desviación del eje ‘correcto’ de las luchas. Demasiados esquemáticos en sus concepciones acerca del cambio social y su lógica interna, primero era necesario modificar las ‘bases materiales’, la mayoría de los/as militantes de izquierda descalificó y anatemizó estas transformaciones”.⁴² Es así como en estos espacios toda propuesta de cambio en la vida privada de las

⁴⁰ Esta búsqueda de ser atractivas por parte de las mujeres, ya había sido analizado por Joan Rivière en *La feminidad como mascarada*, texto del 1929. Allí la psicoanalista analiza cómo la mujer que busca profesionalizarse se crea una máscara con un guión vinculado a códigos normativos sociales y ontológicamente endebles, es decir, desarrolla actuaciones para ser aquello que los códigos han determinado como lo adecuado y han naturalizado. Ver: Jane Flaxman: *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Valencia, Cátedra, 1995.

⁴¹ Isabella Cosse: “Los nuevos prototipos femeninos en los años '60 y '70: de la mujer doméstica a la joven liberada”, en Andrea Andújar, Débora D'Antonio, Karin Grammatico, Fernanda Gil Lozano y María Laura Rosa: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009, p.173-174.

⁴² María del Carmen Feijoó y Marcela Nari: : “Los '60 de las Mujeres”, Ob. Cit., p. 17

mujeres fue vista como una problemática burguesa y por tanto despreciable, aunque se viviera una verdadera crisis en las relaciones intergeneracionales de muchos grupos y organizaciones sociales.

A finales de esta década –los '60- se forman las primeras agrupaciones feministas del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969⁴³, bajo el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía, se organiza en los salones del café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participan la cineasta María Luisa Bemberg, la escritora Leonor Calvera, la fotógrafa Alicia D'Amico, Sarita Torres, una egresada de la reciente carrera de sexología, Marta Miguez, Gabriela Christeller y Hilda Rais, entre otras mujeres.

María Luisa Bemberg⁴⁴, escritora y guionista cinematográfica por entonces –más adelante será una de las más importantes directoras de cine nacional⁴⁵- explica que la conformación del grupo se dio por un reportaje que le realizaran a raíz del guión que escribe para la película dirigida por Raúl de la Torre, *Crónica de*

⁴³ Tomo dicha fecha por lo expresado por una de sus protagonistas, Leonor Calvera. Pero cabe señalar que algunas autoras como Inés Cano señala su creación en 1970 y el artículo de la prensa: “La reivindicación de los derechos de la mujer propone un grupo local”, *La Opinión*, martes 22 de febrero de 1972, p. 18, considera su creación a fines de 1971.

⁴⁴ María Luisa Bemberg pertenecía a una de las familias más ricas de la Argentina, dueñas una de una de las principales cervecerías del país –Cervecería Quilmes- entre otras industrias de las que era dueño Otto Bemberg, su padre. Señala Clara Fontán que: “Bemberg en Argentina es algo más que un apellido de familia. Tiene resonancias de fortuna y poder concretos, suscita imágenes de explotación y fuertes contrastes económicos y promueve asociaciones con una de las peores épocas de la represión conservadora, lo cual no siempre es una ventaja. No lo es en la medida en que suscita desconfianza y aliena ciertas formas de escarnio ideológico. Basta leer alguna de las críticas que se publicaron después del estreno de sus primeras películas para confirmarlo”. Cito en Clara Fontán: *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, 1993, p. 10.

⁴⁵ En los años ochenta, María Luisa Bemberg será una exitosa directora de cine, sus films cobrarán renombre internacional y en 1985 su película *Camila* será nominada para el Oscar a la mejor película extranjera.

una señora (1970), la que causó un fuerte escándalo local. Así señala: “En esa nota me declaré abiertamente feminista y preocupada por la postergación de las mujeres en todas las áreas: política, científica, técnica, económica, y artística. Al poco tiempo recibí varias llamadas telefónicas y cartas de mujeres que manifestaban compartir mis inquietudes”.⁴⁶ Una de las que se acercarán a Bemberg será la condesa italiana radicada en la Argentina, Gabriela Christeller; un poco después se sumará Leonor Calvera, graduada en Letras y traductora de lengua inglesa.

Al poco tiempo las miembros de UFA comenzaron a reunirse en un inmueble del barrio de La Chacarita, propiedad de Gabriela Christeller⁴⁷. Allí se leyeron y analizaron textos como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* de Betty Friedan y *Male and Female* de Margaret Mead, entre otros. También se organizaron los grupos de concientización cuyo objetivo estaba “(...) destinado a descubrir el subyacente social de la problemática individual”.⁴⁸

UFA fue el primer colectivo de mujeres que desarrolló grupos de concientización en el país, en gran medida influidas por el feminismo anglosajón. El conocimiento de Bemberg y Christeller de los feminismos norteamericanos –en relación con la primera- y europeos –en relación con la segunda- motivó llevar esta práctica a la Argentina. Así señala Hilda Rais: “(...) Así fue que entré en un grupo de concientización y de pronto me encontré sentada entre desconocidas que debían contar cosas personales, de la vida privada. Fue un shock. Se proponía un tema y todas empezaban con la misma frase: “Bueno lo mío es muy

⁴⁶ Inés Cano: “El movimiento feminista argentino en la década del ‘70” en *Todo es Historia*, n°183 agosto de 1982, p.85. Es posible que Bemberg se refiera al artículo: “Habla la autora”, artículo sin datos, consulta Archivo Bemberg, octubre de 2010.

⁴⁷ Entrevista a Leonor Calvera, 11/X/2005

⁴⁸ Inés Cano: “El movimiento feminista argentino en la década del ‘70”, ob. cit., p.86.

particular”. Y luego de escucharnos entre nosotras, encontrábamos los puntos en común, algo muy impactante. Para mí, la experiencia de estos grupos fue realmente importante. Comprendí en carne propia aquello de que lo personal es político. Siempre había una coordinadora que marcaba el tiempo, no te podías exceder. Tenías que aprender a escuchar a las demás, que no eran tus mejores amigas: eran otras mujeres. Y después, no te quedaba otra que salir de la conmoción, porque era imposible no involucrarse emocionalmente. Salir para poder pensar, sacar conclusiones, anotarlas (...) Había un temario que creo que había traído María Luisa de las norteamericanas: relación con la madre, con el padre, con los hijos, con el dinero, con el jefe en el trabajo, la primera menstruación... Con el tiempo se fueron agregando otras cuestiones de nuestra propia vida cotidiana. La función de coordinar era rotativa y había que entrenarse, aunque era la parte que menos nos gustaba. Estos grupos te servían mucho para la vida y la comunicación entre mujeres, te sentías con una responsabilidad respecto de las demás.”⁴⁹

Por su parte Alicia D’Amico recuerda: “Fundamentalmente asistir a los grupos de concientización de UFA, adquirir una teoría sólida y tratar de difundirla. Como éramos pocas, más que a marchar salíamos a volantear. Los volantes los hacíamos y pensábamos todas”.⁵⁰

UFA no tenía una estructura jerárquica y las miembras se encontraban abiertas a todo color político, con lo cual, en el año 1973 –bajo la segunda presidencia del general Juan Domingo Perón- ante el clima de tensión y violencia

⁴⁹ Moira Soto: “Hilda Rais: Cuando las mujeres dijeron ufa” en *Página 12*, 9 de enero de 2010, <www.carlosianni.com.ar/blog/156/hilda_rais:_cuando_las_mujeres_dijeron_ufa_por_moira_soto.html> [última consulta: octubre de 2010]

⁵⁰ La declaración de Alicia D’Amico se encuentra en: “Encuesta feminista argentina. Ser feminista en los setenta y los ochenta” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 5, n° 6, Octubre, 1997, p. 69.

política, se hará más complejo el reunirse⁵¹. Comenzaron a infiltrarse agrupaciones políticas con el fin de captar feministas⁵², se desatan intranquilidades internas. Al respecto señala Bemberg: “La vertiginosidad de los acontecimientos y los malos entendidos internos produjeron a mediados del año mencionado [se refiere a 1973] un comienzo de disgregación de UFA”.⁵³ Se desarrollará entonces una segunda etapa de la agrupación cuando alguna de sus integrantes decidan reunirse en la confitería La Fe, cita en las calles Santa Fe y Ayacucho de la ciudad de Buenos Aires, esta vez el grupo es cerrado para evitar cualquier peligro interno. Los encuentros, aunque cambiando de lugares, se extenderán hasta 1976. Tras el golpe militar del 24 de marzo se declara el estado de sitio, ya era extremadamente peligroso reunirse, se decide entonces suspender las reuniones hasta que las circunstancias sean más favorables. Este hecho inicia el trabajo silencioso de muchas feministas y el exilio de otras.

Volviendo atrás en el tiempo y continuando con el desarrollo de las agrupaciones feministas en Buenos Aires, en 1972 se constituye el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), que instala con fuerza el debate sobre el aborto. María Elena Oddone, fundadora y presidenta de la agrupación señala: “Fundamentalmente nos proponemos convocar a todas las mujeres del país para exigir plena igualdad y participación en el quehacer nacional. Pensamos que no se cambia una sociedad sustituyendo unos hombres por otros (...) sino aboliendo el concepto patriarcal del poder fundado en la supremacía masculina”.⁵⁴ A su vez

⁵¹ Si bien es en el año '73 en que el grupo deja de reunirse, una crisis profunda de UFA ya se había anunciado en la reunión plenaria realizada el 22 de agosto de 1972, día elegido por las fuerzas represoras de la cárcel de Trelew –Patagonia- para masacrar a casi todos los prisioneros políticos que no habían podido escapar de una fuga masiva días anteriores. Estaba implicado dentro de los posibles masacrados el hijo de Gabriela Christeller, ese día la convocatoria de UFA se vio muy influida por los sucesos de Trelew, lo que desencadenó discusiones de carácter político partidario. Ver Alejandra Vasallo: “‘Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los ‘70”, en Andrea Andújar *et al.*: *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005, p.62.

⁵² Entrevista a Leonor Calvera, 27/VII/2010

⁵³ Inés Cano: “El movimiento feminista argentino en la década del ‘70”, *ob.cit.*, p. 86.

⁵⁴ “La reivindicación de los derechos de la mujer propone un grupo local”, *La Opinión*, *ob. cit.*

el MLF realiza acciones en conjunto con UFA entre las que comprendía diseñar y repartir volantes y planificar conferencias.⁵⁵ Estas mujeres que en sus orígenes eran alrededor de treinta, se reunieron en una oficina que alquilaban en la Av. Corrientes 884, también de la ciudad de Buenos Aires. Allí organizaron una biblioteca, dictaron conferencias y a partir de 1974 editaron la revista *Persona*, pensada para la difusión de las ideas feministas. En 1976, por las mismas razones antes enunciadas, cesan las actividades de la agrupación. Recién en 1981 -dos años antes de alcanzar la democracia nuevamente- Oddone y antiguas miembros del MLF se reúnen con el nombre de Organización Feminista Argentina (OFA).

En síntesis, los inicios de la década del '70 nos presenta el origen de las primeras acciones de nuestros grupos feministas radicales. Ambos están atravesados por las lecturas de los colectivos de mujeres anglosajonas y buscarán, tomando como base la actitud crítica de estas, adaptarlos a las problemáticas locales. Dentro de este análisis se sitúa la cuestión de la invisibilidad del trabajo doméstico sumado a la doble jornada –el trabajo dentro y fuera de la casa- que sufren las mujeres.

El modelo del ama de casa es expuesto críticamente por las feministas. Estas visibilizaron el trabajo agotador, no remunerado y depreciado de las labores domésticas. Un temprano volante⁵⁶ de UFA para el día de la madre de 1970 exhibía a una mujer preparando la comida frenéticamente mientras atendía el teléfono con sus pies y se ocupaba de los tres niños que intentaban hacer

⁵⁵ Inés Cano: "El movimiento feminista argentino en la década del '70", ob. cit., p. 88.

⁵⁶ El citado volante fue costado por María Luisa Bemberg. Ella se lo habría encargado a un publicista para que lo diseñara, el folleto formó parte de la campaña realizada por UFA para denunciar la explotación de las mujeres. Datos en Alejandra Vassallo: "Las mujeres dicen basta": movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los '70" en Andrea Andújar et. al: *Historia, género y política en los '70*, ob. cit., p. 69.

destrozos frente a la ropa lavada que ella recién terminaba de colgar. A su lado, en una mesa, la TV transmitía un aviso que la incitaba a mostrarse hermosa gracias al uso de la loción “Sexy”. En la parte inferior del dibujo un epígrafe señala: “Madre’: esclava o reina, pero nunca una persona”.⁵⁷



1. Folleto de UFA para *El día de la madre*, 1970

El feminismo será uno de los varios actores sociales⁵⁸ que ponen en evidencia el resquebrajamiento del ideal de domesticidad, el cual se venía gestando desde los años '60, como ya señaláramos. Sin embargo esta crisis de la matriz de lo doméstico coexiste con la búsqueda de su apuntalamiento a partir de los medios de comunicación, fundamentalmente dado por la televisión y el mercado de revistas, este último en escala ascendente desde los años '50. En relación con esto no podemos dejar de mencionar a la popular ecónoma Petrona C. de Gandulfo, quien desde los años '30 y hasta su retiro -1983- circuló incansablemente tanto por la industria editorial –varios libros *best seller* sobre cocina y diversas columnas en diarios y revistas, una de las más recordadas fue en

⁵⁷ Folleto de Unión Feminista Argentina, 1970.

⁵⁸ No debemos ignorar que el feminismo en los '70 agrupaba a no más de cien mujeres, como señalara Leonor Calvera en la entrevista que le realicé en julio de 2010, por tanto no podemos dejar de evaluar al resto de las mujeres que buscaban poder ser protagonistas de sus vidas sin pertenecer al feminismo.

la revista *Para Ti*- como por la pantalla chica –treinta años con su programa *Cocinando con Doña Petrona*, lo atesoran-. Para Doña Petrona la importancia del papel de las mujeres dentro del hogar era incuestionable, si bien, como ha estudiado Rebekah Pite, ésta buscó adaptarse a los tiempos modernos, tratando de proponer recetas fáciles y rápidas de realizar, “(...) no sólo alentaba a las jóvenes a cocinar, sino que argumentaba que era en dicha actividad doméstica dónde más podrían brillar”.⁵⁹

El juego de tensiones entre el avance de las mujeres liberadas y el retroceso de las tradicionales se refleja en revistas como *Claudia* o el periódico *La Opinión* que constantemente se hacían eco de las noticias de los grupos feministas, tanto locales como extranjeros. Estos también visibilizaron a feministas locales, como ser el caso de María Luisa Bemberg, quien era la que más se prestaba a salir en la prensa ya que su condición social la preservaba⁶⁰. Bemberg señala, en una

⁵⁹ Rebekah E. Pite: “¿Sólo se trata de cocinar? Repasando las tareas domésticas de las mujeres argentinas con Doña Petrona, 1970-1983” en Andújar, Andrea, D’Antonio, Karin Grammatico, Fernanda Gil Lozano y María Laura Rosa: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en la Argentina*, ob.cit., p.202.

⁶⁰ Ver: Isabella Cosse: “*Claudia*: La revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”, Revista *Mora*, IIEGE, UBA [en prensa]; “Sólo en el plano teórico de las tareas del hogar son compartidas por ambos miembros de la pareja”, *La Opinión*, jueves 13 de enero de 1972, p. 18; “Órgano de prensa refleja inquietudes del movimiento feminista”, *La Opinión*, viernes 14 de enero de 1972, p.18; “Es excesivo e indiscriminado el uso de cosméticos”, *La Opinión*, miércoles 19 de enero de 1972, p. 18; “Enfoque acertado, pero parcial, de la liberación femenina”, *La Opinión*, viernes 21 de enero de 1972, p.18; “Tendencias antagónicas en la lucha por liberar a la mujer”, *La Opinión*, martes 25 de enero de 1972, p.18; “Notable aceptación de libros que se dirigen a la mujer y su problemática”, *La Opinión*, viernes 11 de febrero de 1972, p.18; “La reivindicación de los derechos de la mujer propone un grupo local”, *La Opinión*, martes 22 de febrero de 1972, p. 18; “Provoca polémicas en Europa el libro de ‘La mujer eunuco’ de Germaine Greer”, *La Opinión*, martes 21 de marzo de 1972, p. 19; “Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, *La Opinión*, domingo 23 de abril de 1972, p.15; “Las alemanas piden la emancipación profesional y la igualdad de salarios”, *La Opinión*, viernes 19 de mayo de 1972, p.18; “La militancia feminista de la candidata del socialismo a la presidencia de EE.UU.”, *La Opinión*, sábado 20 de mayo de 1972, p.10.; “Simone de Beauvoir dice que es necesario el cambio en las estructuras familiares”, *La Opinión*, jueves 23 de noviembre de 1972, p.18; “Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina” en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p.6; “Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina” en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p.6.

entrevista realizada para la revista *Claudia* en 1973: “La familia debe replantearse a fondo y dentro de ella, debe cuestionarse el rol tradicional de la mujer. En el papel exclusivo de esposa y madre reside la base de su dependencia: en la medida que ella se sienta un ser dedicado únicamente al hogar no le sobrarán energías para dedicarse a otra cosa. Las tareas de la casa deben ser compartidas por el hombre y no de ayuda paternalista sino comprometida”. Ante la pregunta por las posibilidades de que el hombre sirviera para las tareas domésticas, ella responde: “El mejor ejemplo es un barco de guerra: no hay una sola mujer a bordo y no existe nada más limpio y organizado”.⁶¹



2. Artículo de la revista *Claudia*, n° 194, julio de 1973.

UFA se implicará en acciones que ayudan a minar el ideal de domesticidad. Ejemplo de ello es la citada denuncia del carácter patriarcal que conlleva la celebración del Día de la Madre; este hecho inserta dentro de lo político problemáticas antes insospechadas de serlo. Las consecuencias fueron amplias, como señala Alejandra Vasallo, las actividades de los grupos feministas no sólo pudieron haber afectado a los transeúntes del espacio público sino a las mismas miembros: “Aunque resulta difícil evaluar la recepción de estas actividades y campañas hacia fuera, podría decirse que tal vez su potencial más importante fuera

⁶¹ Diego Borracchini: “María Luisa Bemberg. UFA con los hombres”, *Claudia*, n° 194, julio de 1973, p.50.

su impacto en las propias activistas, en cómo ésta nueva forma de pensar y hacer política, transformaba también a sus protagonistas”.⁶²

En ese sentido, la obra de María Luisa Bemberg es ejemplo de lo señalado por Vasallo. En 1972, a raíz de una exposición dedicada a ‘la mujer’, María Luisa Bemberg realiza el primer documento cinematográfico, testimonio del activismo de UFA y herramienta de difusión del grupo: *El mundo de la mujer*.

II. ‘La mujer’ es una construcción visual y discursiva. *El Mundo de la Mujer* (1972)

El contexto crítico descrito es el trasfondo en el que María Luisa Bemberg (Buenos Aires, 1922-1995) desarrolla su primer ejercicio fílmico, el corto *El mundo de la mujer*⁶³, impulsado a raíz de la exposición *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* que se llevó a cabo en el predio de exhibiciones de La Rural en la ciudad de Buenos Aires. Dicho corto se hace bajo el requerimiento de las integrantes de UFA, quienes animan a María Luisa Bemberg a desempeñarse en una práctica fílmica en solitario, puesto que hasta entonces, sólo se había desempeñado como escritora y guionista. Ella había escrito *Crónica de una señora*, la cual había sido llevada al cine por Raúl de la Torre en 1970. Es entonces cuando, señala Clara Fontana: “(...) Bemberg es activista en los

⁶² Alejandra Vassallo: “‘Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los ‘70’ en Andrea Andújar et. al: Historia, género y política en los ‘70, ob. cit., p. 61.

⁶³ *El mundo de la Mujer*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefa de Producción: María Rosa Sichel. Sonido: Nerio Barberis. Cámara: Osvaldo Fiorino. Editor: Miguel Pérez. Año: 1972. Duración: 15’45”.

movimientos de mujeres. Su atracción por el espectáculo sigue vigente. Tiene mucho que decir pero la teoría no es su fuerte”⁶⁴.

Es a través de la cámara cinematográfica con que María Luisa Bemberg hablará sobre lo que le interesa: el patriarcado y las construcciones de lo femenino. Así señaló en una entrevista: “Estas disciplinas creativas [en relación a la escritura de guiones cinematográficos y a la dirección de películas] fueron el resultado del feminismo que llevo en mi interior y por una obligación de expresar lo que siento. Una frase de André Malraux en su libro ‘La condición humana’ (...) en forma conceptual expresa que las ideas hay que vivirlas, me sirvió de pretexto y a la vez de motivación para volcarme a escribir una obra de teatro ‘La margarita es una flor’ (...).⁶⁵

La exhibición es anunciada varios meses antes por la prensa local. El matutino *La Opinión*, en su columna diaria dedicada a la mujer, comunica el día 26 de abril: “En la sociedad Rural Argentina, entre el 17 de noviembre y el 17 de diciembre de 1972, se llevará a cabo la primera muestra internacional sobre la mujer y su mundo. Sus organizadores -que la designaron **Femimundo 72**- sostienen que será el acontecimiento más importante y de mayor repercusión del año para la mujer, la industria y el comercio internacional”.⁶⁶ Este comité estaba integrado por el presidente, Dr. Adolfo Dabbah, el vicepresidente, Arquitecto Juan Barberis y un directorio formado por Enrique Barberis, Dr. Jaime Koffman, modelista, Jean Cartier, Dr. Isaac Bajnaff y Norberto Noguera.⁶⁷

⁶⁴ Clara Fontana: *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, 1993, p.17.

⁶⁵ “Nostalgia y angustia de las incomunicaciones” en *La Prensa*, 12 de mayo de 1981, s.p.

⁶⁶ “Exposición internacional del consumo y la industria de productos destinados a mujeres”, *La Opinión*, miércoles 26 de abril de 1972, p. 18.[resaltado en el original]

⁶⁷ Datos extraídos de: “Femimundo '72: una muestra para el consumo femenino” en *La Opinión*, domingo 17 de diciembre de 1972, p.18.

Si bien el evento estaba pensado para un mes de extensión, este plazo se amplió por veinte días más, concluyendo el 7 de enero. Así consta en la prensa: “La muestra **Femimundo 72**, que actualmente se realiza en la Sociedad Rural de Palermo, se prolongará hasta el 7 de enero”.⁶⁸



3. Logo de la exposición *Femimundo 72*

Sin ánimo de ocultar la relación mujer-mercado, los auspiciantes indican: “La muestra de los productos de consumo que específicamente están dirigidos a la mujer se organizará según diferentes ítems, que corresponde a cada uno de los sectores en que **Femimundo** ubica los intereses de la mujer: belleza, elegancia, hogar, niños, alimentación, esparcimiento, ahorro, salud, educación y cultura”. Y agrega “(...) todo aquello que le hace más cómoda y feliz la vida”.⁶⁹ Los organizadores de la exposición—en su mayoría varones- son los que determinaron los intereses femeninos: “(...) perfumería, cosmética, maquillaje, productos capilares y de limpieza, pelucas, adelgazamiento, masajes, depilación, botones, cierres, hebillas, bijouterie, calzados, accesorios (...)”⁷⁰

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 18.[resaltado en el original]

⁶⁹ *Ibíd.*, p.18.

⁷⁰ *Ibíd.*, p.18.



4. Vista de la fachada de *Femimundo 72*

No debía faltar el binomio madre-hijo. Éste aparece para los productores como: “Los niños ocupan un lugar especial en la exposición: ‘son parte esencial de la mujer y su mundo. Ella los ama, los cuida, los apoya, los ayuda, en fin, de alguna manera a vivir, a proyectar su estatura’, explican. Los chicos encontrarán no solamente juegos sino artículos de consumo: ropa, golosinas, juguetes, cosmética infantil”⁷¹. A través de los intereses creados sobre los infantes ya se vislumbran los afanes comerciales que involucran y las construcciones genéricas que se imprimen desde la infancia, temática, esta última, que desarrollará Bemberg en su segundo corto –*Juguetes*- del cual hablaremos más adelante.

El tema del manejo del dinero y su impacto en la economía doméstica fue también del interés de la feria pero con un fin, en apariencia, consumista más que de valoración por el ahorro. Así señala el artículo: “**Femimundo** prevé un asesoramiento profesional sobre el aspecto del ahorro, personal especializado informará a las visitantes [destaquemos el empleo del artículo femenino] sobre los sistemas de crédito y el manejo de cuentas bancarias, renglón al que no muchas mujeres tienen acceso”.⁷²

⁷¹Ibíd., p. 18.

⁷² Ibíd., p. 18, [resaltado en el original]

Preocupados por administrar el tiempo libre de la mujer –en su mayoría amas de casa⁷³ - *Femimundo* cuenta con una sección orientada al turismo, el camping, la fotografía y el cine. Sin embargo, sólo al final del artículo se menciona un pequeño espacio dedicado al aspecto educativo y a la cultura: “En el aspecto educación y cultura, las mujeres podrán acceder a las programaciones de distintos centros culturales, a libros, revistas y publicaciones, música y discos”.⁷⁴

Femimundo se dispuso a lo largo de cuatro pabellones destinados cada uno a un sector de la producción: moda, alimentación y artículos para el hogar, complementos para el vestir y cosméticos. En torno a estos ejes se desarrollan actividades tales como desfiles de moda, competencias de peinados y maquillajes, entretenimientos para los niños y exhibición de un film. Por otro lado, cada pabellón ofrece servicios de guardería para niños solventadas por las firmas auspiciantes. La exposición estaba abierta de lunes a viernes desde las 17 a la 1 de la madrugada, los viernes, sábados y vísperas de feriado de 17 a 2 de la madrugada, domingos y feriados desde las 10 a la 1 de la madrugada. Obsérvese que los horarios como la extensión de la feria serían hoy impensables tanto por el ritmo de vida de la ciudad como por el valor actual del alquiler del predio de la Sociedad Rural de Palermo.



5. Vista habiendo atravesado la fachada de la feria

⁷³ ver Anexo I: Datos estadísticos de la educación femenina. Períodos 1941-1987

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 18.

El siguiente cuadro⁷⁵ tiene como fin resumir las actividades de *Femimundo* '72.

Pabellón	Ubicación	Función
Uno	Av. Sarmiento y Cerviño	Dedicado a espectáculos. Cuenta con un escenario y una pasarela de más de 40 m. Permite una capacidad de más de mil personas. Se realizan desfiles de moda, festivales de música, shows, conciertos y actividades relacionadas con el espectáculo. Los desfiles cuentan con el auspicio de las firmas Ducilo y Rhodia.
Dos	Sin ubicación precisa	Complementa las funciones relacionadas con la vestimenta. Las principales firmas del país venden sus productos al por mayor.
Tres	Sin ubicación precisa	Productos relacionados con el hogar, la decoración, la salud y la alimentación. Elementos que van desde piezas artesanales hasta la producción industrial más avanzada.
Frers	Sin ubicación precisa	Dedicado a la cosmética. Allí se realiza en un escenario especial, campeonatos de maquillaje y peinado.
Zona Microcine	Sin ubicación precisa	Estructura inflable en el que se proyecta un film de 30 minutos de duración llamado <i>La historia del beso</i> , consiste en la selección de célebres besos de más de cien films. Se proyecta cada media hora.
Zona salón de astrología	Sin ubicación precisa	De mayor concurrencia femenina, se puede solicitar una carta natal gratuitamente. Se obsequian medallones con los signos del zodiaco.

⁷⁵ Para el cuadro empleo la descripción de los pabellones aparecida en el artículo "Femimundo '72: una muestra para el consumo femenino" ob. cit., p.18.

Vale constatar –en relación a lo expresado por la prensa- que al privilegiar los intereses puramente comerciales, la exhibición se anuncia con más de seis meses de anticipación para generar expectativas en el público, al que también pertenecían las feministas. Éstas, sin detenerse, comenzaron a pensar qué hacer frente a un evento de estas características. El mismo cristalizaba de manera concentrada el origen de la opresión y del malestar femenino, la dependencia y sumisión de la mujer, su objetualización y la naturalización de la figura materna, en definitiva, lo que ya venían debatiendo los grupos de concienciación.

El corto de Bemberg se vinculará, entonces, directamente con el activismo político de UFA ya que las demandas sobre el “(...) esclarecimiento teórico de cómo funciona el aparato de opresión de la mujer y la denuncia de toda idea, sentimiento o conducta que mantenga o refuerce tal opresión (...)”.⁷⁶ Así como también “(...) los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos con el varón (...)”⁷⁷, son parte fundamental de *El mundo de la mujer*.

“*Femimundo Sociedad Anónima* organiza la primer exposición internacional de la mujer y su mundo. Todo lo nuevo que se produce en el país, modas y elegancia, belleza, cosmética, alimentación, artículos del hogar. *Femimundo Sociedad Anónima*, en base a profundos estudios y experiencias, realiza esta muestra dirigiendo sus intereses y apelando por primera vez al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer”.⁷⁸ Bemberg inicia así su corto con una voz masculina en off que cita párrafos del catálogo de la exposición *Femimundo La Mujer y su mundo*, los que se intercalarán con lecturas del *Libro*

⁷⁶ “Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina” en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p.6

⁷⁷ “Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, *La Opinión*, domingo 23 de abril de 1972, p. 15

⁷⁸ “Femimundo '72. Exposición internacional de la Mujer y su mundo (cat. expo.) citado en el corto de María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer*, 1972.

Azul de Para Ti y de la *Guía para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor*, éstas últimas leídas por una locutora femenina. Gran parte de la música del film y ciertos textos también provendrán del cuento *Cenicienta* cuyo disco realizado por Walt Disney era muy común por entonces en Buenos Aires. En relación a este cuento, la misma directora apunta: “Incluí la *Cenicienta* –explica María Luisa Bemberg, autora también del libreto “Triángulo para cuatro”, que se estrena hoy- porque creo que la alienación de las mujeres comienza desde que son niñas. Mi interpretación de *Femimundo* es que fue montada a partir del doble concepto de “enganchar” un hombre primero, mediante los cosméticos, maquillaje, etcétera, y luego de conservarlo, mediante toda la infraestructura doméstica, cuyos productos se ofrecen en los stands. (...) Según esta concepción, “el mundo de la mujer” gira en torno de conquistar y conservar dócilmente al varón”.⁷⁹

A primera vista Bemberg exhibe la construcción de un ideal de mujer moldeada por el patriarcado para la felicidad del varón. En su papel servicial y procreador, la mujer se encuentra atrapada en un entramado en el cual la publicidad y el consumo contribuyen a legitimar e imponer. A partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg va mostrando cómo se difunde un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturaliza a través del orden visual y del lenguaje.

⁷⁹ “La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico”, artículo sin datos, consulta Archivo Bemberg, octubre de 2010



6. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Influida por la lectura de *Sexual Politics* de Kate Millet, quien sostiene que uno de los instrumentos más eficaces del patriarcado estriba en el dominio económico que se ejerce sobre las mujeres⁸⁰, la cámara de Bemberg hará hincapié en el consumo como ardid para una eterna dependencia del varón. Es por ello que la directora se detiene en las billetteras de las mujeres pagando y pagando, y en los poderes de cooptación de las imágenes publicitarias.



7. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Bemberg desarrollará entonces un **contradiscurso** empleando las mismas herramientas del sistema: palabra e imagen. Las palabras –ya sean a partir de fragmentos leídos por voces en off o por la letra de las canciones seleccionadas– y las imágenes conformarán una mirada de denuncia. La cámara, como señala Clara Fontana, “(...) revolotea todo el tiempo entre electrodomésticos, desfiles de

⁸⁰“En las sociedades patriarcales modernas, las mujeres poseen ciertos derechos económicos, y, sin embargo, por las ‘labores del hogar’ –llevadas a cabo en los países más desarrollados por los dos tercios de la población femenina– no se recibe ninguna remuneración. En una economía monetaria en la que tanto la autonomía como el prestigio dependen del dinero contante, este hecho reviste gran importancia. Por lo general la posición ocupada por la mujer en el patriarcado constituye una función continua de su dependencia económica. Su relación con la economía es tan indirecta o tangencial como su situación social, adquirida, en numerosos casos, con carácter pasajero o marginal”. En Kate Millet, *Política sexual*, México, Aguilar, 1975, p. 53.

modas y peinados y aparatos estrambóticos destinados a la belleza y al confort. Toda esta parafernalia de uso esencialmente doméstico es presentada con ironía y a menudo con irritación”.⁸¹

Hay rasgos de ironía acompañados de humor que hacen la crítica más efectiva quitándole su amargura. Por ejemplo, cuando Bemberg se refiere a la objetualización de la mujer muestra a una dama mientras le pintan las pestañas quien tiene por detrás de su tocador a un payaso maquillándose⁸²; o el concurso de peinados en donde las más estrambóticas creaciones capilares son examinadas, mejor dicho escrutadas, por los ojos de los más grandes peluqueros, por supuesto, masculinos; o aquella señorita que se muestra sobre una cama giratoria la que incluye toda una parafernalia de objetos para ambientar un espacio en apariencia erótico, sensual y en donde una de las partes, la mujer, está cautiva.

⁸¹ Clara Fontán: *María Luisa Bemberg*, Ob. Cit., p. 19.

⁸² Cabe señalar que el mismo matutino que difunde *Femimundo* con más de seis meses de anticipación pública, en enero de 1972, una encuesta realizada por dicho diario en donde se denuncia el uso abusivo de los cosméticos. “Según una encuesta realizada por La Opinión –en la Capital Federal [donde tendrá lugar *Femimundo*]- se comprobó que los gastos en cosméticos acaparan entre el 8 y el 11% del presupuesto de una familia de clase media. (...) Desde tiempos remotos, debido principalmente a la situación subestimante en que la sociedad la ubicó, la mujer tuvo la necesidad de recurrir a la cosmética para conservarse joven y bella y mantener, a pesar de los años, su interés de ‘objeto sexual’ para el hombre. (...) El consumo en cosméticos ha llegado a tal grado que consejos médicos, columnas en diarios y revistas, publicaciones especializadas y congresos de cosmetólogos forman una industria paralela encargada de sugerir a la mujer la manera de utilizar la excesiva producción, y a veces la capacita para discernir. (...) Otro de los aspectos a que conduce el desmedido afán de ser bella –además de las operaciones de cirugía plástica- son los tratamientos para adelgazar mediante pastillas o dietas estrictas. Son frecuentes los desenlaces dramáticos provocado por este tipo de regímenes”. “Es excesivo e indiscriminado el uso de cosméticos”, *La Opinión*, miércoles 19 de enero de 1972, p. 18.



8. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Carla Lonzi expresa en *Escupamos sobre Hegel*: “La relación hegeliana amo-esclavo, es una relación interna del mundo masculino, y es a ella a la que se refiere la dialéctica, en términos deducidos exactamente de las premisas de la toma del poder. Pero la discordia mujer-varón no es un dilema: para ella no se ha previsto ninguna solución puesto que la cultura patriarcal no la ha considerado un problema humano, sino un dato natural”.⁸³Bemberg subvierte esta dialéctica desvelando el trasfondo de una relación de esclavitud cuyo cómplice es la economía de mercado. La cámara se detiene en promotoras, modelos y chicas en la pasarela para exhibir el binomio amo-esclavo que señala Lonzi: mujeres que deben moldearse al requerimiento de belleza patriarcal, que en el fondo es lo mismo que decir capitalista. Demandas físicas se suman a las demandas psíquicas –el culto a la buena madre y esposa- las que perpetúan una esclavitud que se vive como naturaleza y no como barbarie.

⁸³ Carla Lonzi: *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*, Buenos Aires, La Pléyade, 1978, p. 26.



9. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Entre tanto electrodoméstico, modeladores del cuerpo femenino y diseño de ropa se pone en evidencia que el universo de la mujer se limita al orden de lo privado, lo doméstico y lo corporal, ya sea tanto en lo reproductivo como en la destreza necesaria en el día a día. Así se va naturalizando una hermosa jaula de cristal desde donde el afuera se ve desde dentro. Así se impone con fuerza un modelo -el ideal de domesticidad- que se veía amenazado -como ya indicara al principio del capítulo- por las aspiraciones en la esfera pública de la “mujer moderna”. La ligazón mujer-consumo sostiene este patrón, agiornándolo con falsas libertades, como la de los electrodomésticos –sobre este punto ahondaremos en el capítulo IV-. Carla Lonzi dice al respecto: “¿Por qué no se ha visto la relación de la mujer con la producción mediante su actividad de reconstitución de las fuerzas del trabajo en la familia? ¿Por qué no se ha visto que su explotación dentro de la familia es una función esencial para el sistema de acumulación del capital?”⁸⁴

⁸⁴ *Ibíd.* p. 27



10. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Sin embargo, esta matriz no sólo afecta a uno de los géneros, también los varones se verán implicados en las construcciones de lo masculino, tan férreas como las de las mujeres. Señala Isabella Cosse: “El ideal del varón proveedor delineaba una “domesticidad masculina”, para utilizar el término acuñado por Margaret Marsh, que implicaba una identidad centrada en la familia y el matrimonio. Sin embargo, ella no alteraba la división de esferas de género, por la cual el varón tenía potestades en el espacio público y detentaba además la autoridad en el privado”.⁸⁵ Tanto familia como matrimonio son referentes del orden patriarcal, los cuales deben superarse proponiendo un “(...) código moral único y permisivo basado en la libertad sexual”⁸⁶. En la base de las críticas al modelo de domesticidad de Bemberg se sitúa la noción de Millett de revolución sexual, el verdadero cambio en lo privado llegará cuando podamos encontrar otros modos de vinculación fuera del orden familiar heteronormativo, puesto que la célula por la que se reproduce el patriarcado es la familia.

“Un universo que sólo piensa en Usted. [Señala el catálogo de *La Mujer y su mundo*] Las firmas más importantes del país trabajan para y por Usted. Por y para Usted, su destinataria más importante. Las inquietudes, las curiosidades, las aspiraciones, los problemas y los sueños femeninos. *Femimundo* cambiará algo

⁸⁵ Isabella Cosse: *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p.118.

⁸⁶ Kate Millett: *Política sexual*, ob. cit., p. 82.

en su vida”.⁸⁷ Pero qué puede cambiar en la vida de una mujer cosificada, adaptada al placer de los demás, atravesada por cientos de contradicciones: tener un cuerpo escultural pero parir varios hijos, estar hermosa pero para pasear por casa, tener deseo sexual pero después de quitar el polvo hasta del rincón más remoto del hogar. Dirá Simone de Beauvoir –a quien las integrantes de UFA habían leído, debatido y reflexionado sobre *El segundo sexo*- “La mujer encerrada en el hogar no puede fundar por sí misma su existencia, carece de los medios necesarios para afirmarse en su singularidad, y esta singularidad por consiguiente, no le es reconocida”.⁸⁸

Bemberg había viajado –creemos que ese mismo año de 1972- a París, allí realiza una entrevista a la filósofa Simone de Beauvoir. Dicha información aparece en la prensa local a propósito de su experiencia sobre el feminismo en Israel. La argentina había buscado constatar personalmente lo señalado por Beauvoir –en el marco del mismo encuentro- sobre el kibutz como una posible estructura doméstica que permite a la mujer conjugar la casa con lo profesional. Así indica: “Simone de Beauvoir piensa, como por cierto toda feminista, que la condición básica para que la mujer empiece a liberarse del tutelaje del varón, es conquistando su autonomía económica a través de un trabajo remunerado fuera del hogar’ indicó la señora Bemberg. Cuando le pregunté si veía factible la conciliación de una vida profesional con las tareas domésticas, ella propuso como una de las posibles soluciones, la vida en el ‘kibutz’, la clásica granja colectiva de Israel”.⁸⁹ Dicha situación marca la preocupación de Bemberg sobre el ideal de domesticidad que pesa por entonces sobre la mujer y la posibilidad de buscar otros modelos -en apariencia mejores- que puedan proponerse en su lugar.

⁸⁷ “Femimundo ’72. Exposición internacional de la Mujer y su mundo” (cat. expo.), ob. cit., s.p.

⁸⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010 [6° edición], vol. II, p., 513.

⁸⁹ “Testimonio sobre el feminismo en Israel de una escritora argentina” en *La Opinión*, martes 9 de mayo de 1972, p.18. El artículo no señala con precisión cuándo María Luisa Bemberg se entrevista con Beauvoir, todo indicaría que sería el mismo año en que ella viaja a Israel, o sea, 1972.

Por otro lado, los medios comenzaban a tener cierta permeabilidad para con los reclamos feministas⁹⁰. Más allá de diversos documentos y manifiestos de las agrupaciones locales, aparecerán artículos del tipo “Sólo en el plano teórico las tareas del hogar son compartidas por ambos miembros de la pareja” en el diario *La Opinión* de enero de 1972. Allí se señala: “Las tareas domésticas de la mujer son reconocidas en la dinámica social y económica de un país. Esa fuerza laboral desperdiciada y silenciada sólo podrá influir en la comunidad en la medida en que socialice. Tal es el planteo que propuso hace dos semanas el semanario francés *Politique Hebdo*. Las respuestas viene sugeridas en **El pequeño manual de guerrilla doméstica**, dedicado a las mujeres, en el que una lectora alerta sobre las trampas de una socialización ‘aparente’”.⁹¹

El origen de la pieza de Bemberg parece ser muy sencillo, así lo plantea ella: “Cuando se inauguró Femimundo '72 fui con una cámara de 16 milímetros y filmé las caras del público y lo que veía en los stands. Después le llevé las latas a Miguel Pérez, compaginador, quien me entusiasmó para terminar de montar el cortometraje”.⁹² Empero, *La Mujer y su mundo* refleja con enorme claridad la ideología de las dos esferas: la inmanencia de lo privado naturalizada femenina y la trascendencia de lo público, naturalmente masculina. Esta cuestión se enmarca en las lecturas realizadas por las integrantes de UFA, entre las que se contaban como esenciales junto a Beauvoir, como ya señalé, *La mística de la feminidad* de Betty

⁹⁰ “Enfoque acertado, pero parcial, de la liberación femenina”, *La Opinión*, viernes 21 de enero de 1973, p.18; “Simone de Beauvoir dice que es necesario el cambio en las estructuras familiares”, *La Opinión*, jueves 23 de enero de 1972, p.18; “Tendencias antagónicas en la lucha por liberar a la mujer”, *La Opinión*, martes 25 de enero de 1972, p.18; “Las alemanas piden la emancipación profesional y la igualdad de salarios”, *La Opinión*, viernes 19 de mayo de 1972, p.18; “La militancia feminista de la candidata del socialismo a la presidencia de EE.UU.”, *La Opinión*, sábado 20 de mayo de 1972, p.10; “Órgano de prensa refleja inquietudes del movimiento feminista”, *La Opinión*, viernes 14 de enero de 1972, p. 18; “Notable aceptación de libros que se dirigen a la mujer y su problemática”, *La Opinión*, viernes 11 de febrero de 1972, p. 18; “Provoca polémicas en Europa el libro de ‘La mujer eunuco’ de Germaine Greer”, *La Opinión*, martes 21 de marzo de 1972, p. 19, entre otros.

⁹¹ “Sólo en el plano teórico de las tareas del hogar son compartidas por ambos miembros de la pareja”, *La Opinión*, jueves 13 de enero de 1972, p.18. [subrayado en el original]

⁹² “La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico”, artículo sin datos, [consulta Archivo Bemberg, octubre de 2010]

Friedan y *Sexual Politics* de Kate Millett⁹³; también *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone, *Sisterhood is powerful: an Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* de Robin Morgan y *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, entre otros materiales provenientes de colectivos italianos y franceses⁹⁴.

En el corto de Bemberg podemos señalar tres temáticas en las que se hace hincapié: la belleza corporal – a través de la moda, los peinados y los objetos que apuntan a modelar el cuerpo-, los electrodomésticos –en apariencia aliviadores de las tareas hogareñas- y la maternidad. Sin embargo podemos establecer un nexo que recorre toda la filmación: la inmensa variabilidad del “sujeto mujer”. Jóvenes se contraponen con maduras; los cuerpos escultóricos de las promotoras de productos se confrontan con el de las abuelas, madres e hijas que recorren la feria; los rostros, cabellos, caderas, piernas, pantorrillas, brazos, y demás partes del cuerpo de las visitantes no se adaptan al parámetro estipulado. La directora se detiene muchas veces en las zonas del cuerpo que señalan notables diferencias con el “modelo”, logrando a través de la fragmentación de las partes, evidenciar lo perverso de las construcciones discursivas y visuales.



11. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

⁹³Leonor Calvera: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 59-60.

⁹⁴Inés Cano: Ob. Cit., p. 86.

La presión por encajar dentro de los parámetros extremadamente delgados que imponía la moda al estilo Twiggy –la modelo más promovida de los años sesenta- fue una herencia que reciben los años setentas de la década anterior.⁹⁵ Bemberg buscará desestabilizar, a través de la cámara, el patrón de cuerpo⁹⁶ construido por el sistema –el de modelos y promotoras del evento- contraponiéndolo con el de las visitantes a la feria: diversos anchos de cinturas, caderas y vientres, todo el tiempo se intercalan al ritmo frenético de la música que acompaña al film.



12. Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Por entonces, Shulamith Firestone expresó la construcción visual de la mujer que desarrollaron los artistas varones a lo largo de la historia del arte. En un texto conocido por Bemberg, *(Male) Culture*, contenido en *Dialectic of Sex: The Case of Feminist Revolution*, cuya primera publicación fue en 1970, la feminista norteamericana plantea que la mujer se encuentra atrapada en una mirada

⁹⁵ Ver: "Oíd el ruido de gordas caderas. Obesidad. La neurosis de los kilos de menos", *Primera Plana*, n°293, 6 de agosto de 1968, p.56.

⁹⁶ La cuestión del cuerpo ideal y sus problemáticas para alcanzarlo se refleja en una larga entrevista a Yoko Ono realizada por el suplemento dominical de cultura del periódico *La Opinión*. La artista señala: "Me llevó treinta y ocho años acostumbrarme a mi apariencia, aceptar el tipo de mujer que soy. Finalmente estoy resignada. No engordo más porque no tengo ni piernas largas ni dedos largos. Descubrí –finalmente- que tengo mi propio tipo de belleza. Para decirlo de alguna manera". Ver: "Yoko Ono frente al espejo" en *La Opinión Cultural*, Domingo 26 de diciembre de 1971, p.12.

erotizada y fuertemente adaptada al placer masculino⁹⁷. Las artistas deben buscar su propia visión, aunque ésta no garantiza su ingreso a un sistema –el del arte- determinado por el linaje paterno. Bemberg reflejará a partir de los fragmentos del cuerpo, el exhibicionismo publicitario y el mercadeo ilimitado y poco disimulado de los objetos que esclavizan a la mujer, una mirada propia que subvierte lo que el evento vende.



13. Imagen del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

A su vez los cambios que se vinieron gestando en las pautas de consumo del período sesenta-setenta abonaron nuevas estrategias publicitarias que tomaron como centro el uso erótico del cuerpo femenino. Pechos firmes y puntiagudos, refinadas cinturas, marcadas caderas y esbeltas piernas se fragmentan y/o acoplan buscando que los espectadores caigan presos de seducción a los pies del producto. Este manejo erótico del cuerpo femenino por la publicidad es resaltado en *El Mundo de la Mujer*. Durante los meses posteriores a la realización de la obra, la directora señala en una entrevista: “ (...) Lo que sí sé es que la pasión, en una pareja, no dura cuarenta años ni permanece absolutamente impermeable a otras

⁹⁷ “Sólo la revolución feminista puede eliminar enteramente el cisma sexual causante de aquellas distorsiones culturales. (...) La incorporación de la mitad de la experiencia humana abandonada –la experiencia femenina- al cuerpo de la cultura para crear un todo abarcativo, es sólo el primer paso, una pre condición. Pero el cisma de la realidad misma debe ser destituido antes para que pueda haber una verdadera revolución cultural”. Shulamith Firestone: “(Male) Culture” en *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, London, The Women’s Press, 1970, cito en Hilary Robinson (ed.): *Feminism-ART-Theory. An Antology 1968-2000*, Massachusetts, Machwell Publishers, 2001, p.16.

instancias, sobre todo, con la erotización que nos agrede desde todos los ángulos”.⁹⁸

Es así como María Luisa Bemberg será una de las más notables creadoras que asocie práctica artística con práctica política denunciando el entramado opresivo que rodea al “ángel del hogar” de la década del '70 a la vez que -en este mismo corto- se hace eco del manifiesto que UFA había publicado en la prensa local unos meses antes de la citada exposición. Me refiero al artículo “Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, aparecido en el periódico *La Opinión*, el 23 de abril de 1972. En este documento UFA señala la existencia de una “mujer nueva”, aquella que es “(...) mentalmente joven, vital, lúcida y decidida (...)”⁹⁹ y manifiesta:

“(…) La MUJER NUEVA¹⁰⁰ no admite seguir siendo una eterna menor de edad, y dice BASTA A LAS DIFERENCIAS:

“La discriminación sexual y salarial, la marginación política, la patria potestad, la subordinación económica, la dependencia marital, los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos con el varón sumados a un trabajo fuera del hogar, el embarazo no deseado, la erotización comercializada de la mujer, una moral diferente para cada sexo. Estas son alguna de las notorias diferencias.

“Mientras subsistan es imposible que la mujer se considere y sea considerada un ser humano completo.

⁹⁸Diego Borracchini: “María Luisa Bemberg. UFA con los hombres”, *Claudia*, n° 194, julio de 1973, p.50.

⁹⁹“Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, *La Opinión*, ob. cit., p. 15

¹⁰⁰Según Leonor Calvera, “el término *Mujer Nueva* tenía que ver con nuestras concesiones a la izquierda. En los '70 la izquierda planteaba la urgencia de cambios para un *Hombre Nuevo*. Otros hablaban de un *Mundo Nuevo*. Todo estaba por hacerse. Por eso nosotras planteábamos la *Mujer Nueva*, desde el lenguaje hacíamos un guiño a la izquierda” Conversación telefónica con Leonor Calvera, 15 de agosto de 2010.

“Nos han hechos rivales.

“Nosotras nos descubrimos hermanas.

“Hacemos un llamado a todas las mujeres sin discriminación social, política, cultural o generacional para que se solidaricen con este movimiento que tiene como primer objetivo crear una conciencia NUEVA.”¹⁰¹

Estos puntos están manifestados de forma visual en el film y se vinculan con los alcances educativos que se proponían las miembras de UFA, así señala Leonor Calvera que: “*Femimundo* nace por la insistencia de nosotras sobre María Luisa que se largara sola a filmar, hasta entonces sólo había participado como guionista cinematográfica, y porque de esta manera teníamos material didáctico para nuestras campañas. Además, estábamos convencidas de que todo iba a cambiar y de que esta sería una de las últimas veces que se iba a dar una exposición así, le decíamos a María Luisa: ¡filmá esto porque es la última vez que ocurre!”¹⁰²

Si bien el anhelo de cambio motorizaba estas acciones, no debemos omitir que las implicadas en ello pertenecían a una clase media –algunas a la elite argentina inclusive- que contaba con un alto nivel cultural. Así señala Isabella Cosse que “(...) la realización extradoméstica y la impugnación del ama de casa eran un símbolo de la pertenencia a una clase media con capital cultural, por ello mismo modernizante, así como a las jóvenes generaciones. Ésta se construía con imágenes de mujeres que, como Dalila Puzzovio (artista plástica del Instituto Di Tella), desafiaban los esquemas supuestamente tradicionales y confirmaban con su propia trayectoria el nuevo modelo. Así, en 1966, la artista explicaba ‘(...) [Las mujeres] procuramos mejorar nuestra posición, satisfacer nuestros deseos, hacer lo

¹⁰¹“Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, *La Opinión*, ob.cit., p.15

¹⁰² Entrevista a Leonor Calvera, 27/VII/2010.

que nos dé la gana”¹⁰³. Podemos ver entonces que este modelo de ‘mujer nueva’ ya venía gestándose en los sesenta, los medios fueron eco de las conmociones acaecidas en el ideal de domesticidad por las búsquedas de la igualdad, sin embargo, como ha destacado Cosse, lo hicieron de forma ambigua y contradictoria: si por un lado se asumía la necesidad de proyecto personal en las mujeres, por otro no se dejaba de ‘recordar’ los límites de este y su sumisión al marido.

María Luisa Bemberg consideró *El Mundo de la Mujer* como una acción. Por sus lecturas de *Sisterhood is Powerful* de Robin Morgan plantea en el corto una experiencia inédita de mujeres que se dieron a la tarea en común en favor de su propio sexo. El corto se propone crear conciencia a través del arte fílmico.

Presentado este análisis de *Femimundo 72*, no debemos dejar de lado el hecho de que la acción de Bemberg y las integrantes de UFA debe enmarcarse dentro de las realizadas por el feminismo radical que desde finales de los ‘60 venía actuando con fuerza en Estados Unidos, situaciones bien conocidas por nuestras feministas¹⁰⁴. Es así como propongo relacionar el trabajo de María Luisa Bemberg con el de la artista estadounidense Martha Rosler (Brooklyn, Nueva York, 1943) quien ha venido desplegando una carrera que abarca la fotografía, el video, la performance y las instalaciones en paralelo a su integración dentro del feminismo radical norteamericano.

¹⁰³ Isabella Cosse: *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*, ob. cit., pp.136-137.

¹⁰⁴ Así señala Leonor Calvera al aludir a los diferentes grupos feministas: “Aunque UFA estuviera más influida por el feminismo radicalizado norteamericano que “Nueva Mujer” o que la inclinación de Oddone hacia los análisis existencialistas de Simone de Beauvoir, era innegable que existía una legítima y fluida red de comunicación, a pesar de algunas diferencias de enfoques”. Cito en Leonor Calvera: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, ob. cit., p. 45.



14. Mujer enjaulada con la que termina el corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Si bien podemos encontrar otras artistas feministas que desarrollaron lenguajes de denuncia cercanos a lo planteado por Bemberg, considero oportuna la vinculación con Rosler ya que ésta ejerce una fuerte crítica sobre la construcción mediática de la objetualización de la mujer durante los años setenta, aspecto que propicia los encuentros con la argentina. A través de la fragmentación, la repetición y la superposición de imágenes en sus collages, evidencia su posición crítica contra el patriarcado. A ello sumamos las lecturas comunes de ambas artistas – Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet o Robin Morgan- que hacen factibles las vinculaciones entre sus trabajos del período, más allá de que no se hayan conocido personalmente. Para tal fin seleccionaré algunas obras de la estadounidense, las cuales considero que dialogan con el corto de la argentina, sin ánimo de excederme de los límites temáticos de la presente investigación.

III. Diálogos entre María Luisa Bemberg y Martha Rosler

Martha Rosler egresa en Bellas Artes del Brooklyn College en 1965. En 1970 se establece en California donde realizará una maestría en artes visuales en la University of California, San Diego, la cual culmina en 1974. En dicha ciudad se

concentraba una de las bases militares estadounidenses, lo que motivó un fuerte debate sobre la guerra de Vietnam y determinó la unión entre la práctica artística y la activista en Rosler, a la que se sumará su participación en grupos de concienciación feministas. Feminismo y activismo son dos constantes tanto de su obra plástica como teórica.

La artista realizará entre los años 1965 y 1974 una serie que llamó *Body Beautiful or Beauty knows no pain* en la que reflexiona a través de treinta fotomontajes con imágenes tomadas principalmente de la publicidad del período, sobre el ideal de belleza femenino. Estas piezas fueron realizadas en California y difundidas en publicaciones alternativas locales de carácter feminista¹⁰⁵; en ellas Rosler induce al espectador, como señala Alexander Alberro “(...) a reconsiderar el uso de las mujeres como signos de la domesticidad, la docilidad, la sexualidad y la circulación de mercancías. (...) El conjunto de la serie fetichiza paródicamente el cuerpo femenino y sus partes, a la vez que desfetichiza el carácter objetual de la obra de arte (...)”¹⁰⁶.

Tanto en *Cold Meat II* como en *Kitchen I or Hot Meat*, ambos de principios de los '70, el cuerpo de la mujer seccionado es el elemento decorativo que acompaña al diseño del artefacto doméstico. Como empapelado de la puerta de la cocina o de la heladera, el fragmento de carne femenina –recorte de las *pin up* que aparecían en la revista *Playboy* de la época- exhibía el modelo prototípico de cuerpo a la par de los electrodomésticos de última generación. Y es que en el acto de consumir se incluían a las formas femeninas medidas -90-60-90-, moldeadas –*push up*, fajas, dispositivos múltiples de alisamiento de panzas, alzamientos de glúteos- y sometidas al deseo masculino, lo que lleva a Rosler a

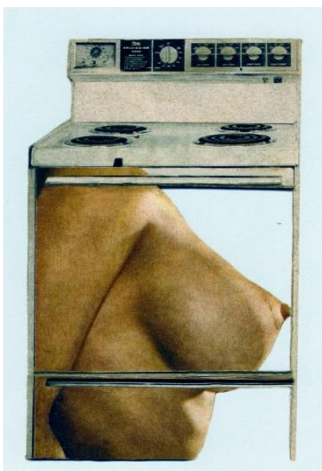
¹⁰⁵ Alexander Alberro: “La dialéctica de la vida cotidiana” en Catherine de Zegher (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 2000, p. 80.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 80.

verlas como la extensión del sistema científico de observación, experimentación y control. El cuerpo femenino no puede percibirse como una unidad, aparece desmembrado como el yo de la mujer atado a la inmanencia. Es a la vez el medio para ejercer mejor su dominio, desde la desarticulación se suministra el control sobre las partes.



15. Martha Rosler, *Cold Meat II*, 27.5x22, 1965-74



16. Martha Rosler, *Kitchen I or Hot Meat*, 1965-74, 37.5x30

Pero este conjunto de fragmentos que conlleva a la totalidad magistral no es nuevo en el campo artístico. Los griegos consideraban que la belleza ideal se

alcanzaba gracias a la suma de los fragmentos más bellos de los cuerpos más hermosos. Era imposible que un solo cuerpo reuniera en sí la hermosura de cada una de sus partes, sin embargo sí era posible que las zonas más perfectas de los individuos más bellos pudieran extraerse como modelo y que estas se integraran en un todo tan abstracto como inalcanzable. No obstante esa belleza era reflejo de un sistema político, el democrático, que consideraba la participación de sus ciudadanos –no del total de su población sino tan sólo de aquellos con carta de ciudadanía- y de cada una de sus manifestaciones como parte efectiva para el buen funcionamiento de la polis.



17. Martha Rosler, *Pop Art, or Wallpaper*, 63x52.5 y *S, M, L, or Kaiser Perma-Lift*, 52.5x63. Ambas obras fueron creadas entre 1965-74

En los años '70 Rosler consideraba que este ejercicio de control del cuerpo era reflejo de un ideal de domesticidad que buscaba delimitar roles con el fin del orden social. A su vez como señala Annette Michelson: “Los contextos, implicaciones y resultados concretos de estas premisas implican el cuestionamiento de los procedimientos de pruebas y la formación de los individuos para ajustarse a los lugares y posiciones decretados como apropiados, de la socialización y la integración de las poblaciones trabajadoras dentro del

marco decretado por el cientificismo del diseño y la planificación”.¹⁰⁷

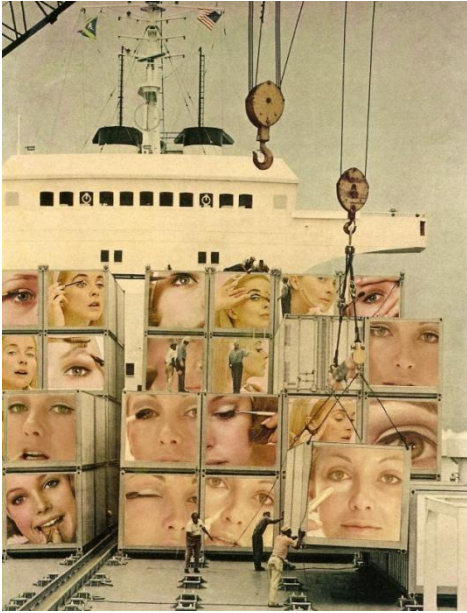
Si había una determinación de las partes, éstas se llevaban a cabo primero en la esfera de lo privado para luego reflejarse en lo público. Como un doble especular, el feminismo radical ya había señalado que “lo personal es político”. Lo cotidiano, como ha afirmado acertadamente Alberro refiriéndose a la obra de Rosler “(...) sigue siendo la puerta de entrada a la totalidad más que el objeto pasivo de la luz irradiada por esta”.¹⁰⁸

En *Cargo Cult* de 1972, Martha Rosler toma como protagonista imágenes del rostro. Éstas empapelan contenedores que los estibadores apilan en un gran barco carguero. Las caras de las modelos publicitarias aparecen maquillándose, o sea, con la máscara por la que se debe expresar la personalidad, ésta no aparece más que como soporte de la cosmética. “No obstante, para que la máscara muestre coherencia será necesario acompañarla de una particular actuación, mayor según la capacidad de cada cual para la enajenación. Rosler nos ayuda [señala Susana Carro Fernández] a descubrir esas máscaras e interpretarlas, ofreciéndose así la oportunidad de la desmitificación: maquillaje, colágeno, silicona serán sinónimos de belleza y eterna juventud mientras el cine y la publicidad continúen siendo instrumentos para el adoctrinamiento”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Annette Michelson: “La solución del rompecabezas”, en Catherine de Zeguer (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, ob. cit., p. 187.

¹⁰⁸ Alexander Alberro, Ob. Cit, p.112.

¹⁰⁹ Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del Arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea, 2010, p. 65.



18. Martha Rosler, *Cargo Cult*, 104x81, 1965-74

Es en este punto en el que tanto Bemberg como Rosler, ambas dentro del feminismo radical de los '70, tomen como herramientas las mismas que emplea el sistema para generar un contradiscurso: subvertir las partes cambiando el resultado del todo. Del mismo modo que en la serie *Body Beautiful* Rosler habla del cuerpo como mercancía, en *House beautiful: bringing the war home* (1967-1972) es el ideal de domesticidad el que se ve violentado por la propia realidad estadounidense. En ella expone una variedad de espacios privados hogareños – comedores, baños, cocinas, pasillos- que en apariencia preservados del devenir público se ven invadidos con imágenes de la guerra de Vietnam. Los espacios domésticos que reflejan la clase a la que pertenecen – la alta burguesía- y que exponen la idea *Home Sweet Home*, fuertemente deconstruída por el feminismo de los '70, se ven obscenamente invadidos por niños, mujeres, hombres mutilados, niños muertos que hieren la visión del espectador.



19. Martha Rosler, *House Beautiful, Bringing the War Home*, 1967-72

House beautiful también señala el entramado de lo privado y lo público, como caras de una misma moneda, el uno se teje en el otro. Así destaca y compara Juan Vicente Aliaga la citada obra con otra perteneciente a la misma serie, la que lleva por nombre *First Lady (Pat Nixon)*: “Además de la interdependencia de lo público y lo privado que adquiere visibilidad en lugares donde no se les espera, esta serie esconde otros méritos. Entre ellos el de llamar la atención sobre la responsabilidad moral sobre la guerra de los coleccionistas de arte, que acogen en sus modernas casa obras bellas (Giacometti); tampoco se libra la esposa de Richard Nixon (...) que se entusiasmó por una colección de más de seiscientas obras de arte histórico, practicó la caridad con asociaciones voluntarias, y todavía tuvo tiempo para visitar China en 1972 y convertirse en la primera dama que holló una zona de combate, en el sur de Vietnam”.¹¹⁰ Es así como este collage exhibe a una feliz primera dama, que tal que cortesana de la nobleza europea, sonrío debajo de un tondo que muestra a Faya Dunaway en el

¹¹⁰ Juan Vicente aliaga: “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos. Unas notas acerca de la obra de Martha Rosler” en *La casa, la calle, la cocina* (cat. expo.), Granada, Centro José Guerrero, 2009, p. 30.

film *Bonnie and Clyde* (1967) del director Arthur Penn. El mismo representaba a una pareja de ladrones enamorados que vivieron en la época de la *Gran Depresión*, los que fueron tomados en el momento de la película como exponentes de la rebeldía antisistema. Rosler elige colgar encima de la cabeza de Pat Nixon a una Faya Dunaway reducida por las fuerzas de seguridad, su cuerpo acribillado forma parte de la decoración de la cámara junto a las demás obras clásicas, podríamos decir que se integra casi sin desentonar.



20. Martha Rosler, *First Lady (Pat Nixon)* 50.8x61, 1967-72, de la serie *Bringing the War Home*

Martha Rosler señala en su magnífico ensayo *Lo privado y lo público. Arte feminista en California*: “Desde el principio del movimiento de mujeres artistas, uno de los temas importantes de la obra feminista ha sido la afirmación consciente del yo como “Otro”, utilizando el término de Simone de Beauvoir. Además, la obra –en tanto feminista- se ha afirmado como la práctica de un Otro (disidente); es decir como una forma de actividad guerrillera. La acumulación de textos de artistas y críticos del pasado hace difícil comunicar contenidos nuevos a través de medios tradicionales como la pintura y la escultura. La obra disidente tiene sus propios textos y éstos a menudo aparecen de una manera explícita, sin que se dé una división clara entre obra artística y obra crítica, mediante la

incorporación del lenguaje”.¹¹¹ Es por ello que el arte feminista inaugura con fuerza la exploración de *otros* medios visuales para hablar de lo Otro: aquello que habiendo estado presente todo el tiempo en el lenguaje plástico fue construido desde el deseo y los requerimientos masculino, heterosexual, blanco y burgués, siendo entonces expulsado de los discursos que construyeron las disciplinas artísticas.

A través de la concienciación el feminismo buscó vehiculizar la interpretación política de la vida cotidiana, redefiniendo lo que se entiende por político. Esta situación aún en la actualidad, es disruptiva en el campo artístico, llegando al punto de que cueste que el arte feminista sea incorporado dentro del campo del arte político por gran parte de las/os teóricas/os y críticas/os tanto locales como extranjeros¹¹².

En gran medida, la práctica de la concienciación auspició de catalizador para manifestaciones artísticas en donde las creadoras feministas buscaron expresar su repudio, sus experiencias personales y las críticas al patriarcado. Es por ello que considero que tanto la obra de María Luisa Bemberg como la de Martha Rosler hablan, más allá de las distancias geográficas y de las distintas idiosincrasias, una lengua franca que es el feminismo, el que establece un tipo de arte, como señalara Lucy Lippard, el cual “(...) constituye un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, una forma de vida que, como el dadaísmo o el surrealismo, ha continuado dominando todos los estilos y movimientos desde

¹¹¹Martha Rosler: *Imágenes públicas. La función política del imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 43.

¹¹²En relación a este tema y la Argentina ver, María Laura Rosa: “Un territorio dislocado” en Ramona n°87, diciembre de 2008, y vinculado al campo artístico internacional ver María Laura Rosa: “Tan sólo un rumor arriba de la escalera: notas sobre el arte feminista (¿de género?) en la 29ª Bienal de São Paulo” en www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/027marialaurarosa.html [última consulta: septiembre de 2011]

entonces”.¹¹³

Ya sea desde la cámara o desde el collage – John Heartfield, Hannah Höch y Max Ernst son señalados por Rosler como influencias iniciales de las que pronto se distanciará- tanto esta última como Bemberg manifiestan un ojo crítico cuyo disparador se origina en el feminismo radical y en los grupos de concienciación y que plantea como fin la denuncia del sistema de opresión que se ejerce sobre las mujeres.

Es la práctica activista lo que rodea a las obras que analizamos. Bemberg documenta la distribución de volantes que llevaba a cabo UFA en los eventos considerados de carácter sexista. En el corto aparece una joven Sarita Torres entregando, en el ingreso a *Feminumdo*, los folletos realizados por la agrupación. A esta actividad se suma su exhibición en variopintos espacios: desde escuelas a iglesias evangélicas, desde casas particulares a asociaciones. La militancia buscaba la difusión de los materiales del grupo con fines didácticos y pedagógicos. Asimismo Rosler creaba estos collages para luego fotocopiarlos y distribuirlos en manifestaciones feministas, antimilitaristas y contrarias a la Guerra de Vietnam, más allá que los mismos se publicaran en revistas alternativas locales, como ya señaláramos.

¹¹³Lucy Lippard: “Sweeping Exchanges: the Contribution of Feminist to the Art of the ‘70”, en *Art Journal*, n°38, 1980, p.361-362.



21. Secuencia que muestra a Sarita Torres repartiendo folletos en la puerta de Femimundo '72

El apelar a la ironía y al sarcasmo aparece como una de las claves de lectura en las obras de las dos artistas, a esto se suma sus usos como herramienta para visibilizar las contradicciones del patriarcado. También la fragmentación como sistema de dominio y control tanto del yo como del cuerpo de las mujeres es ejercitada como recurso plástico en Rosler y como recurso visual en el corto de Bemberg.

Ambas valoran al cine como el arte que puede llegar a amplios sectores de la población, así señala Rosler: “En los años sesenta, el cine –la historia del cine y el cine contemporáneo europeo, llamado de arte y ensayo- era básico para la educación de todo artista e intelectual. (...) El incipiente desmoronamiento del punto álgido de la modernidad tardía precipitó una búsqueda de nuevas formas de conocer y representar y nuevas formas para llegar al público. En ese momento todo era heterodoxo: no hay una sola fuente de conocimiento, no hay una sola

línea de producción”.¹¹⁴ En el caso de Bemberg, el cine no sólo funcionó como herramienta para hablar de la situación de la mujer en general sino también de su propia clase social, la que le había coartado hasta llegar al punto de poder desarrollar su verdadera vocación recién con cincuenta años de edad. Ella confía en el lenguaje cinematográfico, esto escribe en 1991, cuatro años antes de morir: “(...) la cámara es un arma poderosa, no sólo para entretener y emocionar sino también para hacer reflexionar. Para hacer descubrir en cada espectador y cada espectadora las perspectivas de un mundo diferente, más libre, más justo y, fundamentalmente, más democrático. Sin violencia, ya que en la medida que las mujeres dan la vida, las suponemos más respetuosas de la vida. Se dice que ‘el estilo es el hombre’. También debemos contribuir a crear el estilo de la mujer: una manera diferente de mirar, sentir y expresarse. Con autenticidad, con valentía, con rigor, prescindiendo de la represiva y condicionadora mirada del otro”.¹¹⁵

La coincidencia de actitud crítica y goce estético en el público asistente a una obra cinematográfica –hecho ya señalado por Benjamin-, será un elemento tenido en cuenta por las feministas a la hora de buscar comunicar sus cuestionamientos al patriarcado. Más allá de hablarle a un espectador/a distraído/a, inmerso en la masa, es un herramienta valiosa “pues el cine [argumenta Benjamin] sin duda favorece esta forma de la recepción por su efecto de *shock*, haciendo retroceder el valor de culto no sólo porque logra inducir en el público una actitud dictaminadora, sino también por cuanto en el cine dicha actitud dictaminadora no incluye por cierto la atención. Y es que el público es un examinador, pero sin duda, uno distraído”¹¹⁶ Imagen y palabra, tiempo y espacio confluyen en un mismo soporte, pudiéndose difundir ante un gran número de personas. En estas características las feministas advierten las grandes

¹¹⁴ Benjamin Buchloh: “Una conversación con Martha Rosler” en Martha Rosler: Posiciones en el mundo real, Ob Cit., p. 31.

¹¹⁵ María Luisa Bemberg: “El mundo del cine” en V.V.A.A.: *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Grupo Némesis, 2005, p.8.

¹¹⁶ Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Obras. Libro I, vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 83.

potencialidades del género como instrumento de subversión del sistema.

Tanto Bemberg como Rosler realizan una tipo de obra en donde al fin estético se suma el de la transformación del entramado de inequidad que subyace en la construcciones de la realidad. El arte feminista buscará en la concienciación generar una práctica artística que refleje el lema “lo personal es político”. Así señala María Luisa Bemberg: “No recuerdo una sola sesión [hablando de lo grupos de concienciación de UFA] que no finalizara con una sensación de alivio por haber desmitificado algún conflicto que creíamos derivado de alguna falla personal y resultaba ser el emergente de una opresión cultural. De esta manera vivenciamos una de las premisas fundamentales del feminismo: lo personal es político. A partir de allí nos resulta evidente que el Movimiento Feminista es el único en la historia que se ha planteado modificar profundamente las estructuras desde la puerta de la casa hacia adentro”.¹¹⁷

En una época –la de los '70- en donde la entrega a la otra acompañaba una auténtica necesidad de cambiar tanto al mundo como a sus cimientos, con el fin de dejar algo mucho mejor a nuestras hijas, las obras de Bemberg y Rosler evidencian sin fisuras la práctica activista y artística, el compromiso feminista con el cambio de lo real para que, cada vez que la mujer se comporta como ser humano –y tenga deseos y proyectos propios- no se diga, como ya señalaba Simone de Beauvoir, que imita al varón.

¹¹⁷ Inés Cano: Ob. Cit., p. 86. [subrayado en el original]

IV. La educación y los juegos de la infancia en la construcción del género: *Juguetes* (1978)

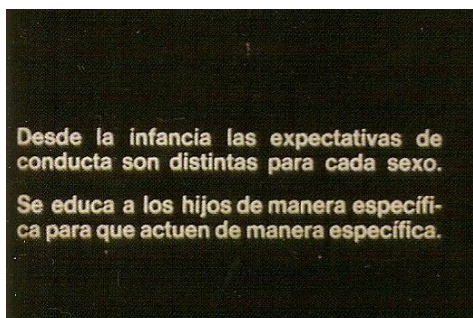
Si partimos del precepto beavoriano que no se nace mujer sino que se llega a serlo, podremos interpretar el análisis de la construcción de lo femenino y lo masculino que realizará Bemberg a través de su cortometraje *Juguetes*. En él, la guionista y directora buceará sobre los lineamientos dados en la infancia a niñas y niños para ir gestando las futuras personalidades afines al sistema patriarcal: niños productivos, niñas domésticas.

El orden doméstico destinado a las niñas desde la infancia había sido puesto en evidencia por la filósofa francesa Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*, en donde señala: “Así, pues, la pasividad que caracteriza esencialmente a la mujer “femenina” es un rasgo que se desarrolla en ella desde los primeros años. Pero es falso pretender que se trata de una circunstancia biológica; en realidad se trata de un destino que le ha sido impuesto por sus educadores y por la sociedad.”¹¹⁸Y más adelante continúa: “Hoy, gracias a las conquistas del feminismo, cada vez es más normal animarla para que estudie, para que practique deportes; pero se le perdona de mejor grado que al muchacho su falta de éxito, al mismo tiempo se le hace más difícil el triunfo, al exigir de ella otro género de realización: por lo menos, se quiere que sea *también* una mujer, que no pierda su feminidad”.¹¹⁹

¹¹⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, ob. cit., p.220. [

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 222 [cursiva en el original]

El cortometraje *Juguetes* fue filmado en la Feria del Juguete desarrollada en 1977 en la Sociedad Rural de Palermo¹²⁰. El mismo comienza con una especie de manifiesto de Bemberg que señala: “Desde la infancia las expectativas de conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica”.¹²¹ Unos instantes después, el espectador puede leer: “Los juguetes y los cuentos no son inocentes: son la primera presión cultural”.¹²² Sabemos que estos pensamientos son de la directora no sólo porque el resto de las frases que luego se citarán en el corto llevan el nombre de quien las pensó y escribió o dijo, sino porque en una larga entrevista que le realizara el diario *La Nación* a Bemberg durante la filmación del mismo, ella señala lo mismo y amplía su pensamiento: “Pensemos un poco en Blanca Nieves, en Caperucita Roja, en la Bella Durmiente: todas figuras pasivas, timoratas, inseguras, incapaces de tomar una iniciativa, esperando que el príncipe valiente y audaz las despierte a la vida (...)”¹²³



22. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

La educación diferencial entre varones y mujeres fue un tema trabajado y debatido por las feministas de la *segunda ola*. Nuestras feministas reflexionarán sobre el mismo al calor de la lectura de libros como el ya citado de Beauvoir y *Política Sexual* de Kate Millett. En este último –traducido y analizado por las miembras de

¹²⁰ *Juguetes*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefe de Producción: Juan Carlos Serrano. Sonido: Jorge Ventura. Cámara: Félix Monti. Editor: Miguel Pérez. Tema Musical: Alberto Bengolea. Año: 1978. Duración: 11'39”.

¹²¹ citado en el corto de María Luisa Bemberg: *Juguetes*, 1978.

¹²² *Ibíd.*

¹²³ “Qué somos, qué sentimos, qué queremos”. María Luisa Bemberg y un film feminista”, *La Nación*, 30 de octubre de 1977, p.26.

UFA- la autora alude a los procesos históricos que fueron delimitando la educación de las mujeres: “Acercas de la mujer, se fue alcanzando así mismo la conclusión de que un mínimo de cultura resultaba más agradable que la completa ignorancia, y mantenía al mismo tiempo su tan deseable inferioridad, sin plantear ninguno de los peligros de la igualdad intelectual. La educación femenina se concibió, pues, como un gentil barniz que no debía rebasar el umbral de la instrucción. Y, en la mayoría de los casos, realizó, con deliberado cinismo, ‘la virtud’ de la mujer (acaramelado sinónimo de obediencia, servilismo y una inhibición sexual peligrosamente cercana a la frigidez)”.¹²⁴

En su pregunta sobre la cimentación de los géneros y el mantenimiento histórico de la superioridad del uno sobre el otro, Bemberg comienza a destejer la trama articulando las posibles respuestas en tres núcleos, los que no se dan como compartimentos estancos sino interrelacionados entre sí: a qué juegan niñas y niños para la efectiva construcción genérica, el ideal doméstico femenino se moldea desde la infancia y la posible convivencia de ambos géneros a partir de la mutua protección. Como veremos más adelante, el final del corto plantea una ideal convivencia desde el mutuo respeto hacia el otro, su libertad y deseos, pero dentro del marco del amor conyugal heterosexual.

Es importante mencionar el papel que juega la música en toda la pieza. Bemberg muestra cómo en el cancionero popular se reafirman las diferencias genéricas. *Sobre el puente de Aviñón*, *El arroz con leche* o *Eres un bombón de chocolate*, son algunas de las canciones que elige la directora para unir los diferentes segmentos que conforman el corto. Por otro lado, *El arroz con leche* auspiciará de eje en el que se reúnen imágenes que exhiben la objetualización y mercantilización del cuerpo de la mujer en los medios de comunicación.

¹²⁴ Kate Millett: *Política sexual*, ob cit., p.98.

El año en que María Luisa Bemberg filma el cortometraje *Juguetes -1977*-está atravesado por el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y el consecuente silenciamiento y/o disolución de los grupos feministas de Buenos Aires¹²⁵. Unión Feminista Argentina es una de las agrupaciones que decidirá interrumpir su actividad, así cuenta Hilda Rais: “(...) en UFA ya había mujeres que venían del PST¹²⁶, del trotskismo, con mucho compromiso político. Entonces, ocurrió el golpe. Poco tiempo después, cuando aún nos seguíamos reuniendo, nos llegó a través de María Luisa Bemberg que se había enterado a través de sus contactos de que los milicos nos habían catalogado como un grupo de ultraizquierda. En ese momento, una probable condena a muerte. Ya habían empezado las desapariciones, sabíamos de gente que pasaba a la clandestinidad. En consecuencia, disolvimos UFA de común acuerdo, quedamos como feministas sueltas que nos juntábamos cada tanto, leíamos”.¹²⁷

Esta situación repercutió en la prensa local, sobre todo en el diario *La Opinión*, en el cual la difusión de notas dedicadas a las agrupaciones feministas locales

¹²⁵ La situación de las agrupaciones feministas de Buenos Aires ya se venía complicando cuando en 1975, bajo el gobierno de María Estela Martínez de Perón, se había apartado a las feministas de la organización del Año Internacional de la Mujer, así señala Fernanda Gil Lozano: “Cuando la Organización de las Naciones Unidas eligió 1975 como Año Internacional de la Mujer, una intensa actividad se desarrolló agrupando a mujeres de diferentes partidos políticos y grupos feministas. Se planteó la realización de un gran acto central. Lamentablemente surgieron diferencias entre los grupos de feministas y los grupos que provenían de partidos políticos en torno a los temas de sexualidad y aborto. En efecto, las agrupaciones feministas planteaban la necesidad de incluir en el documento la discusión en torno a estos temas, mientras que las segundas preferían excluirlo por considerarlo excesivamente provocativo. Las tensiones aumentaron cuando las mujeres políticas comenzaron a reunirse separadamente. El gobierno, cuya presidencia estaba ocupada por una mujer, María Estela Martínez de Perón, continuó en la misma línea y organizó un encuentro en el Centro Cultural General San Martín, complejo teatral céntrico de la ciudad de Buenos Aires, sin la presencia de las feministas. Evidentemente esta exclusión de las feministas tuvo que ver con directivas proveniente de las estructuras partidarias que las mujeres de las agrupaciones políticas aceptaron y llevaron adelante. Hay que tener presente que, si bien presidido por una mujer, el gobierno de 1975 tenía un claro perfil reaccionario y represivo (...) No sería la primera ni la última vez que las mujeres políticas priorizaron los mandatos partidarios traicionando las reivindicaciones históricas del feminismo.” ver Fernanda Gil Lozano: “Surgimiento de prácticas propias” en Andrea Andújar *et al.*: *Historia, género y política en los '70*, ob.cit., p. 214.

¹²⁶ Partido Socialista de los Trabajadores

¹²⁷ Moira Soto: “Hilda Rais: Cuando las mujeres dijeron ufa”, ob. cit., s.p.

desaparece y su sección denominada *Mujer* será reemplazada por la de *Vida Diaria*. En esta última aparecerán algunos artículos sobre el feminismo internacional¹²⁸ entre numerosas crónicas de tono muy banal, tales como recetas de cocina de *Doña Petrona*, lo último en moda y diseño y sugerencias para el fin de semana con los más pequeños.

Como consecuencia de lo señalado no sorprende que el tono crítico con que las militantes de UFA repudiaran los festejos del día de la madre años atrás no haya pregnado sobre una estructura que, acentuada por el gobierno de facto, siga viendo a la celebración digna para el consumo y las bromas. Esto se refleja en el chiste del humorista Clew que acompaña al artículo *Exotismo y elegancia para una tierna celebración familiar. Sugerencias de La Opinión para el día de la madre*. Allí se representa a una mujer que viste atuendo típico de ama de casa –delantal, pañuelo en la cabeza que tapa los ruleros, lleva balde y fregona- quien recibe en tono de queja a un marido desgastado y con grillete que cuelga de uno de sus pies, diciéndole: “¡Justo hoy tenías que fugarte de la cárcel! ¿No sabes que los miércoles es día de limpieza?”¹²⁹ De clara asociación entre maternidad, ama de casa, festejo y obsesión por la limpieza, el chiste acentúa los lugares comunes asociados con la mujer.

¹²⁸ Ver: “La revolución de la mujer no se concreta”, *La Opinión*, sábado 8 de enero de 1977, p.13; “La igualdad no favorece a la mujer siempre”, *La Opinión*, jueves 27 de enero de 1977, p. 20; “Interés por las películas sobre el feminismo”, *La Opinión*, miércoles 2 de marzo de 1977; “‘Freud es un flagelo para las mujeres’ dijo Simone de Beauvoir impugnando teorías psicoanalíticas”, *La Opinión*, sábado 9 de abril de 1977, p.13, “España y el feminismo según Soledad Ortega”, *La Opinión*, jueves 21 de abril de 1977, p.17; “Reunión en París de la prensa feminista”, *La Opinión*, sábado 7 de mayo de 1977, p.12; “Las feministas se reúnen en junio en París”, *La Opinión*, martes 7 de junio de 1977, p. 20; “La vida hogareña al estilo Esther Vilar”, *La Opinión*, domingo 18 de septiembre de 1977, p.21

¹²⁹ Graciela Faimberg: “Exotismo y elegancia para una tierna celebración familiar. Sugerencia de La Opinión para el Día de la Madre”, *La Opinión*, jueves 13 de octubre de 1977, p. 18



23. Clew, *La Opinión*, jueves 13 de octubre de 1977

Mientras la última dictadura militar argentina imponía un ideal femenino basado en el ama de casa dedicada a su hogar y a su familia –resulta significativo que *Doña Petrona* publicara semanalmente una receta de cocina en la sección *Vida Diaria* de *La Opinión*- y las feministas iniciaban un periodo de cautela, María Luisa Bemberg decide continuar con la actividad fílmica de denuncia que emprendiera con *Femimundo*.

El cortometraje *Juguetes* refleja el estudio efectuado a través de setenta entrevistas realizadas a niños entre nueve y diez años¹³⁰ con objeto de indagar sobre las pautas de conducta impuestas a través de los juegos infantiles, las cuales construyen y delimitan a mujeres y varones. En apariencia, la iniciativa de este análisis partió de la misma directora. La obra comienza con un entrevistador que pregunta a un grupo de niños y niñas: “¿Qué vas a ser cuando seas grande?”¹³¹ Las

¹³⁰“‘Qué somos, qué sentimos, qué queremos’. María Luisa Bemberg y un film feminista”, ob.cit., p.26.

¹³¹ María Luisa Bemberg, *Juguetes*, 1978.

mujeres responden maestra, médica o enfermera y los varones deportista, veterinario, ingeniero, ejecutivo, capitán de barco.



24. Imágenes del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

Partiendo de la idea de que es en los juegos infantiles en donde se reafirman las construcciones genéricas, Bemberg reflexiona primero en el caso de los libros de cuentos, ¿cómo se estereotipa allí a los futuros niños y niñas? La directora opondrá a *Cenicienta* con *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas: ambos reflejan los modelos de pasividad –femenina- y acción –masculina- esperados. En *Anita y Pepin en vacaciones* una voz en off de una adulta se hace eco del cuento: “¿Qué vestido me pondré para ir a la feria?, pensaba Anita mientras se estiraba los rulos frente al espejo” (...), luego la voz en off de una niña respondía: “Y Anita pensó: Pepín será un gran pintor, lo conocerán en el mundo entero”.¹³² En estos primeros pasajes del corto aparecen las delimitaciones de los roles: acción y trascendencia en la formación profesional, ya sea en ciencias duras como en el campo artístico para los varones. Las mujeres quedan atrapadas en la pasividad y la inmanencia del ámbito doméstico, en lo profesional elegirán disciplinas asistenciales.

Si bien Bemberg empleará cuentos como *Blanca Nieves* o *La Bella durmiente* para visibilizar las construcciones genéricas, repetirá tanto en *Femimundo '72* como en *Juguetes* la obra *Cenicienta*, en especial la adaptación que realizara Walt Disney

¹³² María Luisa Bemberg, *Juguetes*, 1977.

para la pantalla cinematográfica cuya grabación del relato se vendía en disco de pasta. Esta 'fijación' de la directora no es caprichosa, por el contrario, refiere al gran éxito que tenía el film en la Buenos Aires de los '70. El crítico cinematográfico Claudio España reseña en un artículo del mismo año del corto: "Las recaudaciones de estos primeros días de vacaciones escolares demuestran de qué modo **La Cenicienta**, un film de los estudios Disney de los años 50, revitaliza, cuantas veces aparece en la pantalla, la afición del público infantil por una historia que muchos adictos a la moderna pedagogía han dejado de lado".¹³³ A esto debemos sumar que Bemberg dos años antes de que filmara *Juguetes*, señaló en una entrevista para la revista *Para Ti*: "Este último [en relación al cuento *Cenicienta*] es oportuno –explica ella misma- para constatar cómo la alienación femenina comienza desde que la niña es pequeña".¹³⁴



25. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

La organización del binomio mujer-hombre y sus consecuentes caracterizaciones –pasividad-acción, esfera doméstica-esfera pública- son elementos que se sitúan en los libros de cuentos, así señala Bronwyn Davies: "La división del mundo en hombres y mujeres es un instrumento o aparato de ordenación que se encuentra en los cuentos infantiles. Al oír las narraciones tradicionales, los niños aprenden a reconocerse a sí mismos y a otros dentro de sus propias narrativas vividas, dotadas de género. Las historias infantiles proveen las metáforas, los personajes y la intriga a través de los cuales interpretan sus propias tomas de

¹³³ Claudio España: "El de Walt Disney es un nombre de vigencia que no se marchita. Con motivo de la enésima reposición de 'La Cenicienta'", *La Opinión*, martes 26 de julio de 1977, p. 19. [resaltado en el original]

¹³⁴ "La mujer: ¿es una esclava del consumo?", *Para Ti*, 28 de abril de 1975, s.p.

posición en el mundo social”.¹³⁵Tanto en los cuentos infantiles como en los radioteatros o telenovelas de la adultez, se tejen estereotipos femeninos ligados al rol de la mujer en el matrimonio y al amor romántico que luego se confrontan con la vida real, afectando psíquicamente a las mujeres.

Estas *femme-enfant*, quienes habían sido ya analizadas por Betty Friedan en su obra *La mística de la feminidad* para el caso estadounidense, mezclaban realidad con fantasía una y otra vez, así señala Isabella Cosse para la Argentina: “La pedagogía sentimental de las ficciones ofrecía orientación en las situaciones amorosas. Incluso, las consejeras sentimentales creían que las lectoras confundían los códigos de la ficción y los de la realidad. En 1951, Lisa Lenson, quien respondía la correspondencia de la columna ‘Secreteando’ en *Idilio*, solía explicarle a las lectoras que su problema residía en que estaban enamoradas del amor, confundiendo ‘el deseo de amar y de vivir una novela romántica con el verdadero amor’”.¹³⁶

La permanente presentación en los cuentos infantiles tradicionales –*Blanca Nieves*, *Cenicienta*, *La bella durmiente*, *La bella y la bestia*, entre otros- del matrimonio como la salida directa a la felicidad conllevaba la fascinación de las niñas por ‘la novia’ y el arribo del príncipe ansiado. Sin embargo, el contraer matrimonio no implica que (...) el esposo tuviera que merecer su amor o que ellas [por las niñas] debieran corresponder a ese amor. (...) Este esquema textual en el que la mujer se une a un hombre sin llegar a estar nunca segura de si merece o no su amor no es ninguna idiosincrasia específica de los niños. Se trata de uno de los elementos más significativos del discurso romántico, un problema que han luchado por superar tanto

¹³⁵ Bronwyn Davies: *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*, Valencia, Cátedra, 1994, p. 89.

¹³⁶ Isabella Cosse: *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*, ob cit., p.76-77.

la literatura feminista como el pensamiento de cada feminista en su propia actividad práctica”¹³⁷, argumenta Bronwyn Davies.

El amor romántico y el ideal de domesticidad van de la mano en la modelación de un ser pasivo y ‘timorato’ –como le gustaba indicar a Bemberg- maleable por el patriarcado, al que la educación sólo funciona como un “(...) barniz que no debía rebasar el umbral de la instrucción (...)”¹³⁸ como señalara Kate Millett. Más adelante veremos que la elección en la profesión por parte de las niñas se vincula, muchas veces, con una extensión del rol materno.

A continuación Bemberg filma los juegos asociados a las niñas en la Feria del Juguete: muñecas *Fiorella*, casitas, diversos electrodomésticos, muñecas vestidas de novia, menajes de juguete, recetas de cocina, todo lo vinculado con el orden de lo doméstico. Mientras que para los niños encontramos juegos de acción y destreza asociados a los superhéroes más populares del momento: *Batman y Robin*, *El Zorro* y *El llanero solitario*. En esta parte de la obra es significativa la imagen de una muñeca vestida de novia encerrada en una burbuja acrílica que cuelga del techo.



26. Imágenes del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

¹³⁷ Bronwyn Davies: *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*, o. cit., p. 137-138.

¹³⁸ Kate Millett: *Política sexual*, ob. cit., p.98.

Esta exhibición de piezas de un engranaje tanto fílmico como discursivo es acompañada de frases que remiten a pensadores masculinos, en su mayoría coetáneos al film. Así podremos escuchar una voz en off que señala lo pensado por Rabindranath Tagore: “Ven mujer, aporta la magia de tu amor. Has ilimitado el rincón entre paredes para erigir allí un mundo para el hombre”.¹³⁹ Unos instantes después escucharemos leer una frase del popular escritor argentino Ernesto Sábato: “Es que por debajo de las formas históricas hay radicales condiciones biológicas y metafísicas que apartan a la mujer de la creación y del descubrimiento”.¹⁴⁰ Esto último vendría a reafirmar las construcciones genéricas que ya señaláramos: juegos científicos y creativos para los primeros, el ideal de domesticidad y la objetualización para la satisfacción masculina del segundo sexo.

El reafirmar con expresiones lo que se registra en imágenes se vincula con un hábito de Bemberg, el de coleccionar ‘frases célebres’. Así ella misma señala: “Hace años llevo una libreta donde apunto las cosas que los hombres han dicho de las mujeres. Es terrible. Desde el *Génesis* a Ernesto Sábato, de Ortega y Gasset a Henry Miller”.¹⁴¹ A su vez esta práctica advierte que las construcciones se desarrollan en dos órdenes: el discursivo y el visual.

Al igual que en *El Mundo de la Mujer* en donde la música acompaña con su ritmo a las imágenes y que, a medida que éste se acelera las figuras escoltan su incremento, en *Juguetes* será el *Arroz con leche* el que determine un ritmo de celeridad desafortunada, podríamos decir, para la mujer. Si en *El Mundo de la Mujer* el ritmo desenfrenado se ubica en el final del corto y está formado primero por quejidos que se asocian al placer sexual y luego por frases rítmicas que argumentan los deberes ser de la mujer, en *Juguetes* el *Arroz con leche* se mezcla con los sonidos de los electrodomésticos, la lectura de una receta de cocina que es seguida

¹³⁹ María Luisa Bemberg, *Juguetes*, ob. cit.

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ “María Luisa Bemberg”, 10 de diciembre de 2007 en www.agenda_de_lasmujeres.com.ar/index2.php?id.=3¬a=53211 [última consulta: diciembre de 2010]

de la ya citada frase de Ernesto Sábato. Al concluir esto, la voz en off cambia e inicia el recitado de una larga cadena de obligaciones femeninas que se ensamblan al ritmo repetitivo y constante del *Arroz con leche*:

“Que sepa abrir los brazos y hacerme gozar,
que sepa cocinar,
que sepa adorar,
que sepa ahorrar,
que sepa excitar,
que sepa procrear,
que sepa escuchar,
que sepa educar,
que sepa jugar,
que sepa coquetear,
que sepa instigar,
que sepa renunciar,
que sepa agasajar,
que sepa perdonar,
que sepa engatusar,
que sepa fantasear,
que sepa alentar,
que sepa.....

Cosas de la naturaleza”¹⁴².

Una a una las imágenes de mujeres adultas van intercalando los roles impuestos por el patriarcado: objetos sexuales, madres y amas de casa conformarán los tres estratos de la condición femenina que aparecen en el corto.

¹⁴² María Luisa Bemberg, *Jugueteo*, ob. cit.



27. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

En relación a las representaciones de la mujer sexuada para el placer del hombre, Bemberg toma al igual que Martha Rosler –ya hablamos la similitudes discursivas y visuales entre la argentina y la estadounidense- las imágenes de la revista *Play Boy*, que era fuertemente criticada por las feministas de la segunda ola por ser exponente concentrado de la objetualización femenina para el placer masculino, más allá de las polémicas que ocasionaba el tema de la industria pornográfica para el feminismo.

En *El Mundo de la Mujer* Bemberg elige cerrar abruptamente la lectura de los deberes ser femeninos con el cuento que condensa magistralmente la construcción fantástica de la finalidad de ‘toda mujer’ para el patriarcado, *La Cenicienta*. En *Juguetes*, este núcleo central de las obligaciones que pesan sobre las mujeres divide en dos a la pieza. Su cierre se realiza con una contundente frase de Beauvoir: “Cada vez que la mujer se comporta como un ser humano se dice que imita al varón”¹⁴³, mientras la cámara captura la sonrisa fresca y libre de la nieta de Bemberg, Bárbara. Luego, la directora filma a la niña -de alrededor de tres años¹⁴⁴- participando en juegos supuestamente del orden masculino: trencitos y autitos eléctricos. Pero un niño, de alrededor de cinco años de edad, mira jugar a Bárbara. Podemos interpretar

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ En un artículo de la prensa local se señala la edad de Bárbara: “La cámara muestra, como alternativa, la naturalidad y la libertad con que Bárbara, de tres años, acompaña a un varón en el juego creativo y tradicionalmente masculino” en “Por Buenos Aires”, *La Nación*, 12 de abril de 1978, s.p.

que la directora subvierte lo establecido: el varón mira detrás de un vallado cómo la niña anda en auto.

Al finalizar este momento comienza una segunda instancia en la que se retoma las encuestas a los niños, esta vez a dos chiquitas –Roxana y Karina- que quieren ser maestra y enfermera respectivamente. En relación a este punto es importante recordar que la escuela argentina desde sus orígenes fue relativamente igualitaria a la hora de educar a varones y mujeres. Uno de los motivos, como señalara Marcela Nari, es:” (...) que las materias ‘domésticas’ para niñas nunca tuvieron un peso decisivo a la hora de la aprobación de los cursos. (...) Pero, como ya habíamos adelantado, todo esto no implica que la escuela no se haya constituido en uno de los engranajes más aceitados, quizás, de transmisión, reproducción y reforzamiento del ideal de femineidad maternalizada, fundamentalmente a través de los textos de lectura, del currículum oculto, de la ideología de la maestra como ‘segunda madre’, sus actitudes y valores.”¹⁴⁵ A esta prolongación de la maestra como la segunda madre debemos sumar la de la enfermera en su rol asistencial, como la mujer que sana y cuida el cuerpo de los demás, por tanto, subrepticamente muy cercano al modelo maternal que continuaba en boga.



28. Imagen de Roxana y Karina del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

¹⁴⁵ Marcela Nari: *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004, p.201.

Como ya señaláramos, los años '60 plantearon un nuevo modelo de mujer -la "mujer moderna"- más libre en sus elecciones y deseos, sin embargo todavía continuaba muy arraigado el rol doméstico de lo femenino dentro de la matriz de familia nuclear que aún se sigue viendo como 'lo normal' ergo 'natural'. Es así como si en los años '40 Marcela Nari señala que este "(...) modelo se fue construyendo desde el derecho, la medicina, la 'economía doméstica' y las prácticas sociales: nuclear, patriarcal, legitimado y legalizado por las leyes, cuyo padre detentaba el poder y era el proveedor material, vertebrado en la relación madre-niño, una madre ama de la casa con poder moral sobre su esposo y su hijo, un hijo que adquiriría una importancia capital para la sociedad, el Estado y la 'raza' y a cuyo cuidado y crianza quedaba dedicada la vida de la madre¹⁴⁶"; para los años '70, con algunas renovaciones¹⁴⁷, esta matriz se continuaba en pleno gobierno de facto, la misma seguía actuando de vara de medición: lo diferente era respecto a este prototipo, lo que escapa al patrón establecido.

Las encuestas realizadas a niños y niñas muestran como preña a través de la educación, dicho modelo de familia nuclear. Bemberg no ignora esto, así señala: "Por supuesto, todos los varones sueñan con alguna profesión y también piensan casarse. Las chicas piensan casarse y en muchos casos eligen esas carreras tan mal remuneradas que son la de maestra y enfermera. Ni médicas, ni profesoras. Azafatas pero no aviadoras. Desde chiquititas se reparten los roles y el varón no se identifica nunca con la crianza de los chicos. Las chicas ya tienen el 'arroz con leche' en la cabeza".¹⁴⁸ La directora elige vincular lo dicho por las pequeñas entrevistadas con libros que se vendían en la Feria del Juguete, tales como *El libro*

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 62-63.

¹⁴⁷ La misma Nari destaca respecto a los años '60 que: "Nos hallamos, entonces, tanto frente a rupturas (que señalaban la existencia de ciertos cambios) como a continuidades más profundas (que intentaban 'aggiornar' las concepciones tradicionales con respecto al género femenino)". Ver, Marcela Nari María del Carmen Feijoó y Marcela Nari: "Los '60 de las Mujeres", *ob. cit.*, p.10.[entrecomillado en el original]

¹⁴⁸ "Qué somos, qué sentimos, qué queremos". María Luisa Bemberg y un film feminista", *ob.cit.*, p.26.

de la belleza. Como ser bella y elegante¹⁴⁹ -este para adultos- y *Cómo ser siempre bonita y coqueta*¹⁵⁰, para niñas. Completa esta parte una batería de juegos de belleza.



29. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

Bemberg vincula todo el tiempo la infancia con la adultez de la mujer para exhibir cómo el futuro femenino ya se teje en la niñez. El cierre de esta parte del corto se detiene en analizar el stand del Mundial de Argentina '78 en la Feria del Juguete. Corona el emplazamiento un cartel que dice *La mascota del mundial* pero que, a diferencia de lo que uno podría imaginar –por ejemplo que se situara el Gauchito¹⁵¹ ícono de dicha proeza deportiva-, son promotoras vestidas con el equipo de la selección argentina de futbol las que se encuentran en lo considerado mascotas. Luego, Bárbara observa detenidamente a una de ellas que porta un brillante enterizo, quien exhibe su estilizada figura. Aquí el humor característico de las feministas de UFA irradia en su plenitud.

¹⁴⁹Dicho libro comprendía 480 páginas y 556 ilustraciones, ver: M. P. Comin; A. Montagut: *El libro de la belleza. Cómo ser bella y elegante*, Barcelona, Danae, 1975 y “Seleccione su libro” en *La Vanguardia*, miércoles 11 de junio de 1975, p. 36.

¹⁵⁰ María Josephe Beccaria: *Cómo ser siempre bonita y coqueta*, Buenos Aires, Sigmar, 1971.

¹⁵¹ Gauchito: mascota oficial del Mundial de Argentina 1978, representaba el dibujo de un niño con sombrero de gaucho y una fusta en la mano.



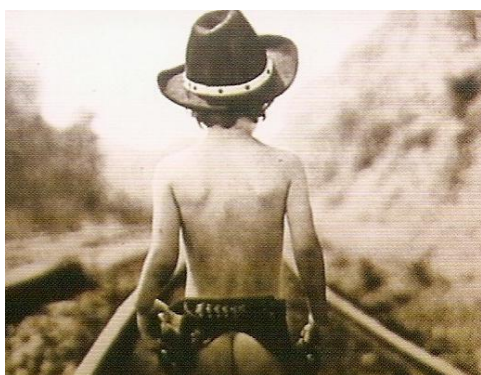
30. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

Desde este punto de la obra y hasta el final de esta segunda sección, la directora filma diversos juegos didácticos con los que jugarán Bárbara y el niño que la acompaña: bloquitos, rastis, móviles y piezas de encastre. En este sentido, la obra refleja las inquietudes y los avances que se venían gestando tanto en el campo de la industria del juguete como en el pedagógico. En un artículo de la prensa aparecido el mismo año de la exposición se señala lo siguiente: “Capitalizando todo los adelantos en la investigación de la actividad lúdica se agregó a la industria tradicional del juguete otra que combina con precisión los aspectos motrices, afectivos e intelectuales de los jugadores”.¹⁵² El libro *El niño y sus juegos*, de la psicoanalista Arminda Aberastury¹⁵³, llevaba más de una década reflexionando en la función del juguete para la formación de la personalidad de los chiquitos. Es posible que Bemberg tuviera conocimiento de esto a la hora de tratar con mayor benevolencia –si cabe emplear este adjetivo- a los juguetes didácticos ya que estos aparecen en el corto como los únicos que pueden ir más allá de lo genérico. Por ello, tanto Bárbara como el nene, pueden construir lo que imaginen, jugar a la lotería o armar móviles, ejerciendo más libremente sus fantasías.

¹⁵² Graciela Faimberg: “Juegos para todas las edades del niño” en *La Opinión*, domingo 8 de mayo de 1977, p.19

¹⁵³ Arminda Aberastury: *El niño y sus juegos*, Buenos Aires, Paidós, 1962. Arminda Aberastury (1910-1972), psicoanalista argentina, pionera en el de niños y adolescentes en la Argentina. Su correspondencia científica con Melanie Klein la llevó a ser conceptuada como la difusora de Klein en América Latina.

Sin embargo, pronto vuelve a aparecer el binomio pasividad-acción que acompaña a los roles genéricos, esta vez la protagonista será la violencia a través de los juegos de los varones. Comienza una parte fuertemente crítica de Bemberg hacia la construcción de lo masculino. Este momento se inicia con un niño manejando una ametralladora mientras aparece en la pantalla completa el cartel de la serie *Los temerarios*. Aquí la banda sonora del film estará formada por pedazos de miniserias de acción de la época, sobre todo vinculadas con los *caw boys*. Diversas escenografías de la feria estimulan los juegos de los varones, que disfrazados de pistoleros, portan armas de variados tamaños y no dudan en balear para defenderse de los posibles enemigos.



31. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

Hacia el final de este segmento un niño cae baleado dramáticamente por el arma de juguete de otro, mientras que un chiquito con lentes de sol, apunta directamente a la cámara. El sonido del disparo marca el paso a otro momento en el cual se reflexiona sobre la violencia de los adultos: sirenas de bombarderos a población civil y escenas de cementerios son las secuelas que dejan aquellos niños incentivados para la guerra. Si el juego es la actividad central en la vida de los niños, el cual refiere al contacto, control y tramitación de la realidad, ¿qué discurso de la paz es posible en una estimulación de la violencia desde la infancia? Quizás sea esta pregunta uno de los ejes fundamentales del final del segundo momento del corto de Bemberg, el cual abre al tercer sector de la obra, ya de tono esperanzador.



32. Imágenes del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

Una voz en off masculina lee la siguiente frase de Rainer María Rilke: “Acaso la gran renovación del mundo consista en esto: que el hombre y la mujer liberados de todo falso sentimiento y aversión se busquen el uno al otro, no como rivales sino como hermano y hermana, como prójimos y lleguen a reunirse como seres humanos”¹⁵⁴, mientras caminan hacia la cámara Bárbara y el niño portando dos grandes muñecos. Un periodista se acerca a la nena y le pregunta: “¿Bárbara, qué vas a ser cuando seas grande?”¹⁵⁵ Entonces Bárbara abre su abrigada campera y muestra al periodista que el jersey lleva bordado su nombre. Con esa gran sonrisa de la niña y la dedicatoria de Bemberg: “A Bárbara con esperanza”¹⁵⁶, concluye *Juguetes*.



33. Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

¹⁵⁴ María Luisa Bemberg, *Juguetes*, ob. cit.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ *Ibíd.*

El final es tranquilizador. Bemberg anhela que el futuro sea de igualdad y tolerancia entre hombres y mujeres por ello reflexiona de forma profunda sobre la educación que damos a los niños, los dobles discursos que les transmitimos y sus consecuencias. No se puede reclamar paz si los instamos a jugar a la guerra, de nada sirve luchar por una educación igualitaria para varones y mujeres si luego apuntalamos desde los juegos más simples, el ideal doméstico para las niñas. Al respecto señala la directora: “Las mujeres serían mejores compañeras si no se vieran confinadas a las tediosas y no remuneradas tareas hogareñas. Si el varón es capaz de ternura, de sacrificio, las mujeres serían mejores compañeras. Además creo que hay que darles la oportunidad de hacer mejor las cosas que los hombres, de reducir la violencia que hay en todas partes. (...) Los hombres tienen que ayudar. Y esto también pueden aprenderlo desde chicos. Todos seríamos mejores seres humanos si las tareas estuvieran mejor repartidas”.¹⁵⁷

Sin embargo, la misma directora señala que el ejercicio de la ternura es la base del matrimonio, por tanto, el film aunque crítico, no puede escapar a la matriz normativa del matrimonio conyugal heterosexual. Bemberg dice: “En la película muestro a dos chicos compartiendo los mismos gustos, sin violencia ni agresividad: juegan con casitas, juegos de construcción, arman una torre. Hay algo de humor y de ironía, pero fundamentalmente creo que se transmite la noción de ternura, de protección mutua. Es la base del matrimonio, como yo lo entiendo”.¹⁵⁸ En este punto hay un retroceso respecto a las críticas a la institución del matrimonio como lo había mostrado en *El Mundo de la Mujer. Juguetes* reflexiona sobre la propuesta de Millett de buscar alternativas al orden heterosexual normativo vigente en las relaciones matrimoniales.

¹⁵⁷“‘Qué somos, qué sentimos, qué queremos’. María Luisa Bemberg y un film feminista”, ob.cit., p.27.

¹⁵⁸ Ibíd., p.27.

Juguetes es una dura crítica al origen cultural del sometimiento femenino, en ello recuerda la reflexión que muchos siglos atrás –en la corte francesa de los Valois, en 1405- realizara Cristina de Pizán (1364-1430): “Si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con métodos, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían, las dificultades y sutilezas de todas las artes y ciencias, tan bien como ellos.”¹⁵⁹

V. Repercusiones en la prensa de los cortos de María Luisa Bemberg

Como señaláramos, es la práctica activista la que origina los cortometrajes *El mundo de la mujer* -1972- y *Juguetes* -1977- de María Luisa Bemberg. Ambos fueron exhibidos tanto en el exterior -festivales de cine internacionales- como en el ámbito local. También, para los dos casos, es significativa su difusión en diversos espacios, desde casas particulares a escuelas públicas, desde jardines de infantes hasta iglesias. Esto refleja que Bemberg cedía sus cortos con alegría a toda persona o lugar que propiciara un contexto de concienciación.

El mundo de la mujer fue exhibido por las feministas de UFA en casas particulares, escuelas e iglesias evangélicas¹⁶⁰ desde su realización. Sin embargo, en la prensa local, recién tenemos un pequeño anuncio en 1975 en el diario *Clarín*, en donde se indica: “El mundo de la mujer, es el título del film que marca el debut de la autora María Luisa Bemberg (Crónica de una señora, Triángulo de cuatro) en el campo de la dirección cinematográfica. Ella lo define como ‘documental irónico’, lo filmó en La Rural durante la exposición Femimundo, dura 17 minutos y ya fue exhibido en el marco del Festival de La Rochelle de Cortometrajes en París”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Cristina de Pizán: *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 335.

¹⁶⁰ Estos datos son recordados por Leonor Clavera. Entrevista a Leonor Clavera, 27/VII/2010.

¹⁶¹ “El mundo de la mujer”, *Clarín*, 16 de mayo de 1975, p. 23.

Un mes antes, el 28 de abril de 1975, la revista *Para Ti* publica un pequeño artículo sobre *La mujer y su mundo* debido a que Bemberg cita en él varios pasajes del *Libro Azul* editado por dicha revista. Paradójicamente, quien escribe el artículo, muestra agradecimiento a la directora por este hecho, desconociendo el tono fuertemente crítico que emplea Bemberg para con la publicación, así señala: “Para lograr un efecto mayor, la autora reproduce gentilmente textos del ‘Libro azul de Para Ti’, aquel cuadernillo publicado hace dos años por nuestra revista, en el que se daban consejos prácticos para conquistar a un hombre y mantenerlo según los signos del Zodíaco”.¹⁶²

Lamentablemente no tenemos los datos de dos importantes artículos que se encuentran en el archivo Bemberg y a los que nos referiremos de inmediato: “Exhibiciones para hoy” y “La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico”. El primero habla de cuándo el corto fue proyectado en una de las sedes del Movimiento de Liberación Femenina (MLF), así indica: “En Lavalle 1379, a las 20.30, “El mundo de la mujer”, cortometraje de María Luisa Bemberg. A continuación debate público con la conducción de María Elena Oddone, Elvira Orphée e Inés Cano”.¹⁶³

En “La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico” se refleja las opiniones del público luego de ver el film, sin señalar en dónde ni cuándo fue exhibido. Así señala:

“Entre el público asistente al mini-preestreno, recogimos estas opiniones después de la exhibición.

¹⁶² “Un filme feminista: La mujer: ¿Es esclava del consumo? en *Para Ti*, 28 de abril de 1975, s.p. [consulta Archivo Bemberg, octubre de 2010]

¹⁶³ “Exhibiciones para hoy” s.d. [consulta Archivo Bemberg, octubre de 2010]

Sylvia Matharan de Potenze (periodista)¹⁶⁴: ‘Creo que está hecha para mujeres inteligentes. Reclama un pensamiento y obliga a cotender [quizás sea un error de tipeo en el original y quiera decir comprender] qué tontas podemos ser las mujeres cuando nuestra vanidad es adulada’.

Jaime Potenze: ‘Como ópera prima me parece importante. La única objeción que puedo hacerle es que le falta algo de poder de síntesis, hay algunos saltos de montaje que le quitan rigor, pero me parece superior a muchos cortometrajes de autores prestigiosos’.

Blackie¹⁶⁵: ‘El tema es comprensible para las mujeres que ya han tomado conciencia que pueden ser cosificadas, de que se las cría para gustar, para casarse. No soy feminista, pero este me parece un problema de educación. No solamente las mujeres deben liberarse de pautas rígidas, también los hombres, que han sido tan condicionados como ellas. No se puede hacer nada sino con los hombres, no contra ellos. Me gustó mucho, pero es triste’.

Renée Sallas¹⁶⁶ (periodista): ‘Me gustó muchísimo, porque no es estridente ni panfletaria, sino que muestra con frescura lo que está en la vida, muestra a la mujer pensada como un muñeco que consume; solamente se la considera en función de la cosmética, el sexo, la belleza, las tareas de la casa. El mejor argumento a favor del feminismo’.

Miguel Pérez¹⁶⁷(compaginador): ‘Lo que me interesa es rescatar la idea central, de la que yo no tenía conciencia, que es la de la mujer como centro

¹⁶⁴ Sylvia Matharan de Potenze y Jaime Potenze eran periodistas de la sección cinematográfica de la revista *Criterio*.

¹⁶⁵ Creemos que quien habla es la popular Paloma Efron, *Blackie*, (1912-1977), periodista, conductora de radio y televisión argentina y cantante de jazz. Blackie fue famosa, entre otras cosas, por ser la introductora del jazz negro en la Argentina. Para ello se formó en Estados Unidos, lugar en donde residió varios años. En este país conoció a Duke Ellington, Count Basie y Ella Fitzgerald. Ver: Myrian Escliar: *Blackie, con todo respeto*, Buenos Aires, Milá, 2007.

¹⁶⁶ Renée Sallas (1945), periodista de la revista *Gente*.

¹⁶⁷ Editor de *El Mundo de la mujer*.

de consumo. Es como un corto Institucional pero invertido, una incitación a la reflexión”¹⁶⁸.

Resulta significativo que las espectadoras señalan el sistema opresivo en que el *segundo sexo* está atrapado mientras que los espectadores apuntan cuestiones formales de la filmación o el tema del consumo, sin ver esto último como el eslabón de la misma cadena del patriarcado.

Es paradójico que, si bien *El mundo de la mujer* fue filmado en la época de eclosión de los grupos feministas, no hemos encontrado suficiente repercusión en la prensa local de su proyección y consecuente difusión. Es por ello que, por lo relevado hasta el momento, podemos indicar que el corto circuló por lugares privados más que públicos, logrando un alcance de audiencia moderado. Este hecho contrastará con la trascendencia conseguida por *Juguete*s, como veremos más adelante.

*Juguete*s¹⁶⁹, según lo que indican los documentos relevados hasta ahora, fue estrenada antes en el extranjero que en Buenos Aires. Es así como sabemos por la prensa local que la obra se proyectó el 9 de marzo de 1978 en Nueva York. Para esa fecha también se estaba mostrando en España. En ambos países se planeaba ampliar su difusión tanto a los medios televisivos como a los establecimientos educativos.¹⁷⁰ El cortometraje fue presentado en un microcine de

¹⁶⁸ “La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico”, s.d.

¹⁶⁹ Sabemos por la prensa local que para el 30 de octubre de 1977 *Juguete*s ya estaba filmado, esta es la fecha en que el diario *La Nación* le realiza a Bemberg una larga y completa entrevista a doble página en la que la directora habla a fondo del corto. La misma ya la hemos trabajado en el apartado anterior. Ver: “Qué somos, qué sentimos, qué queremos” en *La Nación*, ob. cit., p.26-27.

¹⁷⁰ “La cineasta argentina María Luisa Bemberg presentó anoche en esta ciudad [Nueva York] el cortometraje *Juguete*s que trata sobre la influencia de los juguetes en la mentalidad infantil y sus consecuencias en la orientación futura de niñas y niños”. En “*Juguete*s en New York”, *Crónica Vespertina*, 10 de marzo de 1978, s.p. También ese mismo día, en el mismo periódico en su edición

la ciudad de los rascacielos¹⁷¹. A su estreno concurrirán personalidades del cine, la televisión y los círculos educativos, quienes acompañaron con calurosos aplausos el final de la proyección. Bemberg señaló en esta presentación que: “Para poder eliminar la barrera preconcebida que puede influir en la vida de los adolescentes, es muy importante que el niño se plante libre de todo tipo de condicionamiento previo y que eso se refleje también en la selección indiscriminada de sus juguetes”.¹⁷²

Habrá que esperar hasta el 5 de abril de 1978¹⁷³ para poder verlo en el microcine *Atlas* de la Capital Federal, pero en función privada a la que asistieron personalidades de los medios y amigos de la directora. En el artículo aparecido en el diario *La Nación*, titulado “Por Buenos Aires”, se relata lo siguiente:

“Un tema expuesto a la polémica científica, pero tal como lo presenta la película, fue aplaudido por todos. ‘Cinematográficamente asombrosa – opinó Fernando Ayala¹⁷⁴-. Hace tiempo que conozco, sin compartirlas demasiado, las ideas feministas de María Luisa. Sin embargo, aquí me parecen convincentes: hay síntesis, sensibilidad en la imagen. Siempre pensé que es muy buena directora –de largometrajes-, en potencia.

También Bernardo Neustadt¹⁷⁵ se manifestó ‘en contra de la actitud de María Luisa’ y absolutamente entusiasmado por el film.

matutina, publican un pequeño artículo, prácticamente similar al anterior, ver: “Corto argentino sobre juguetes” en *Crónica matutina*, 10 de marzo de 1978, s.p.

¹⁷¹“Directora argentina”, *La Capital*, Rosario, 12 de marzo de 1978, s.p.

¹⁷² “Un film educativo argentino se vio en Nueva York”, *La prensa*, 10 de marzo de 1978, s.p. Ver también: “Cortometraje de M. L. Bemberg en Nueva York”, *La Nación*, 11 de marzo de 1978, s.p.

¹⁷³“Fue el miércoles 5, en el cine Atlas. La escritora María Luisa Bemberg presentó a la prensa y a un reducido grupo de amigos su primer cortometraje de quince minutos de duración”. Ver “Personajes”, *Para Ti*, 17 de abril de 1978, s.p.

¹⁷⁴ Fernando Ayala (1920-1997), director, guionista y productor de cine argentino.

¹⁷⁵ Bernardo Neustadt (1925-2008), periodista, uno de los primeros en hacer periodismo político en la televisión argentina a través de la conducción de su programa *Tiempo Nuevo* a lo largo de tres décadas.

El doctor Carlos Martínez Bouquet¹⁷⁶ y su mujer, la doctora María Cristina Flores, ambos psicoanalistas, hablaron con la cronista sobre el tema de la película: coincidieron ambos sobre el tema de la restricción en el juego puede provocar en la mujer, y exactamente igual en el hombre, la ‘castración’ de un aspecto no desarrollado de la personalidad. El convencimiento, por ejemplo, de que debe canalizar su capacidad creadora a través de sus hijos, hace que muchas mujeres la retaceen en otros campos.

Después se ve –agregó la doctora Flores- cómo muchas mujeres de entre treinta y cuarenta años que han cumplido con la vida para la que fueron ‘programadas’ se preguntan angustiosamente, quiénes son ellas mismas, verdaderamente’.

Rosita Zemborain¹⁷⁷, una de las productoras, dijo a la cronista que el corto ha sido vendido a España, en donde se proyectará con ‘El momento decisivo’¹⁷⁸

El citado artículo trasluce las diferentes opiniones de parte de un público tan culto como cercano a la directora. Si bien los varones pasan por alto las denuncias al sistema patriarcal que realiza Bemberg o directamente se muestran afines a él – como es el caso del conservador periodista Bernardo Neustadt¹⁷⁹- tanto espectadoras como espectadores no son ingenuos al mensaje de la obra, logrando comprender los diferentes aspectos del corto.

¹⁷⁶ Carlos Martínez-Bouquet y Cristina Flórez Monroy son psicoanalistas, fundadores de Aluminé-Universidad del Hombre.

¹⁷⁷ Productora, ambientadora y vestuarista cinematográfica.

¹⁷⁸ “Por Buenos Aires” en *La Nación*, ob. cit., s.p.

¹⁷⁹ En una pequeña mención al corto que sale en la revista T.V. Guía, aparece una foto de María Luisa Bemberg y Bernardo Neustadt en actitud de diálogo. Ver: Sin título, *T.V. Guía*, 19 de abril de 1978, s.p. y ver Anexo II.

En 1979 el suplemento *La Opinión de la Mujer*, perteneciente al diario *La Opinión*¹⁸⁰, se hará eco de la proyección del corto en un jardín de infantes. El artículo estará escrito por la feminista Inés Cano, quien recogerá una encuesta realizada a las espectadoras del mismo. En base a esta crónica podemos recoger las siguientes opiniones a partir del presente cuadro:

“Hay juguetes exclusivos para niñas y juguetes exclusivos para varones? ¿Cuáles? ¿Por qué motivos?”	
Felisa B, 29 años, licenciada en computación, 2 hijos, 1 hija	“Pienso que no. Por lo menos no debería hacerse esa distinción, pero todavía se cometen errores. No me siento apoyada por las jugueterías. Para mí la exclusividad del juguete debe depender del niño con el cual uno convive. Hay que entenderlo y proveerlo de juguetes que cubran deficiencias y apoyen cualidades”.
Helena G, 35 años, publicista, 1 hijo, 1 hija	“El juguete es universal. El ser humano debe tener la opción de elegir entre una u otra cosa. Acercar una opción y ocultar o prohibir otra es no darles a nuestros hijos el conocimiento del mundo que mañana les espera”.
Maestra jardinera, sala A, 22 años	“No hay juguetes exclusivos para ninguno de los dos sexos. Materialmente hablando, frente a un juguete hay que plantearse dos preguntas ¿Qué es jugar? ¿Para qué sirve este juguete?”
Cristina P., 35 años, bióloga, 2 hijos, 1 hija	“Me preocuparía que mis chicos, al crecer, se inclinaran por un solo tipo de juguete. Eso significaría que parte de su personalidad está inhibida o trabada”.
“¿Se les ha presentado conflicto en la elección de los juguetes para los chicos? ¿Cuáles?”	
Helena G.,	“A veces nos dejamos llevar por la monotonía, por el esquema. No nos volcamos a buscar lo que realmente queremos”.
Cristina P.,	“Ocasionalmente se me presentan conflictos. Por ejemplo mi hijo en el colegio juega mucho en el rincón de la casa en donde desempeña el rol de papá. Para mí esto no desvirtúa su identidad de varón. Sin embargo, he

¹⁸⁰ Inés Cano: “La función de los juguetes” en *La Opinión de la Mujer*, martes 28 de agosto de 1979, p.III.

	comprobado que esta situación, vista en sus hijos varones, perturba a otras madres”.
Maestra jardinera, sala B, 24 años	“Hay juegos que pueden atrapar más el interés de los varones o de las nenas. El medio social actúa de estímulo constante y las necesidades propias de cada sexo y edad son diferentes”.
Maestra jardinera sala A	“A veces se presentan en el jardín conflictos por el uso de un determinado juguete. Hay discusiones sobre si es de nena, es de varón, etc. Considero que esto es digno de análisis”.
Felisa B.	“Se me han planteado problemas. El asunto consiste en interiorizarnos de la mejor manera de presentar juguetes a nuestros niños sin dañarlos”.
“¿Las nenas y los varones deben ser educados de forma distinta? ¿Por qué?”	
Cristina P.	No. Deben tener acceso a la cultura de manera idéntica.
Maestra jardinera sala C, 21 años	El trato con las nenas y los varones debe ser distinto sólo a partir de cierta edad y con la pedagogía adecuada a ambos casos.
Maestra jardinera sala A	“A nivel pedagógico, tanto las nenas como los varones deben ser tratados igual. Con iguales oportunidades para desenvolverse plenamente como lo que son en esencia: seres humanos. Todos pueden alcanzar el mismo desarrollo”.
Felisa B.	“No pienso que nenas y nenes deban ser tratados en forma diferente por su sexo. Pero creo que no existen dos niños a los que se pueda tratar de la misma manera. La problemática es tan particular que ellos imponen maneras y gustos. Esto es positivo. Así van formando sus personalidades en este mundo actual donde las nenas a veces necesitan imponerse y los varones llorar sin prejuicios.”
“¿Qué aspectos del film ‘Los Juguetes’ les llamaron más la atención?”	
Felisa B.	“La forma clara y profunda con que se pudo visualizar un problema tan candente. Especialmente en lo relativo a la relación juguetes, mujer, vida actual. Puede servirnos para el mejor entendimiento de nosotras y nuestros hijos”.

Helena G.	“Me parece excelente la idea de mostrar los pruritos y prejuicios que existen en la elección de los juguetes para cada sexo”.
Maestra jardinera sala A	“Pienso que el film ‘Los Juguetes’ plantea una problemática referida a las influencias que tienen los mismos en la determinación del rol masculino y femenino en la sociedad. Pero la verdadera problemática planteada por la autora es mucho más profunda y atañe directamente al papel femenino dentro de la sociedad tal como está estructurada actualmente”.
Maestra jardinera sala C	“El cortometraje es muy bueno en cuanto a los juguetes en sí. Pero la problemática no está centrada en ellos. Trata otro tema: el rol de la mujer en nuestra sociedad”.
Maestra jardinera sala B	“Lo que más me llamó la atención es que se considera que la mujer está marginada y se la trate de oponer al hombre. En realidad pienso que esa marginación ‘tan de moda’ es la incapacidad que hay en algunas para ser consecuentes con elecciones hechas”.
“¿Cómo vieron la intervención de los padres en el debate?”	
Felisa B.	“La intervención fue interesante y súper activa. El tema tocó a todos de una manera muy profunda y actual”.
Cristina P.	“Hubo mucho interés en toda la concurrencia, incluso en personas que otras veces no participan. Aparecieron muchas inquietudes. Se revolvieron problemas subyacentes en muchas mamás”.

A partir de lo relatado se observa cómo la polémica que trae la exhibición del corto dispara varios temas en madres y docentes: cuán libre son los chicos a la hora de jugar y los adultos a la hora de elegir los juguetes de los niños, el tema de los roles de varones y mujeres y en particular el rol de las mujeres en la sociedad.

Sin embargo hubo una de las docentes –la maestra jardinera sala B- que percibe las elecciones de muchas mujeres, molestas por sus situación personal,

como planificadas en un marco de relativa libertad. Es por ello que piensa que el problema “(...) es la incapacidad que hay en algunas para ser consecuentes con elecciones hechas”.¹⁸¹ Esta mirada no es única, refleja lo pensado por una gran parte de las mujeres que veían de forma sospechosa las críticas realizadas por las feministas al sistema opresivo que las rodeaba. María Luisa Bemberg responde en una entrevista a una pregunta de un periodista, cuyo tono suena similar a lo expresado por la maestra jardinera sala B:

“-¿No es un poco esquemático reducir algo tan complejo como la conducta de cada sexo a este planteo? ¿No hay algún grado de determinación biológica en la elección de un juego u otro por varones y mujeres?

-Yo creo que el condicionamiento es cultural. Vale la pena intentar un estímulo en las mujeres a su creatividad y su ambición. No restringirlas desde chiquitas. La autonomía implica respeto. Pero para ser autónomas tienen que trabajar, y para trabajar estar capacitadas: necesitan el mismo estímulo que los varones.

-Sin embargo, para los millares de mujeres que trabajan, para las profesionales, subsisten y se agrava día a día el problema de la vida doméstica, el tiempo que insumen el cuidado de la casa y de los chicos.

-Hay millares de mujeres que trabajan, pero todos conocemos la angustia de las que quieren cumplir con su profesión y también con su casa, y no llegan a hacer todo. No cumplen con el ‘arroz con leche’ y eso las enloquece. Los hombres tienen que ayudarlas. Y esto también pueden aprenderlo desde chicos. Todos seríamos mejores seres humanos si las tareas estuvieran mejor repartidas (...).¹⁸²

¹⁸¹ Ibíd, p. III

¹⁸² “‘Qué somos, qué sentimos, qué queremos’. María Luisa Bemberg y un film feminista”, ob. cit., p.27.

La cuestión excede a las posibilidades de elegir con que cuentan las mujeres e incluso a los juguetes con los que hayan contado desde su infancia, tiene que ver con los mandatos que se transmiten desde el nacimiento y se sostienen en el tiempo de múltiples formas, la educación es una de ellas. Veinte años después del cortometraje de Bemberg, María-Milagros Rivera Garretas señala con aguda claridad: “Fingir que no se tiene el cuerpo que se tiene, es un camino hacia la pobreza o la miseria simbólica: es decir, hacia la escasez o carencia de significado en el mundo del propio ser, de lo que nos fue donado al nacer para estar en el mundo. Esta parte, la más profunda, del fraude de la igualdad es menos visible socialmente que la doble jornada (también llamada doble explotación) a la que ha llevado, a muchas mujeres, la emancipación: doble jornada que se acepta, mejor o peor, no por falta de conciencia ni, menos, por resignación, sino porque se sabe que las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana tiene que seguir haciéndolas alguien, si no se quiere que el patriarcado se nos caiga encima a las mujeres, una vez fracasado su modelo ancestral de familia y también, al parecer, su modelo de estado del bienestar”.¹⁸³

El valor de la palabra de los niños, frecuentemente invisibilizada de los estudios que sobre ellos se realizan, tanto en el corto de Bemberg –a través de la filmación de las entrevistas- como de lo relatado por los que participaron en el debate del jardín de infantes, son valoradas como elementos para la reflexión. En el mismo artículo que estamos desarrollando se toma en cuenta lo señalado por dos niñas, Jimena Ballester y Sibila Rodas de cinco y ocho años de edad respectivamente. Ellas opinarán sobre los juguetes:

“Jimena Ballester, 5 años: A mí Hernán me dijo que las nenas no juegan con autitos. Pero Juan Luis me dijo que sí. Algunas nenas también me dijeron que no. Otras, no me acuerdo.

¹⁸³ María-Milagros Rivera Garretas, *El fraude de la igualdad*, Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2002, p.13-14.

Sibila Rodas, 8 años: Yo pienso que no hay juguetes para nenas y juguetes para varón. Las nenas pueden jugar con autos y los varones con muñecas. Así aprenden más.

Jimena: Claro. Si un nene te dice que no jugués con el autito, vos le prestás la muñeca al nene. Así todos pueden jugar con todos.

Sibila: Mejor sería poner la muñeca arriba del autito, vos le prestás la muñeca al nene. Así los dos pueden jugar juntos.

Jimena: Claro. Si un nene te dice que no jugués con el autito, vos le prestás la muñeca al nene. Así todos pueden jugar con todos.

Sibila: ¿Cuántas veces vas a decir lo mismo?”¹⁸⁴

Señala Bronwyn Davies que los adultos transmiten a los niños por medio del lenguaje un orden social que involucra elementos que pudiéramos querer desterrar. Así indica: “Los adultos exigen a los niños sus prácticas lingüísticas no sólo por su propio bien, sino también como manera de confirmar la bondad del mundo tal y como ellos la entienden. Hasta que los niños no han aceptado los términos de referencia incluidos en el lenguaje, son (...) una fuerza desorganizadora capaz de socavar ‘lo que los adultos consideran obvio y conocido por todo el mundo (...) que las personas son hombres o mujeres’.”¹⁸⁵ A este proceso de adquisición de un lenguaje que, a medida que lo van aprendiendo van connotándolo de sexo, se suma la inscripción corporal, comenzar a manejar el cuerpo en relación a lo que se es, una niña o un niño. Davies señala como (...) se enseña a las niñas a sentarse con posturas bastante pocos naturales y sumisas, manteniendo sus rodillas siempre juntas. En contraposición, se permite la libertad absoluta a los niños para

¹⁸⁴ Inés Cano: “La función de los juguetes” en *La Opinión de la Mujer*, ob. cit., p.III.

¹⁸⁵ Bronwyn Davies: *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*, ob. cit., p. 18.

sentarse de formas muchos más naturales, con las rodillas separadas, y parecen mucho más dominantes y seguro de sí mismos al hacerlo”.¹⁸⁶

Los mandatos que se tejen desde la infancia -como analiza el corto de Bemberg- están acompañados por una gran trama que involucra al cuerpo y al lenguaje¹⁸⁷, por lo que vamos vivenciando la realidad y el mundo que nos rodea de diferentes formas. Es esta trama que asienta contextos de inequidad genérica, de domesticidad y privacidad para ellas y libertad e insumisión para ellos. Los juegos reflejarán algunos hilos de la trama.

Para concluir podemos señalar que, pasada la década del setenta y con ella las luchas iniciales y el posterior silenciamiento de los grupos feministas, María Luisa Bemberg no exhibirá más estos cortometrajes, los que serán considerados por ella como ejercicios de su época activista en UFA, con los que dará sus primeros pasos como directora cinematográfica.¹⁸⁸ “Deseo señalar que ‘Momentos’ no es mi primer experiencia cinematográfica, ya que con anterioridad realicé dos cortometrajes. El primero fue ‘El mundo de la mujer’ (1973) y luego ‘Juguetes’. Con ellos descubrí la magia del montaje –dijo María Luisa Bemberg- y mi necesidad de filmar”.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁸⁷ Al hablar de lenguaje no estamos aludiendo a la lengua materna que refiere el feminismo de la diferencia, por el contrario, al lenguaje atravesado por el logos masculino.

¹⁸⁸ Así me lo señaló Patricia Maldonado, última secretaria y asistente de María Luisa Bemberg. Entrevista a Patricia Maldonado, 10/VII/ 2007.

¹⁸⁹ “Nostalgia y angustia de las comunicaciones” en *La prensa*, 12 de mayo de 1981, s.p. [consulta Archivo Bemberg, noviembre de 2010]

Capítulo II

Ilse Fusková. Desde la fotografía al activismo

Capítulo II

I. *Lugar de Mujer*. La vuelta de las exiliadas y el regreso de las luchas feministas

La escalada de violencia que asoló al país durante los años '70 llevó a que las feministas se llamaran a silencio o se fueran al extranjero. La desaparición de personas, el gran número de exiliados políticos sumado al incalculable daño hecho hacia las instituciones y a la sociedad en su conjunto, son elementos que debemos tener en cuenta a la hora de analizar los reclamos y las acciones desarrollados por los movimientos de mujeres durante la década del '80. Hubo urgencias, como la búsqueda de desaparecidos, el retorno de las niñas y niños nacidos en cautiverio con sus madres y familias o el inicio de los juicios a los represores, todos hechos que las feministas apoyaron. También habrá acciones en conjunto con los grupos que reclamarán por los derechos humanos.

Las actividades feministas comienzan a tomar forma durante los últimos años de la dictadura militar. En 1980 se vuelve a la arena política con los reclamos sobre la Patria Potestad indistinta, para lo cual se forma la Comisión Pro Reforma de la Patria Potestad, la cual logra la modificación de la misma en 1985, ya en período democrático.

Gracias al éxito que comenzaban a tener las campañas por la Patria Potestad, DIMA (Derechos Iguales para la Mujer Argentina) presidida por Sara Rioja, preparará un gran evento en 1981. Sara Rioja, María Luisa Bemberg, Susana Filkenstein y Leonor Calvera tuvieron a cargo la organización del *Primer Congreso Argentino 'La mujer en el Mundo de Hoy'*. Finalmente, el 25 de octubre de 1982 se inaugura con la participación de más de ochocientas mujeres. Así cuenta Calvera: "En dos jornadas, de más de doce horas cada una, se leyeron los trabajos presentados, se organizaron debates, mesas redondas y talleres –lo que

para ese entonces era algo bastante novedoso-. Presentaron ponencias más de 300 mujeres, participaron más de 800. (...) Sabíamos que en los últimos seis, ocho años se había trabajado subterráneamente, que las mujeres habían ido adquiriendo una mayor conciencia de sí, de sus derechos y su lugar en el mundo, pero no esperábamos que el cambio hubiera sido tan extenso y profundo”.¹⁹⁰

El empujón generado por la participación de las mujeres y por los aires democráticos que ya comenzaban a soplar, llevó a que el mencionado comité organizara otro congreso, esta vez los días primero, segundo y tercero de abril de 1983. Así surgen las *Jornadas de la creatividad femenina*, las que bajo el lema ‘en toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer’, constituyeron un evento inusitado en nuestro país. Leonor Calvera cuenta que: “Se trataba de un encuentro con características tal vez inéditas en nuestras tierras: mujeres de todos los ámbitos de la creación, mujeres con gusto o afición por el arte expusieron sus trabajos junto a las profesionales y, a la par, se reunieron para hablar en talleres y mesas redondas con mujeres espectadoras del arte. Intercambiaron ideas, opiniones, juicios críticos. Plantearon problemas, dudas, anhelos”.¹⁹¹

La particularidad y dimensión del encuentro motivaron que la prensa se hiciera eco, así el diario *La Razón* apunta: “Un millar de artistas, amas de casa, profesionales y empleadas, se reunieron durante tres días para tratar los problemas concernientes al sexo femenino. (...) A pesar de las opiniones vertidas, no hubo discusiones airadas como suele ocurrir en encuentros de esta naturaleza y todo se desarrolló con el auspicio de la tolerancia. No faltaron sin embargo las más iracundas, que sostuvieron que el único imperialismo que sigue existiendo es el machismo.”¹⁹² Algunas de las asistentes resaltaron la infravaloración de los trabajos de las artistas en el medio, así señala Syria Poletti: “(...) se nota en el

¹⁹⁰ Leonor Calvera: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, ob. cit., pp. 76-77.

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp. 77-78.

¹⁹² “Contra el machismo”, *La Razón*, 3 de abril de 1983, p. 5.

campo de la creación la ausencia de una auténtica valoración crítica de las obras femeninas”.¹⁹³

Entre las participantes de las *Jornadas de la Creatividad* el campo artístico y literario contó con importantes personalidades tales como: María Luisa Bemberg, Norah Borges, Nora Correas, Josefina Robirosa, Alicia D’Amico, Raquel Forner, Renata Schussheim, Mabel Eli, Viviana Hanono, Marta Lynch, Elizabeth Azcona Cranwell y Syria Poletti. Concluye, el citado diario, refiriéndose a los objetivos del encuentro: “De esta forma y con estos encuentros femeninos, DIMA vuelve a poner sobre el tapete la Convención de las Naciones Unidas sobre la eliminación de toda discriminación contra la mujer –cuyos postulados dieron origen a la entidad- que fue firmada por nuestro país en 1980 y ratificada por los estados miembros en 1981”.¹⁹⁴

Es en 1983, cuando la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. Se conforman un conjunto diverso de organizaciones ya sean comunitarias, culturales, políticas, sindicales, profesionales, académicas, que contaron con integrantes feministas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas feministas recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género. En capítulos sucesivos veremos que esta década está plena de obras y exposiciones feministas.

En agosto de 1983 se crea *Lugar de Mujer*, institución autogestionada que se define por su “orientación feminista” aunque se constituye como una casa de

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 5.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 5.

mujeres, abierta y pluralista, aspirando a que se acerquen todas aquellas que quieran participar de las actividades que promueve el espacio, más allá de su afiliación feminista. Entre sus fundadoras se encuentran importantes feministas: Alicia D'Amico, María Luisa Bemberg, Marta Miguelez, Safina Newbery¹⁹⁵. Según su primer boletín, *Lugar de mujer* surge como consecuencia de las *Jornadas de la Creatividad* ya que fueron "(...) el escenario en el que nuevamente, tras el silencio y la atomización producidas por la represión, las mujeres que asistieron al mismo se encontraron con la fuerza de estar juntas, en el placer de expresarse, oír a otras y ser escuchadas. El impacto exigía la repetición de esa experiencia, pero no ya como un hecho aislado, sino como una posibilidad de práctica permanente."¹⁹⁶

La primera marcha en democracia por el Día Internacional de la Mujer se llevó a cabo el 8 de marzo de 1984. Convocada por *Lugar de Mujer*, cientos de féminas - feministas o no- se reunieron en la Plaza de los Dos Congresos para conmemorar, cantar el himno nacional y elevar un documento firmado por la Multisectorial de la Mujer, en el que se transmitían inquietudes no saldadas aún¹⁹⁷.



34. 8 de marzo de 1984, fotografía de Alicia D'Amico

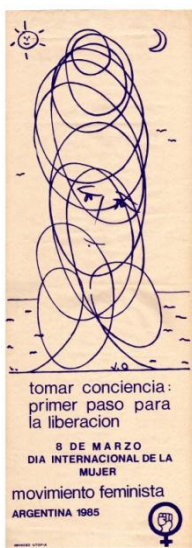
Las artistas feministas tales como Ilse Fusková, Josefina Quesada, María Luisa Bemberg, participaron de la manifestación y entonaron varios de los cánticos propuestos por *Lugar de Mujer*. "Hay que luchar. Hay que luchar por el divorcio vincular. Vamos, vamos las mujeres. Vamos, vamos a luchar. Contra todo el

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 115.

¹⁹⁶ *Lugar de Mujer, dossier institucional* 1985, s. p.

¹⁹⁷ Ver Nelly Casas: "Se hace camino al andar", *Tiempo Argentino*, 10 de marzo de 1984, s.p.

sexismo y por nuestra libertad”; “Borombón, borombón, 8 de marzo sin represión”, entre otros. Para el siguiente 8 de marzo, el de 1985, la artista Josefina Quesada -a quien mencionaremos más adelante- realizará el cartel que enarbolará la ceremonia.



35. Cartel de Josefina Quesada para el 8 de marzo de 1985

Podemos señalar que *Lugar de Mujer* entre 1983 y 1987 –fechas que marcan su fundación y el desvanecimiento de su capacidad convocante, focalizando después sus actividades en el tema de la violencia hacia las mujeres- congregó a artistas plásticas quienes ávidas de debate y exposición de sus obras, organizaron tanto talleres como exhibiciones. Por allí pasaron artistas como la nombrada Josefina Quesada (c. 1930-1998), Teresa Volco (1946-2002), Inés Ferrari Hardoy (1946), la videoartista Narcisa Hirsch (1928) y debatieron desde un lugar teórico Ana Amado –crítica cinematográfica- y Rosa Faccaro –crítica de arte-.

Sin embargo, desde temprano, tanto en exposiciones, presentaciones de libros¹⁹⁸ y debates, encontramos la figura de Ilse Fusková, fotógrafa, feminista y activista lesbiana, de quien hablaremos en el siguiente apartado.

¹⁹⁸ En septiembre de 1986 Ilse Fusková y Nelda Guixé presentarán en *Lugar de Mujer* el libro escrito por ellas *Luna en la vereda*. Por ser una actividad literaria sólo la mencionamos.

II. Ilse Fusková. La sexualidad femenina en su serie *El Zapallo* (1982)

Ilse Fusková¹⁹⁹ nació en Buenos Aires el 11 de junio de 1929, de padre alemán y madre checoslovaca, creció viajando con su familia a Alemania, hasta los inicios de la segunda guerra mundial. Estudió periodismo y se desempeñó también como azafata. Colaboró con reportajes y comentarios de cine en revistas como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra*. A principios de la década del '80 estudiará un tipo de fotografía vinculada más a lo artístico que a lo documental²⁰⁰, en parte influida por la amistad que tenía con los fotógrafos Grete Stern (Wuppertal, Alemania, 1904-Buenos Aires 1999) y Horacio Cópola (Buenos Aires, 1906). En 1984 integrará el grupo *Imogema*, el cual fue conformado por el mismo Cópola junto a Juan José Guttero. Allí participará poco tiempo, sin embargo continuará tomando clases con el fotógrafo hasta 1985.

El primer contacto que tiene Fusková con los movimientos de mujeres se producirá durante los años '70. Esta situación se da cuando Eduardo Kornreich - entonces marido de la fotógrafa- tras un viaje a New York, le trae varios ejemplares de la revista *Ms*. Dicha publicación se había originado en 1971 como suplemento del *New York Magazine*, independizándose en 1972 y teniendo una tirada mensual constante hasta 1987. El equipo editorial de la revista estaba encabezado por la feminista y activista Gloria Steinem (1934), quien origina uno de los debates más acalorados sobre el aborto en la sociedad estadounidense de entonces. Paradójicamente *Ms*. permitirá a Fusková enterarse de las discusiones del feminismo internacional antes que del local; contribuye a ello el silenciamiento

¹⁹⁹ Ilse Fusková decidió usar el apellido checo de su madre después del divorcio de Eduardo Kornreich, con quien estuvo casada treinta años. Por esa razón hay trabajos firmados como Kornreich y otros posteriores firmados como Fusková.

²⁰⁰ En su juventud Fusková había realizado cursos de fotografía ya que era reportera gráfica. Cuando conoce a Cópola y a Stern, ellos las animan a estudiar fotografía artística, así recuerda: "Yo era muy amiga de Cópola y Grete Stern, ellos me apoyaron mucho en los inicios con el arte fotográfico, tenía una muy buena cámara. Comencé así". Entrevista a Ilse Fuscova, 7/VIII/2008.

de los movimientos de mujeres durante la última dictadura militar argentina que interrumpe las prácticas activistas y las reuniones.

Habrá que esperar al último año de la década del '70 para que Fusková tome contacto con las feministas argentinas. En 1979, gracias a un anuncio aparecido en el periódico *Buenos Aires Herald* sobre la revista *Persona* de María Elena Oddone, Ilse Fusková conocerá a la fundadora del *Movimiento de Liberación Femenina*²⁰¹. Comenta la fotógrafa el impacto al conocer a esta figura del feminismo argentino: “El 8 de marzo de 1984 María Elena Oddone fue a la Plaza del Congreso con un cartel que decía ‘No a la maternidad, sí al placer’. Ese proclama fue mal entendida, como en posición contraria a las Madres de Plaza de Mayo, esto causó el aislamiento de María Elena Oddone del feminismo. Yo me había contactado con ella en dictadura y me vuelco al feminismo. Ella traía libros [del extranjero] y los vendía, Carla Lonzi, Judith Mitchel. Ella los vendía porque aquí nadie los traía”.²⁰²

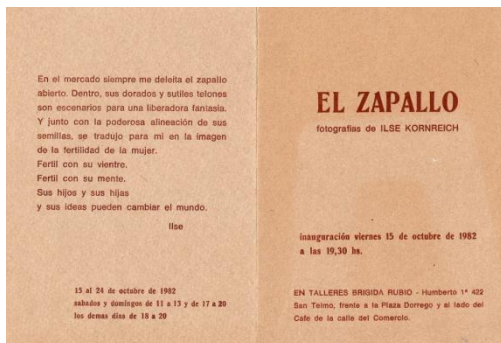
Relativo a estos primeros vínculos y ante la pregunta cómo le cambió la vida al encontrarse con el feminismo, ella recuerda: “El feminismo me salvó la vida, me hizo ver que las cosas que estaba viviendo, la profunda descalificación, falta de apoyo en la vida doméstica, familiar, era parte de un sistema y cuando descubro eso salgo de una profundísima depresión. (...) Yo tengo clara conciencia que ponerme en contacto con esta ideología que explica lo que sucede con todas las mujeres, me salvó la vida”.²⁰³

²⁰¹ Entrevista a Ilse Fuscova, 17/XI/2004.

²⁰² Entrevista a Ilse Fuscova, 7/VIII/2008.

²⁰³ “Ser feminista en los noventa” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 4, n°5, Octubre, 1996, p. 118.

Estos años de exploraciones coinciden con su primera exposición fotográfica denominada *El Zapallo* –aún bajo gobierno de facto- en los talleres Brígida Rubio de la ciudad de Buenos Aires los días 15 al 24 de octubre de 1982.



36. Exposición de Ilse Fusková *El Zapallo*²⁰⁴

El Zapallo consistió en una serie fotográfica integrada por diez trabajos que referían directamente a la fecundidad femenina, tanto a nivel biológico como mental. La invitación a la exposición estaba acompañada de un pequeño poema de Fusková:

“En el mercado siempre me deleita el zapallo abierto. Dentro de sus dorados y sutiles telones son escenarios para una liberadora fantasía. Y junto con la poderosa alineación de sus semillas, se tradujo para mí en la imagen de la fertilidad de la mujer.
Fértil con su vientre.
Fértil con su mente.
Sus hijos y sus hijas y sus ideas pueden cambiar el mundo.”

La serie se detiene en dos desnudeces: la del zapallo, en toda su carnosidad interna y la de la modelo²⁰⁵. El cuerpo de la verdura y el de la mujer se entrelazan

²⁰⁴ La artista aparece con su apellido de casada, Kornreich. En 1985, durante el III Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe que se realizó en Bertioga (Brasil) se descubre lesbiana ante la enorme atracción que siente por la española Empar Pineda. Desde entonces su familia paterna le prohibirá que adopte el apellido de su padre – Wünhe-, en consecuencia ella llevará el apellido de su madre, Fusková.

en exuberante redondez. La modelo transmite una fuerte personalidad, tiene una mirada sugestiva, “(...) ella instintivamente se movía y yo le tomaba fotos”, señala la fotógrafa.²⁰⁶

Ilse Fusková describe así los orígenes de esta serie: “Lo del zapallo, era al final de mi matrimonio, yo estaba muy deprimida. Una de las cosas que me hacía bien era la belleza de la creación, una rosa que alguien me diera para el desayuno me podía salvar el día. Ir a hacer las compras con el carrito, entrar en la verdulería y ver esos zapallos grandes cortados por la mitad, ahí veía un mundo de magia porque está lleno de telones dorados, de semillas, para mí eso era la magia. Yo no sé si alguna vez vieron un zapallo así. Para mí era una cosa divina, llena de fertilidad y me dije, yo quiero hacer una serie de fotografías con esto. Me compré, entonces, el zapallo”.²⁰⁷ Y continúa: “Estaba cansada de la exigencia de lo doméstico. Tenía una buena cámara, era muy amiga de Grete Stern y Horacio Cópola, y empecé a hacer fotos. Una amiga me contactó con la modelo del pintor Raúl Soldi. Para mí era el tema de la fertilidad, tanto a nivel biológico como a nivel cerebral.”²⁰⁸

La serie se inicia con la foto de Silvia Schmid -escritora y amiga de Ilse Fusková- quien porta sobre su cabeza al zapallo. La fotógrafa considera que la fertilidad de las mujeres está tanto en el vientre como en el entendimiento, es por ello que para el cartel de la exposición elige esta imagen. Allí relaciona al zapallo

²⁰⁵ La modelo posaba frecuentemente para el pintor Raúl Soldi, al ser conocida de Silvia Schmid, ésta es quien se la presenta a Ilse Fusková.

²⁰⁶ Entrevista a Ilse Fuscova, 7/VIII/2008.

²⁰⁷ Entrevista y conferencia de Ilse Fusková en el Seminario de Doctorado *Arte y política en/desde los conceptualismos: cruces, desbordes, impugnaciones*. Impartido por Ana Longoni, Assumpta Bassas Vila y Fernando Davis en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 29 de agosto de 2008. Ver Anexo Documental.

²⁰⁸ Entrevista a Ilse Fuscova, 7/VIII/2008.

con la cabeza de la mujer, la oscuridad e irregularidades de la cáscara del vegetal con el cabello ondulado de Schmid.



37. Cartel de la Exposición de Ilse Fusková *El Zapallo*.

La verdura abierta, con todo su cuerpo interno en exhibición se presenta como símbolo de vida. Fusková comenta que "(...) no veía la relación con la vagina. Había gente que se reía porque yo mostré eso en San Telmo en el ochenta y dos. Pero eso de que fuera una vagina, un útero me sucedió más tarde. (...) Yo amo esos trabajos porque siento que tienen varios niveles de lectura. (...) ¡Cómo a medida que pasan las cosas una puede ver desde otro lugar el trabajo propio!"²⁰⁹

La serie fotográfica se detiene en las relaciones existentes entre el cuerpo del vegetal y el femenino. En una de ellas, el zapallo aparece sostenido por la modelo de pie, ubicado arriba de su pubis, sobre su vientre. El sexo de la mujer se sitúa en la misma línea que la apertura del corazón central de la verdura, el cual despliega a ambos lados un universo de semillas y tejidos.

²⁰⁹ Ibíd.



38. Fotos de la serie El zapallo de Ilse Fusková

Tres fotos presentan a la modelo sentada. Al ubicar la verdura entre los pechos y el pubis, esta vez tapando el sexo, el juego de relaciones cambia por el sólo desplazamiento de las manos de la figura sobre el cuerpo del zapallo. En la primera imagen la modelo ha cubierto parte del corazón de la verdura con una de sus manos mientras con la otra toca la cáscara como acariciándola. Su rostro aparece casi recortado por el encuadre -como si a Fusková no le interesara lo suficiente- se centra en el torso de la mujer, destacando a uno de los pechos que descansa sobre la verdura.



39. Foto de la serie *El zapallo* de Ilse Fusková

En la segunda foto hay una mayor relación entre el rostro y el torso ya que ubica al zapallo dentro de un eje al que lo une con la cabeza. El vegetal apoya sobre el pubis. A su vez, él sostiene las manos de la modelo en sutil gesto. El corazón de la verdura, abierto y expresivo, contrasta con la piel de la mujer y con la luz que refleja sobre ella. El dorado de ambos cuerpos, la sedosidad de la piel y los brillos particulares de cada uno, están unidos por la luz en asombrosa armonía.



40. Foto de la serie *El zapallo* de Ilse Fusková

En la tercera foto la modelo lleva el zapallo sobre su pubis. El eje entre su cabeza y el corazón de la verdura se encuentra centrado. Los pechos se

desplazarán por el estiramiento de uno de los brazos de la figura, mientras con el otro se dirige a tomar su cabello. La posición de la modelo transmite gran libertad. Las luces se derraman de forma uniforme por todo su cuerpo y bañan a la verdura por igual. La iluminación destaca la sedosidad y el armónico color de la piel de ambas. Mujer y zapallo son una misma figura, conviven en ellas colores y texturas que se unen entre sí.

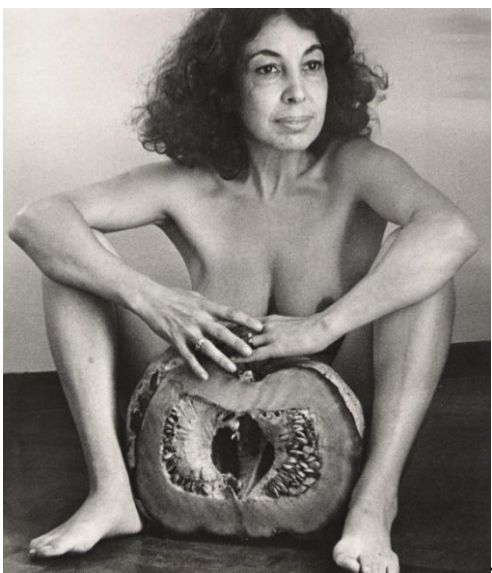


41. Foto de la serie *El zapallo* de Ilse Fusková

Fusková sostiene que el cuerpo desnudo de la mujer es un tema tabú en nuestra sociedad: “La mayoría de las mujeres en la cultura occidental nos vemos a través de la mirada distorsionada de una sociedad dominada por varones. Esto es verdad para todo nuestro ser y muy especialmente para la percepción que tenemos de nuestro propio cuerpo. (...) Yo pienso que el cuerpo de la mujer es objeto de deseo del macho, que ese cuerpo le fascina y también le da miedo. Sin embargo el cuerpo desnudo de la mujer, sin las contorsiones de la seducción, es una imagen prohibida. (...) La desnudez del cuerpo de la mujer es un derecho que nos es absolutamente negado.”²¹⁰

²¹⁰ Ilse Fusková; Claudina Marek: *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, Buenos Aires, Planeta, 1994, pp. 42-43.

Pertenece a esta serie la foto en blanco y negro que será seleccionada en 1986 para integrar la exposición internacional de fotografía *Mujeres fotografan mujeres*, organizada por la Volkshochschule de Munich²¹¹. En ella la modelo se encuentra sentada sobre el piso, lleva la verdura abierta sobre su pubis. En verdad es como si el zapallo fuera su pubis. Sus manos se unen en suave gesto sobre la cáscara. Los pechos quedan tenuemente ocultos entre la verdura y los brazos. Piernas y brazos enmarcan al zapallo. El rostro de la modelo posee una mirada concentrada en el propio placer de estar allí, sin dramatismos ni excesos, es la voluptuosidad del vegetal lo que en cierta forma hace las delicias de la figura. La luz - nuevamente- fluye a través de la imagen, sin fuertes contrastes ni pronunciadas sombras. El cuerpo de ambas – vegetal y mujer- se asienta en un piso oscuro con fondo neutro. Una vez más, el contraste entre interior y exterior de las figuras conviven conformando un cuerpo único y diferente.



42. Foto de la serie *El zapallo* de Ilse Fusková

Las frutas y verduras abiertas exponiendo la fecundidad de la tierra latinoamericana fue una constante en el género del bodegón del continente. Heredero de la tradición española, llega a la región ampliando la tipología del barroco hispano al incorporar elementos que acentúan el temperamento identitario

²¹¹ Según Fusková, la muestra internacional estuvo integrada por 161 mujeres de 27 países, y se llevó a cabo desde el 3 de septiembre al 20 de octubre de 1986 en Múnich, luego itineró por varios países.

del país en donde se inscriben. Este carácter nacionalista se afianza durante los procesos independentistas del siglo XIX, arribando intacto al siglo XX e incorporándose al lenguaje del arte moderno²¹². Sin embargo, algunas artistas latinoamericanas darán un giro al género cuando vinculen los frutos de la tierra con el cuerpo femenino. Sin ánimos de explayarnos, sólo mencionaremos que uno de los ejemplos más frecuentes de lo señalado es la artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954), quien representará frutas abiertas en puntos de vistas insólitos para la temática, buscando analogías con su propio cuerpo²¹³. Así también, la española exiliada en México, Remedios Varo (1908-1963), asociará los alimentos con las fuerzas espirituales de la naturaleza, lo que sin ser visto habita en la materia. Finalmente, la argentina Raquel Forner (1902-1988) habla a través de la naturaleza muerta sobre la tierra desgarrada por las guerras.

Si bien el género sufrirá cambios en la segunda mitad del siglo XX, consideramos que las artistas feministas de la segunda ola influirán de manera sustancial en ello. Propongo analizar la serie *El zapallo* a la luz de cierta iconografía femenina reivindicada por el movimiento de mujeres de los años setenta²¹⁴. Tanto el binomio mujer-naturaleza como la fertilidad ocupan un papel

²¹² Sobre la cuestión del bodegón en Latinoamérica ver: Dawn Ades; Guy Brett; Catlin Stanton Loomis; Rosemary O'Neill: *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990. Para un análisis de los vínculos entre artistas modernos y artistas contemporáneos a la hora de abordar la naturaleza del continente ver: José Roca: *Otras Floras* (cat. expo.), São Paulo, Galería Nara Roesler, 2008.

²¹³ Sobre el tema ver Patricia Mayayo: *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.

²¹⁴ Empleo el término iconografía femenina tal como lo enunciara Lucy Lippard en su ensayo "Prefaces to Catalogs of Three Women Exhibitions" de 1973. Allí la teórica y crítica estadounidense señala: "(...) es innegable que la experiencia -social y biológica- de una mujer en esta sociedad es simplemente diferente de la de un hombre. Si el arte emerge del interior, como debería ser, entonces el arte de los hombres y de las mujeres tienen también que ser diferentes. Y si ese factor no se exhibe en los trabajos de las mujeres, nos es otro el motivo más que su represión. Para cada época pueden especificarse esas diferencias, hay infinitos momentos en las cuales quedan éstas fuera del alcance de los análisis. Quizás sea imposible precisarlas hasta que el lugar que ocupe la mujer en la sociedad no sea verdaderamente en igualdad de condiciones y que los trabajos de las mujeres puedan ser estudiados fuera de los confines de la opresión que los condicionan". En Lucy Lippard: *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, New York, The New Press, 1995, p. 57.

central en las obras de Fusková y se vinculan, como señala su autora, con el cuerpo y la mente de las mujeres. En ese sentido, el concepto de la artista no acentúa la visión patriarcal de “la sempiterna relación entre mujer y naturaleza”²¹⁵ puesto que la fertilidad también es cualidad del pensamiento femenino. En relación al cuerpo fecundo apunta Milagros Rivera Garretas que: “Del cuerpo femenino es clave en mis lecturas su capacidad de ser dos; una capacidad que, por azar pero necesariamente, le es propia. Una capacidad que consiste en la creación y gestación de seres humanas y humanos y en la creación y gestación de relaciones. Una capacidad que ni incluye ni excluye la maternidad. Entiendo, sin embargo, que esta capacidad, ejercida o no, es una fuente importantísima de significado, de simbólico; simbólico que tienen históricamente en cuenta, aunque de maneras generalmente distintas, mujeres y hombres”.²¹⁶

Al señalar Fusková que son “(...) las ideas las que pueden cambiar el mundo (...)” pero también “(...) sus hijos y sus hijas (...)”, su reivindicación se vincula estrechamente con el movimiento de mujeres de Argentina para quienes lejos de ver la maternidad como una esclavitud, reivindicaron desde sus orígenes el papel de cambio a través de la educación de hijos e hijas²¹⁷: es a los/las niños/as a quienes les tocará la tarea de transformar la inequidad del mundo.

En 1975, la crítica estadounidense Lucy Lippard aconsejaba: “Al mismo tiempo la igualdad [en relación a un arte que reflejara la diferencia sexual] no es necesariamente recostarse sobre la soledad de la androginia. Si nosotras como mujeres no retornamos a las fuentes de nuestro arte y nuestra experiencia antes que intentemos trascender lo genérico, los resultados serán por lejos menos

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 178.

²¹⁶ Milagros Rivera Garretas: *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y Horas, 1996, p. 9.

²¹⁷ Ver Marcela Nari: *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*, ob. cit.

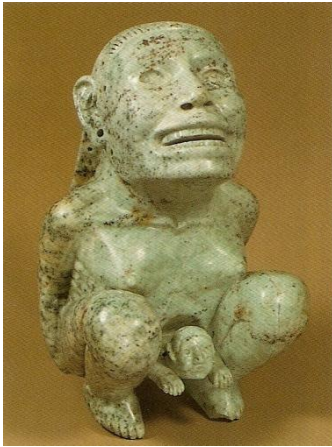
fértiles”²¹⁸. Si bien la mitología femenina ha sido vista con reticencia en los últimos años ya que alude –para muchas feministas- a una visión conservadora de la mujer, vinculada con la maternidad y la fecundidad de la Madre Tierra, no podemos ignorar que Fusková adhiere a las interpretaciones sobre el matriarcado y los estudios sobre el culto a la Diosa que afloraron durante la segunda ola. Ella buscará reflexionar sobre la experiencia física y espiritual desde un cuerpo de mujer. Es por ello que, sin ánimo de caer en interpretaciones anticuadas, debemos tener en cuenta el recurso a la mitología femenina que realiza la artista para así poder indagar en la serie fotográfica²¹⁹. No desconocemos que la obra puede llevar a lecturas esencialistas y/o a plantear argumentos que conduzcan al binomio mujer/naturaleza. Sin embargo, consideramos oportuno plantear una interpretación de la serie atravesada por el contexto de lecturas e intereses de la artista en el momento de su realización. Cuestiones referidas al cuerpo femenino como el lugar de inscripción de la diferencia sexual motivan gran parte de mis interpretaciones.

Fusková estará informada sobre los movimientos de mujeres anglosajones y europeos de los '70 a través de dos publicaciones: *Ms.*-la que ya hemos mencionado- y *Woman of Power*. Esta última se presentaba como un magazine de feminismo, espiritualidad y políticas, al que la fotógrafa estuvo subscripta durante los años '80. Dichas publicaciones le permitieron enterarse de nuevas interpretaciones sobre cultos prehistóricos. Es así como toma contacto con los estudios de Marija Gimbutas y Merlin Stone sobre el culto a las diosas en las culturas neolíticas de occidente. Señala Ethel Morgan que “(...) la Diosa era para las culturas pre patriarcales una figura cósmica total, creadora del universo y de sus leyes, gobernante de la naturaleza, el destino, el tiempo, la eternidad, la verdad, la sabiduría, la justicia, el amor, el nacimiento y la muerte. Sólo una

²¹⁸ Lucy Lippard: *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, ob. cit., p. 59.

²¹⁹ Guía también mis interpretaciones el saber que uno de los libros de cabecera de Ilse Fusková es Elinor W. Gadon: *The Once & Future Goddess. A Symbol for Our Time*, San Francisco, Harper and Row, 1989. Dicha publicación fue adquirida por la artista el mismo año de su salida porque “(...) la temática, de la que ya se había enterado antes a través de las revistas feministas anglosajonas, le apasionaba”. Entrevista a Ilse Fuscova, 7/VIII/2008.

sostenida campaña de denigración y demonización de lo divino pudo hacer que los occidentales la olvidaran”.²²⁰

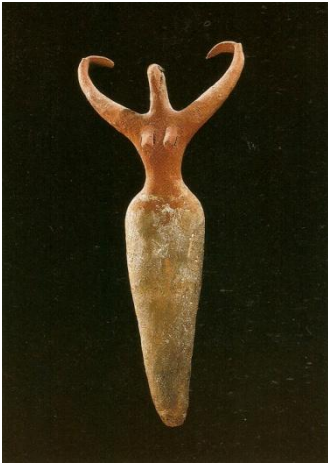


43. La Diosa azteca Tlazolteotl dando a luz, c. 1400 d.C.

El desarrollo de la arqueología desde una mirada feminista disparó nuevas interpretaciones sobre los cultos practicados por algunos pueblos neolíticos de occidente. Señala Gloria Feman Orenstein: “Aunque nuestra ‘propia historia’* occidental sobre destacadas madres, desde Hildegard von Bingen a Elizabeth Cady Stanton crearon comentarios feministas, críticas e imágenes en respuesta a los divino o sagrado formulado desde el interior de la historia patriarcal, los ‘70 constituyeron el primer momento en que las creaciones artísticas de las mujeres se extendieron, de forma autoconsciente, más allá de los parámetros y referencias de la historia del arte patriarcal, así como también reclamaron modelos visuales ‘matriciales’** y materiales del pasado, tan remotos como el Alto Paleolítico y el Neolítico. Aquellas imágenes contienen una vital ‘propia historia’* de las relaciones de mujeres con lo sagrado así como de las dimensiones seculares de sus palabras. Fueron, sin embargo, las interpretaciones artísticas de Merlin Stone y Marija Gimbutas que eventualmente reinterpretaron el significado de aquellas antiguas piezas artísticas, integrándolas a nuestros criterios históricos y arqueológicos, haciéndolas accesibles y significativas para las artistas feministas de los ‘70”.²²¹

²²⁰ Ethel Morgan: “Diosa” en Susana B. Gamba (coord.): *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, 2007, p. 92.

²²¹ Gloria Feman Orenstein: “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess” en Norma Broude; Mary Garrard (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the*



44. Figura de terracota. Egipto, cuarto milenio antes de Cristo; Venus de Willendorf c.25000 a.C.

En los Estados Unidos, los vínculos entre el culto a la Diosa y el arte se vieron enriquecidos por la recepción y difusión de la noción de arquetipo junguiano, así como también de las teorías del inconsciente colectivo, las que ya venían pregnando los discursos sobre la creación décadas atrás. Los preceptos del psicoanalista suizo posibilitaron interpretaciones sobre modelos constantes en el inconsciente colectivo a la vez que motivaron explicaciones ante la cuestión de por qué muchas artistas contemporáneas, quienes nunca habían leído sobre la Diosa, coincidían en trabajar con imágenes que contenían símbolos antiguos de sociedades pre patriarcales.

Fusková señala que el culto a la Diosa fue ignorado por varias razones: "(...) debemos decir que las extraordinarias manifestaciones artísticas de la cultura del neolítico eran conocidas, sólo que no eran atribuidas a una cultura matrilineal, a lo que llamamos la cultura de la Diosa. Lo que se tenía por verdad no estaba basado

1970s, *History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 174. [El entrecomillado y los asteriscos son míos] Orenstein emplea términos creados por las feministas anglosajonas que no tienen traducción al español. *He traducido *herstory* como 'propia historia', la autora lo utiliza para contrastar con *history*, vinculado, según ella, a las narrativas patriarcales. ** He traducido *matristic* como 'matricial', el mismo significa para la autora 'Diosas Madres'.

en estudios serios, sino en meras 'interpretaciones' que partían del consabido prejuicio patriarcal, (...) debemos saber que uno de los secretos históricos mejor guardados es que prácticamente todas las tecnologías materiales y sociales básicas para la civilización se desarrollaron antes de que se impusiera una sociedad dominadora. Es decir, antes del patriarcado".²²²

La preocupación por crear imágenes que reflejaran la mirada de una mujer representando tanto la desnudez física como la poética del cuerpo femenino, lleva a Fusková a trabajos fotográficos en donde la naturaleza está integrada a la anatomía femenina. El zapallo, a través del recurso de la luz, se incorpora al cuerpo de la mujer como una redondez más, como un órgano más, como la misma piel.

En el culto a la Diosa confluyeron varios cuestionamientos, debates y perspectivas de análisis que se desarrollaron durante la segunda mitad de los '70 y la década del '80. Gloria Feman Orenstein señala que la Diosa afianzó cambios en varios niveles vinculados con el campo artístico: "(...) cambios en el género del Creador, acompañados por la veneración a la madre tierra, el pacifismo asentado en las más antiguas religiones (...) restableciendo la 'propia historia' borrada desde el lejano Alto Paleolítico (25.000 a. C.), buscar la integración de espíritu y materia , cielo y tierra, masculino y femenino, humano y formas de vida no humanas, el empoderamiento de la mujer al reconectarse con las antiguas energías de las mujeres mitológicas y de las reales que vivieron en sociedades matriarcales (...)".²²³ La recuperación de lenguajes artísticos denostados por el relato canónico de la disciplina de la historia del arte y de su sistema expositivo, tales como la

²²² Ilse Fusková; Claudina Marek: *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, ob. cit., pp. 149-150.

²²³ Gloria Feman Orenstein: "Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess" en Norma Broude; Mary Garrard (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 187.[el entrecomillado es mío]

cerámica y las artes de la aguja, cobrarán fuerza al calor del rescate de culturas antiguas.

Fusková interpretó el contacto con el culto a la Diosa como un núcleo en el que convergían las luchas políticas con las espirituales, activismo e imaginación feminista, con objeto de alcanzar un cambio revolucionario en la consciencia y en la cultura. La hermandad entre mujeres se veía potenciada por este culto, la Diosa las unía para superar años de opresión a pesar de los múltiples obstáculos que dividían a las mujeres. Es así como la fotógrafa comprende que el momento histórico que vivimos busca recuperar algunas relaciones humanas perdidas “(...) negadas por el patriarcado, que tienen que ver con el respeto al otro, y que, ahora sabemos, formaron parte del vivir cotidiano de la humanidad, al menos en Europa, hasta el advenimiento del patriarcado”.²²⁴

Podemos destacar que la serie *El zapallo* bucea en el análisis sobre la dimensión corporal de la experiencia femenina, la cual ha sido negada durante siglos en el terreno de la representación visual. El arte feminista, como práctica cultural, genera nuevas perspectivas y significados en el campo de las visualidades. Según Griselda Pollock el término representación resalta que las imágenes y textos no son espejos que se limitan a reflejar el mundo. La representación es algo reformulado y codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos, distintos a su existencia social: “También podemos entender la representación como la ‘articulación’ en una forma visible o socialmente palpable de procesos sociales que determinan la representación pero que, a su vez, se ven afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de la representación”²²⁵.

²²⁴ Ilse Fusková; Claudina Marek: *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, ob. cit., p.150.

²²⁵ Griselda Pollock: *Visión and difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 7.

En esta dirección, Lynda Nead apunta: “No puede haber un cuerpo sin ropa que sea ‘otro’ del desnudo, porque el cuerpo siempre está en representación. Y, puesto que no cabe el recurso a un cuerpo semióticamente inocente y sin mediaciones, debemos contentarnos con investigar las diferentes maneras en que los cuerpos de las mujeres son representados y con promover nuevas imágenes corporales e identidades nuevas”.²²⁶

Julia Antivilo Peña refiere a la cuestión del cuerpo como una temática central para el feminismo: “Si bien dentro de las artistas feministas no existió un manifiesto o declaración de principios, lo que sí existió fue más bien una motivación común que fue la temática del cuerpo, a la que tomaron como una práctica de estrategia y punto de encuentro. La práctica artística y la producción de nuevos significados principalmente para el cuerpo de las mujeres fue la inscripción de su compromiso político. El cuerpo, fue el sitio desde donde politizar sus obras pues éste había funcionado -y sigue- como un dispositivo de símbolos y objeto de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente sobre las mujeres”.²²⁷

La serie *El zapallo* permitió a Ilse Fusková profundizar en su propia experiencia femenina. Tópicos como la naturaleza y la fertilidad cobran una magnitud física y mental en las fotografías a la vez que son una toma de conciencia política y social. Su experiencia personal fue vía de formulación estética a la vez que política.

Ilse Fusková llevará a cabo durante el mes de noviembre de 1983 la exposición *El zapallo en Lugar de Mujer*. Esta experiencia será fundamental para

²²⁶ Lynda Nead: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 34.

²²⁷ Julia Antivilo Peña: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*, Santiago de Chile, mimeo, 2006, pp. 50-51.

el desarrollo activista en el que se embarcará unos años más tarde, cuando se reconozca como lesbiana.

III. Desde la casa a la calle. *El Grupo Feminista de Denuncia (1986-1987)*

En 1986 un grupo de feministas se reunieron en *Lugar de Mujer* para idear acciones colectivas. Varias de ellas propusieron salir a la calle obteniendo el rechazo de la mayoría. Cabe preguntarse el por qué de esta discrepancia. Podemos argumentar como respuesta que históricamente el espacio público estuvo vedado y connotado para las mujeres. Vedado porque la dignidad de las mujeres fue construida por el patriarcado a partir de su desempeño reservado al ámbito de lo privado. Connotado porque aquellas que salían de lo doméstico era por necesidad económica. Vale decir, el espacio público estuvo –y en muchos sitios sigue estando- atravesado por nociones de clase y género a las que hay que agregar, si hablamos de Latinoamérica, el componente étnico.

Es por ello que en el origen de los movimientos de mujeres se encuentre la calle. Desde el sufragismo a la segunda ola, el espacio público se convierte en el territorio de la convergencia y difusión de los reclamos, denuncias y marchas, como hemos señalado en el capítulo I. Fue en la calle en donde se advierte que lo político no es sólo lo que afecta al Estado y al bienestar público, sino también al entramado de lo privado con consecuencias en lo público. Así, lo privado es político, lo personal es político.

La calle se transformó en el escenario en donde se reclama el reconocimiento histórico que se les debía a las mujeres. Señala Susana Carro Fernández refiriéndose a las artistas feministas anglosajonas: “Finalmente, la conquista del espacio llama también a la conquista del tiempo por antonomasia: la historia. Las artistas, apoyadas por críticas, sociólogas e historiadoras, rastrearán

una genealogía de mujeres que constituya el referente pasado para la acción emancipadora del presente. El asalto a los cielos que en las Escrituras alude a la invasión de la morada de Dios y que Mijail Bakunin y Karl Marx utilizaron como metáfora del asalto al poder por los desfavorecidos, se convierte con el feminismo radical en asalto a lo público como dominio privilegiado en el que habita el hombre”.²²⁸

La anterior cita destaca las diferencias notables en que se encontraban algunas feministas activistas de nuestro país respecto a las anglosajonas, quienes no tuvieron el consenso de compañeras ni el acompañamiento de teóricas que pudieran otorgar el marco analítico a estas prácticas. Así recuerda Ilse Fusková respecto al citado encuentro en *Lugar de Mujer*: “Sólo Adriana Carrasco²²⁹, Josefina Quesada y yo nos entusiasmos con la idea. Es así que nació *Grupo Feminista de Denuncia*. Tres mujeres que se paran en la calle Lavalle, los sábados a la salida de los cines, desde las 21 a las 23 horas. De pie en la vereda, haciendo el signo feminista, las palmas a la altura de la cara y un cartel colgado al cuello en el cual se denunciaba algún acto de violencia ocurrido durante la semana. O algún tema de la vida de las mujeres que nos conmovía especialmente. Una hora antes de nuestra función nos reuníamos en el bar de Esmeralda y Lavalle y nos sorprendíamos mutuamente con las leyendas que cada una había elegido esa noche. Confiábamos en nuestra percepción de los hechos sociales. Durante las dos horas que permanecíamos allí nos veían aproximadamente mil personas.”²³⁰

El accionismo plantea ciertas características que, según Yayo Aznar, serían las siguientes: “El trabajo de una acción puede presentarse a solas o con un grupo, con iluminación, música o efectos visuales elaborados por el propio creador o en

²²⁸ Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del Arte feminista al arte femenino*, ob. cit., p. 122.

²²⁹ Adriana Carrasco (Buenos Aires 1957) se dedica a la filosofía; Josefina Quesada (Buenos Aires 1922 (?) -1998) artista plástica discípula del artista surrealista Juan Batlle Planas.

²³⁰ Entrevista a Ilse Fuscova, 17/XI/2004.

colaboración, y pueden ser representada en lugares que varían desde una galería de arte o museo hasta un espacio alternativo: un teatro, un café, un bar o, simplemente, una esquina de la calle. El contenido rara vez sigue un argumento o una narración tradicional. La acción puede ser tanto una serie de controlados gestos íntimos como un teatro visual a gran escala que puede durar desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o puede repetirse varias veces, con o sin guión preparado, improvisando de manera espontánea o ensayando durante semanas o meses. La acción exige, por parte del espectador, una ampliación de la sensibilidad artística. En ningún momento se le da un resumen del argumento o algún tipo de información aclaratoria; simplemente se le bombardea con sensaciones que tiene que ordenar por su cuenta. Su actitud debe ser la de la 'observación participante' en un oscilar continuo entre el 'dentro' y el 'fuera' de los sucesos: por un lado, debe atrapar empáticamente el sentido de unos acontecimientos y unos gestos específicos; por el otro, debe dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios y que así adquieran un sentido más profundo o general."²³¹

El *Grupo Feminista de Denuncia* actuó durante dos años -1986 a1988- siendo un antecedente importante para el accionismo feminista de grupos más recientes, como *Mujeres Públicas*²³² conformado en 2003. Las acciones se repetían todos los sábados con diferentes lemas, recuerda Fusková: “La violación es tortura’, ‘La mujer es la única dueña de su fertilidad’ o en cierta ocasión con las palabras de Golda Meir ‘Después de las 22 horas debería estar prohibido a los varones acceder al espacio público’. Esos y otros lemas irritantes provocaba la

²³¹ Yayo Aznar Almazán: *El arte de acción*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p. 8. [entrecomillado en el original]

²³² *Mujeres Públicas*, grupo activista feminista que se conformó en Buenos Aires el 8 de marzo de 2003. Emplea la calle como campo de acción en donde despliega carteles con una gráfica sencilla, crítica, mordaz y humorística para intervenir en el discurso publicitario o para advertir a las mujeres de comportamientos naturalizados que no son inocentes. En menor medida, también tiene una producción crítica de la heterosexualidad normativa. Ver, María Laura Rosa: “‘Nos fundó el malestar y nos sostuvo el placer’. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?” en *Labrys. Estudios feministas*. Brasilia, Montréal, París, N°17, enero-marzo 2010. Editoras: Tania Navarro Swain, Francine Descarries, Ma. France Dépêche y Luzia Margareth Rago. Se puede consultar en <http://www.unb.br/ih/his/gefem>

discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa. (...) Gasto mínimo y cuestionamiento interesante, ese era nuestro objetivo”.²³³



45. *Mujeres Públicas, Grupo de Denuncia Feminista*²³⁴

El tipo de acciones planteadas por el *Grupo Feminista de Denuncia* en nuestra ciudad cuanto menos sonaban insólitas, pudiendo inferir por la documentación relevada que se encuentran dentro de las primeras maniobras que implicaron a la calle y al campo artístico con el movimiento feminista local. El modelo que pudo inspirar a estas mujeres se basaba en el activismo estadounidense del que estaba enterada Fusková por las publicaciones a las que nos hemos referido en el anterior apartado. Señala Mary Garrand respecto de las artistas feministas norteamericanas: “Las artistas feministas de los tempranos setenta abrieron nuevos campos al incorporar sus obras artísticas a sus intereses políticos feministas. A la larga fue tomando forma, tanto en las calles como en las protestas cívicas, un tipo de performance que apelaba tanto a la autoconsciencia como a la conciencia social y que deliberadamente corrió los límites entre arte y política. El entrecruzamiento entre la historia de las protestas feministas y el arte feminista son, de este modo, inseparables en sus inicios. No es sorprendente que

²³³ Ilse Fusková: “Palabras para Josefina” en *Brujas. Publicación Feminista*, año 17, n°25, octubre de 1998, p. 65.

²³⁴ El grupo activista *Mujeres Públicas* realizó este dibujo de las mujeres del *Grupo de Denuncia Feminista* a partir de las descripciones de las acciones que da Fusková.

de los más destacados grupos de acción social feministas de los '90, Women's Action Coalition (WAC) ha sido la punta de lanza gracias a las artistas".²³⁵

La ampliación de los límites entre lo 'considerado' arte será un tema debatido durante los años sesenta al calor del cuestionamiento del objeto artístico y del desarrollo de los conceptualismos. Por entonces se cuestionará el estatuto tradicional de 'obra de arte' y el rol del artista en la sociedad contemporánea. Señala Yayo Aznar que " (...) el término 'acción' subraya la relación con las referencias políticas inherentes al término 'activismo' y la acción en arte fue imaginada como un modo de remediar la estetización que había convertido al objeto artístico en una parte neutra de la producción cultural, en un emblema prestigioso o símbolo del status del gusto (...)"²³⁶. Es así como el/los accionismo/s será empleado por colectivos que irrumpen en la década del '60 tales como el feminismo. Las prácticas activistas cobrarán fuerza al ampliarse los reclamos del movimiento de mujeres en las décadas sucesivas. Si bien en el mundo anglosajón y europeo el activismo irá menguando durante la década del '80, este será el momento en que en Latinoamérica emergerá con fuerza. En países como México coincide con la madurez de los movimientos de mujeres –este tema lo abordaremos en el capítulo IV- y en América del Sur, a medida que van cayendo los regímenes totalitarios que asolaban la región, es el tiempo en que se reconquista el espacio público.

El feminismo planteó también una forma diferente de relación entre mujeres. Por ello se hablará de *hermandad* o *sororidad*, términos que aluden a la toma de conciencia femenina hacia el sometimiento dentro de la estructura patriarcal y la reacción contra éste. Es la *hermandad* de todas las mujeres ante el rechazo del papel jugado en el orden patriarcal. Las integrantes del *Grupo Feminista de Denuncia* concluirán la escritura de algunos de sus documentos con las palabras

²³⁵Mary Garrand: "Feminist politics: networks and organizations", en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 90.

²³⁶Yayo Aznar Almazán: *El arte de acción*, ob. cit., p.44

“en sororidad”, aludiendo a este vínculo entre mujeres. En relación a los nuevos vínculos entre pares reflexiona Milagros Rivera Garretas: “El feminismo del último tercio del Siglo XX redescubrió la enorme cualidad política de la relación entre mujeres. La mediación concreta que encontró fue la de la confianza en la otra mujer o en lo otro que es mujer. Dejó así atrás la rivalidad entre nosotras funcional al patriarcado de entonces. Y usó esta mediación histórica de la confianza mujer con mujer –confianza que incluye el conflicto- como palanca para resolver un problema corriente en esos años, que era la ajenidad de muchas mujeres para con la política. Descubrir la cualidad política de la relación entre mujeres orientada por la confianza y no por la rivalidad, tuvo la consecuencia inesperada de sexualizar la política, es decir, de llevar a muchas (...) a tomar conciencia de que la política como la libertad, la historia o la lengua, no es neutra sino sexualizada, es una y es dos”²³⁷.

Las reivindicaciones sexuales estuvieron en el centro de las proclamas del *Grupo Feminista de Denuncia (G.F.D.)*. En ese sentido la impronta del feminismo de los setenta y su énfasis en alzarse contra la severa opresión sexual vivida por las mujeres les influyó fuertemente. Así, Norma Broude y Mary Garrand indican que: “El placer sexual de las mujeres se veía mediatizado por construcciones como la de ‘la buena chica’ frente a ‘la chica mala’ o la de la castidad frente a la vergüenza. Considerando los siglos transcurridos de adoctrinamiento de las mujeres en una concepción determinista de su identidad biológica, no es de extrañar que a principios de los setenta las artistas feministas dirigieran sus primeros gestos de rebeldía hacia la categoría más represiva de todas: la sexualidad”.²³⁸ En el caso argentino, la fractura ocasionada en los años ‘60/’70 por la emergencia de la mujer moderna, libre y autónoma que contradecía lo

²³⁷ María Milagros Rivera Garretas: “Perché l’amicizia tra donne è in sé politica”, en V.V.A.A.: *Política e amicizia. Relazioni, conflitti e differenze di genere (1861-1914)*, Universidad Estatal de Milán, 2006, s. p.

²³⁸ Norma Broude; Mary Garrand: “Introduction” en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 24.

establecido²³⁹ buscará ser reparada durante la última dictadura militar. Los inicios democráticos serán testigos del retroceso sobre los logros alcanzados por las mujeres durante estas décadas. Si bien cabe señalar que aún faltan análisis que evalúen el impacto del gobierno de facto sobre los roles familiares²⁴⁰, a través de las obras de arte feministas podemos encontrar una regresión en las conquistas alcanzadas durante los años '60/'70, llevando a roles conservadores y frenando la carrera de libertades negociadas por las mujeres. Sobre esta cuestión nos extenderemos en el capítulo IV.

Activismo y denuncia pública de la violencia propiciada hacia las mujeres son dos ejes que encontramos en el *Grupo Feminista de Denuncia* y que lo vinculan de lleno con las acciones realizadas por varios colectivos feministas de los setenta en Norteamérica, en especial en Los Ángeles, California, sitio al que viajará Ilse Fusková durante los ochenta.

Los Ángeles resultó un caso paradigmático en el tratamiento performático y/o de acciones callejeras vinculado a la denuncia de la violación, violencia y muerte de mujeres. Un ejemplo de ello es la obra realizada por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, *In mourning and in rage*, llevada a cabo frente al ayuntamiento de Los Ángeles, en 1977. Dicha pieza supuso un verdadero espectáculo visual²⁴¹ urbano que congregó a setenta damas para protestar contra el tratamiento sensacionalista que los medios de comunicación profirieron a una serie de homicidios, acaecidos a mujeres de dicha ciudad, y también por el aumento de la violencia de género en el país. La convocatoria se originó como respuesta a la difusión que hicieron los medios sobre diez violaciones y asesinatos realizados a

²³⁹ Comunicación personal con Isabella Cosse, 20/1/2011.

²⁴⁰ Ver: Paola Margulis "Representación del cuerpo en Para Ti durante la década del '70" en Andrea Andújar *et al.*: *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, ob. cit., p.458-475.

²⁴¹ Juan Vicente Aliaga: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Guipúzcoa, Nerea, 2004, p. 57.

mujeres por el ‘estrangulador de la colina’. Éstos habían empleado un tono morboso, escandaloso y sesgado de los hechos, habilitando posibles debates en que las víctimas pasaban a ser victimarios.

Lacy y Labowitz consideraron oportuno planificar una gran performance en las escaleras del Ayuntamiento de la citada ciudad. Las participantes iban llegando al lugar en treinta y dos coches fúnebres cedidos por el mismo Ayuntamiento, cuyas ventanas tenían pegatinas con las palabras ‘funeral’ y ‘paremos la violencia contra las mujeres’. Luego de esto, una mujer vestida de rojo –símbolo de lucha- recitaba frases, la primera tenía que ver con lo sucedido entonces, así se iniciaba: ‘Estamos aquí por diez mujeres que han sido violadas y estranguladas entre el 18 de octubre y el 29 de noviembre 18’. A ello respondían nueve mujeres -vestidas de negro y con sus rostros cubiertos a modo de luto- como integrantes de un coro: ‘En memoria de nuestras hermanas, las mujeres volveremos a la lucha’. Mientras que las restantes sesenta participantes se ubicaron en fila por las escaleras del lugar, con claras consignas de cómo y cuándo debían desplegarse por el espacio²⁴². Las artistas realizaron pancartas con la amplitud que demandaba su reproducción en las pantallas de televisión; éstas llevaban por escrito el ‘estribillo’ del coro. Señalan Yolanda López y Moira Roth que: “La pieza tuvo tal repercusión que pronto fue asumida como un clásico de la performance feminista aunque, como Lacy nos recuerda, ella y Labowitz ‘habíamos movilizado a los medios como resultado de nuestros intentos políticos, no por nuestras ambiciones artísticas’”²⁴³.

Como indica Juan Vicente Aliaga en relación a esta obra: “Se trata claramente de una performance que se adelanta a otras formas de activismo que se dieron a finales de los ochenta, también Estados Unidos y en otros países como Argentina; en este caso es un activismo feminista, reivindicativo de una identidad,

²⁴²Suzanne Lacy and Leslie Labowitz: “In Mourning and in Rage” en Hilary Robinson (ed.): *Feminism-ART-Theory. An Antology 1968-2000*, ob. cit., p. 142 y ss.

²⁴³ Yolanda M. López; Moira Roth: “Social protest: Racism and Sexism” en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 149.

de un comunitarismo de mujeres unidas por el desgarró y el dolor de la agresión y la muerte. Esta vez la prensa sí cubrió esta performance como atestiguan los numerosos recortes procedentes de distintos periódicos.²⁴⁴

Tal como plantea Aliaga, es indudable que las acciones del *G.F.D.* se inscriben en un marco no sólo internacional sino local. La denuncia pública sobre la violencia hacia las mujeres emerge con fuerza en el inicio del gobierno democrático del Dr. Raúl Alfonsín. A.T.E.M. (Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer) creada en 1981 -en la que participa Ilse Fusková- se ocupó especialmente de esta temática definiéndola como “(...) todo tipo de dominio que se ejerce sobre un ser humano (...)”. Luego especificaban sobre la violencia sexista: “Comprende formas de violencia física, psicológica y sexual. En la comisión de estudio y reflexión sobre Violencia trabajamos violación y mujeres golpeadas (...)”. [Entendiendo por violación] “(...) un acto de poder que ejerce el hombre sobre la mujer”.²⁴⁵ En 1983 las integrantes de ATEM constituyen el ‘Tribunal de violencia contra Mujeres Mabel Adriana Montoya’. El 8 de marzo de 1984, en la primer marcha dedicada al día de la mujer, dicho tribunal repartirá dos volantes que llevarán por título: ‘Violación: ¿Quién es el culpable?’ y ‘No más mujeres golpeadas’. Una de las impulsoras de los volantes será Ilse Fusková, así la representa la cámara de Alicia D’Amico ese día.

²⁴⁴ Juan Vicente Aliaga: “El beneficio de la discordia”, en *La batalla de los géneros* (cat. expo.), Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007, p. 32.

²⁴⁵ “Historias de ATEM” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, , Año 4, n°5, ob. cit., p. 36.



Tribunal de violencia. 1984

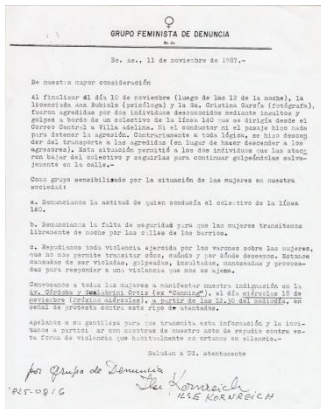
46. Alicia D'Amico, Ilse Fusková denunciando la violación a mujeres, 1984

Por lo dicho anteriormente, no resulta extraño que uno de los temas centrales del G.F.D. sea el de la violencia hacia las mujeres. Una de las acciones más representativas del grupo es la que lleva por título *Basta de violaciones en Lanús* (1987), la cual implicó también una convocatoria a todas las mujeres a marchar frente a la Intendencia de esta localidad de la provincia de Buenos Aires.



47. Basta de violaciones en Lanús, convocatoria del G.F.D.

En noviembre de 1987 el G.F.D. nuevamente llama a la movilización de las mujeres, esta vez es tras la agresión recibida por dos compañeras de ATEM, Ana Rubiolo y Cristina García, a bordo de un colectivo de la línea 140.



48. Denuncia del atropello sufrido por dos compañeras de ATEM, GFD.

En las manifestaciones la agrupación acudía con pancartas que denunciaban la violencia para con las mujeres y que firmaban con un logo especialmente creado por las integrantes: las manos formando un triángulo, el símbolo femenino (♀) y el nombre *Grupo Feminista de Denuncia*. Los sábados se replicaban las denuncias de las marchas, esta vez las tres mujeres paradas en la calle Lavalle como ya señalamos. Lamentablemente no hemos podido localizar el material fotográfico que documentaba aquellas acciones, sólo contamos por ahora con el poco material gráfico y los testimonios de Ise Fusková y Adriana Carrasco, ya que Josefina Quesada murió en 1998.



49. Símbolo del Grupo Feminista de Denuncia

La temática de la violencia también incluyó a la que acontecía dentro del mismo feminismo. Es así como el grupo toma posición ante la propuesta de impedir que María Elena Oddone y Marta Miguez –ambas, por entonces, integrantes de *Lugar de Mujer*- participaran o se las ‘exiliara’ del 5° Encuentro Nacional de Mujeres. Los cruces y desencuentros de las agrupaciones feministas no podían replicar conductas patriarcales, argumentaron las miembros del *GFD*. Si estas conductas se llevaban a cabo, entonces ellas las denunciarían como cualquier otro hecho más de violencia.



50. Denuncia por violencia desde el feminismo a dos de sus miembros.

El *G.F.D.* se disolverá en 1988. Varios fueron los motivos. Entre ellos podemos señalar la importancia que comienza a cobrar para sus integrantes el activismo lésbico. Esto las condujo a adoptar una posición crítica frente a feministas que preferían no discutir sobre la heterosexualidad normativa dentro del movimiento de mujeres. El estereotipo feminista=lesbiana fuera del movimiento, molestaba a muchas de sus integrantes. Dicha situación originó la invisibilidad de las lesbianas dentro del mismo. Así, en un documento central sobre el tema, realizado desde el interior del movimiento de mujeres de Argentina, Hilda Rais señala: "Feminismo es la lucha de las mujeres para ser personas, lucha contra la opresión y la explotación, desde sí y para todos. Se considera la especificidad en cuanto a raza, clase, país, y lo que en común atraviesa la diferencia, pero ¿qué

sucede respecto a la sexualidad? Pienso que es donde se observa con mayor nitidez que el enemigo no es el varón individual, ni el varón como casta dominante, sino la ideología masculina introyectada en el cuerpo social y en el propio cuerpo. El feminismo radicalizado y el lesbianismo organizado de otros países caracterizan al lesbianismo como muy próximo a la vanguardia del movimiento. ¿Cómo sería el pasaje desde un teórico potencial revolucionario a la acción política transformadora? La toma de conciencia, la reflexión, la autocrítica, parecen ser imprescindibles y necesariamente continuas durante todo el proceso. (...) En nuestro país, la opinión pública insiste en identificar feminismo con lesbianismo, con el objetivo de alejar a las mujeres de su lucha, utilizando un anatema eficaz como en otro momento lo fue el señalar a las feministas como histéricas, solteronas, feas, frías y, desde otro ángulo -con justeza-, subversivas. ¿Qué ocurre entre nosotras feministas? (...) Es necesario abrir el diálogo entre nosotras y que confluyan las diferentes experiencias y perspectivas. No ejerzamos la violencia entre nosotras perpetuando otra división impuesta, el enemigo es el mismo y nos oprime de diversas maneras. Nuestro trabajo es ser sujetos de nuestra vida y luchar juntas hasta que ya no sea necesario enunciar una identidad en función de una preferencia sexual, hasta que ya no sea necesario el feminismo”.²⁴⁶

La cuestión del lesbianismo fue creciendo dentro de los intereses del *G.F.D.* En 1987 comienzan a escribir los *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, primera publicación en Argentina que exhibirá el pensamiento lésbico, cuya salida mensual perdurará hasta 1996. Dicha revista estará ricamente ilustrada por Josefina Quesada y la misma Fusková, mientras que los escritos serán seleccionados por Fusková, Adriana Carrasco e invitarán a participar a otras escritoras. A su vez, en los *Cuadernos...* se divulgarán textos sobre la temática lésbica, traducidos del inglés, alemán y francés por Ilse Fusková.

²⁴⁶ Hilda Rais: “Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 4, n°5, ob. cit., pp. 140-143.[subrayado en el original]

El *Grupo Feminista de Denuncia* fue la plataforma en donde confluyeron feminismo, activismo y arte. Esta tarea, desde la escritura, será continuada por los *Cuadernos de Existencia Lesbiana*.

IV. Pintar con sangre. Activismo lésbico y producción artística (1988)

“En Argentina la homofobia (odio al homosexual)
es tan fuerte que un político pude declarar
‘preferiría que mi hijo muera de cáncer antes que
fuera homosexual’”.

Ilse Fusková, “Safo”, 1990.

Si bien el análisis de Michel Foucault se centra en deconstruir los mecanismos en que las vidas de las personas son moldeadas a través de las instituciones que producen y reproducen un sistema de orden y corrección, ya apuntaba Adrienne Rich en 1978, en su famoso texto *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* que: “Las instituciones que han controlado tradicionalmente a las mujeres –maternidad patriarcal, explotación económica, familia nuclear, heterosexualidad obligatoria- se están viendo fortalecidas por la legislación, por los mandatos religiosos, por las imágenes de los medios de comunicación y por la censura.”²⁴⁷.

Esta frase de Rich es el corolario de una década –la del '80- difícil para lesbianas y homosexuales. Es cuando se da a conocer el HIV, época de fuerte

²⁴⁷ Adrienne Rich: “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, en *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, n°10, 1996, p.16

conservadurismo en Estados Unidos –presidencias de Reagan y Bush padre- e Inglaterra –con la malograda Margaret Thatcher- instaurándose uno de los picos más altos de discriminación planificada hacia las/los homosexuales, sostenida desde la ley. En 1986 en Estados Unidos se permite que cualquier ciudadano denuncie la suposición de que en una vivienda habita una pareja homosexual; este aviso habilita a la policía para entrar al hogar y detener a los ‘criminales’. En 1987 el senador Jesse Helms propone una enmienda para impedir que el gobierno federal financie cualquier campaña educativa relacionada con la prevención del Sida, en el convencimiento de que así se evitaría alentar a la homosexualidad. La misma se aprueba con 94 votos a favor y dos en contra²⁴⁸. La justicia, como antiguamente los tribunales de la Inquisición²⁴⁹, ocupa el lugar de controlar lo estipulado por el Estado en materia de vida privada, de deseo y de amor. Cabe preguntarse entonces si hay diferencias entre vida privada y vida pública. Ambas resultarán ser las caras de una misma moneda, la cual va girando siguiendo la trama de poder.²⁵⁰

Durante esta década coinciden tres situaciones a destacar en Argentina: el fin de la última dictadura militar, la efervescencia democrática y el desarrollo del Sida. Esta enfermedad es la excusa necesaria para exhibir los prejuicios ocultos en nuestra sociedad. Se podría pensar que la libertad política en el país coincide trágicamente con el fin de la libertad sexual, el HIV transforma la privacidad en un campo de batalla, el temor de buscar parejas acentúa el imperativo de la estabilidad. El Sida funcionó como fundamento moralizante de toda una época en donde la profilaxis se situó en el centro del vocabulario amoroso. Pero también, estos años crearon la posibilidad que tuvieron lesbianas y gays en unificar algunas de sus luchas y en cuestionar la invisibilidad, que en el caso de las lesbianas –

²⁴⁸ María Laura Rosa: “...Y no hay razón para nada, de haber razón para tanto’. Pequeña reflexión sobre el ejercicio de la libertad” en *Cuadernos de Existencia Lesbiana. Edición homenaje a Ilse Fusková*, Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2008, pp.1-2.

²⁴⁹ Y no tan antiguamente ya que en nuestro presente perviven inquisiciones contemporáneas.

²⁵⁰ Ver: Ted Gott (comp.): *Don't leave me this way. Art in the Age of AIDS* (cat. expo), Canberra, National Gallery of Australia, 1994.

paradójicamente- se hallaba situada en gran medida dentro del mismo movimiento de mujeres.

En 1985 Ilse Fusková se asumirá como lesbiana. Ésta situación se da cuando conoce a la militante feminista Empar Pineda durante el III Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en la ciudad brasileña de Bertioga. Así relata este momento su protagonista: “Después de ese encuentro, Empar Pineda, lesbiana feminista española, vino a Buenos Aires a dar un par de charlas que resultaron una ‘bomba’. Las mujeres estábamos colgadas hasta de las lámparas y no nos queríamos ir. El texto fundamental que nos dejó Empar fue *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*, de Adrienne Rich, que las españolas habían traducido. También material sobre la Mesa Redonda Internacional sobre Movimiento Feminista y Lesbianismo, que ellas habían organizado en Madrid, en junio de 1984²⁵¹. Y la revista *Nosotras que nos queremos*

²⁵¹ Sin ánimo de extendernos más allá de los límites de esta investigación, sí quiero subrayar que, a pesar del viaje de Pineda a Brasil y Argentina, el lesbianismo español no parece haber gozado de un contexto más dispuesto al diálogo y la tolerancia que el argentino, sino más bien, parece haber estado atravesado por la invisibilidad y/o la intolerancia, en gran medida avalada por la legislación vigente durante la transición postfranquista. Esto queda manifiesto cuando Fefa Vila señala: “Me gustaría hablar de lo que ha sido la evolución del movimiento de lesbianas. Yo creo que, en general, en el Estado español, el movimiento lésbico ha sido débil, y se ha articulado de forma muy diferente del movimiento gay. Durante la década de los ochenta, el movimiento lésbico ha estado diluido en el movimiento feminista. No podemos olvidar la importancia del desarrollo del feminismo en este país, tanto en lo que ha sido su expresión política, como en otro tipo de manifestaciones del movimiento de lesbianas. El lésbico ha sido un movimiento nutrido de la ideología feminista, lo que paradójicamente, ha contribuido a invisibilizar a las lesbianas dentro del movimiento. Creo que eso ha sido una nota general dentro de la década de los ochenta. En estos últimos años algo nuevo está surgiendo. Es difícil imaginar hacia dónde va, pero creo que se trata de un movimiento prácticamente urbano; no podemos hablar de movimientos gays y de lesbianas en toda España, sino que éste se centra en las grandes ciudades como Bilbao, Madrid, Barcelona y Valencia, y tiene un desarrollo específico en cada ciudad. Probablemente, lo que articule el movimiento de lesbianas en Madrid difiera de lo que pueda ser el movimiento en Barcelona; es muy difícil hablar en términos generales como núcleos homogéneos. La década de los noventa significa, entre otras cosas, la pandemia del SIDA, que supone la posibilidad que han tenido gays y lesbianas de unificarse en determinadas luchas, cuestionar la invisibilidad, e hipotecar una norma que se ha impuesto durante mucho tiempo, una norma de silencio y de opresión brutal. Eso da posibilidades de crear un espacio de lucha compartido para las lesbianas y gays. Y, aunque se tienda a unificar el movimiento en grandes coordinadoras, existen grupos pequeños que difieren en las prácticas políticas, en las

tanto que publicaba el Colectivo de Lesbianas de Madrid. Y fue en ese encuentro cuando yo me descubrí perdidamente enamorada de una mujer”.²⁵²

Señala Laura Cottingham que la historia del lesbianismo está atravesada por el borramiento, silenciamiento, la infravaloración y los prejuicios que impiden o afectan a la investigación histórica y a la escritura. Así agrega: “No es sorprendente que la historia del lesbianismo haya emergido en los estudios académicos sólo recién en 1970, después de que las lesbianas, aparentemente por primera vez en la historia, se asuman como grupo y, por tanto, como gente que podría *tener* una historia propia. (...) No podía haber una historia del lesbianismo si las lesbianas no se declaran en principio a sí mismas, decididamente como una entidad, como gente que existe a través del tiempo y del espacio (y, de forma relevante para el paradigma de identidad lésbica, a través de las nacionalidades y de los límites culturales) en tanto personas cuya identidad colectiva es aceptada como cuanto sus diferencias entre sus miembros, como cualquier grupo reconocido”.²⁵³ Partiendo de lo señalado por Cottingham, creemos que éste fue el camino más importante que inició y legó Ilse Fusková para las lesbianas argentinas: el de asumirse como partícipes de la historia, como ciudadanas con derechos y deberes, y por tanto, con el derecho de exigir el respeto a la libre opción sexual y a la no

formas ideológicas, en la manera de manifestar su identidad, o su forma de enfrentarse al SIDA, a la homofobia o a la invisibilidad. Otra cosa creo importantes es que las lesbianas han pasado de sentirse víctimas de su propia situación, a reivindicar el orgullo como una práctica política, y su sexualidad como una vía política y social”. Mesa redonda celebrada en Madrid el día 24 de febrero de 1996 y que contó con la participación de Pablo Fuentes, Pedro González Zerolo, Oscar Guasch, Mili Hernández, Ricardo Llamas, Eduardo Mendicutti, Fefa Vila, Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés. En Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés: *Identidad y diferencia sobre la cultura gay en España*, Madrid, Egales, 2000, pp.202-203. Para algunas consideraciones sobre la legislación represiva ver: Juan Vicente Aliaga: “De las redadas a las libertades. Representaciones de la diversidad sexual en la historia de España (1939-2009) en Mariano Eloy Rodríguez Otero; Nadia De Cristóforis (comp.): *Un mundo, dos guerras (1939-1991)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2010.

²⁵² Ilse Fusková; Claudina Marek: *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, ob. cit., p. 57.

²⁵³ Laura Cottingham: *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, Amsterdam, G+B Arts International, 2000, pp. 181-182.[cursiva en el original]

discriminación en todas sus formas. Las artes plásticas fueron uno de los lenguajes que ella empleó para esta lucha, el otro fue la pluma.

En la segunda mitad de los '80, Ilse Fusková y Adriana Carrasco editarán *Cuadernos de Existencia Lesbiana* en cuyo largo recorrido de casi diez años de vida -1988-1996- desvelarán las construcciones sociales que afectan a la vida de las mujeres. Los *Cuadernos* manifestarán también las propias limitaciones del mismo feminismo a la hora de abordar la cuestión de la heterosexualidad obligatoria. Ya señalaba Rich en el artículo citado que su interés se situaba también en "(...) sugerir tipos nuevos de crítica, que suscitara preguntas nuevas en las aulas y en las revistas universitarias y que, al menos, esbozaran un puente sobre el hueco entre lesbiana y feminista. Quería, como mínimo, que a las feministas les resultara menos posible leer, escribir o dar clase desde una perspectiva de heterocentrismo incuestionado."²⁵⁴



51. *Cuaderno de Existencia Lesbiana* n°2, Buenos Aires, mayo de 1987.

²⁵⁴ Adrienne Rich: "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", ob. cit., p.16. Sobre una crítica a la heterosexualidad normativa y su relación con el arte contemporáneo ver: Juan Vicente Aliaga: "Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad" en *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (cat. expo.) Santiago de Compostela, CGAC, 2009, p. 19.

Los *Cuadernos...* impulsaron a abrir el debate sobre la libertad sexual dentro del mismo movimiento de mujeres y a recordar el carácter paródico²⁵⁵ de la sexualidad ‘verdadera y original’. Así expresa Juan Vicente Aliaga: “El concepto de heterosexismo se emplea generalmente para referirse a la suposición (obviamente falsa) de que todas las personas son heterosexuales y de que estas son por naturaleza consideradas superiores a los y las homosexuales. Por otro lado, el heterosexismo, al estar totalmente enraizado como institución social, legal, cultural, religiosa, económica y política se utiliza también para dejar bien patente el trato de favor que beneficia a los heteros, que va en detrimento de los gays y de las lesbianas, y que se hace extensivo a los transexuales, aunque en este caso el énfasis no esté puesto en la orientación sexual, pues, como es sabido, la heterosexualidad no es ajena a algunos sujetos transgénero”²⁵⁶.

Fusková entiende al lesbianismo no sólo como una elección sexual sino como una opción de resistencia al patriarcado: “Lesbianismo refiere a la posible, grande, profunda amistad entre mujeres. Toda una gama de lazos pueden unirnos: simpatía, solidaridad, erotismo, ideales de justicia, la lucha concreta por una causa. Estas amistades pueden, no necesariamente incluir, la atracción amorosa. Lesbianismo es hoy una utopía liberadora de la servidumbre afectiva, sexual, económica, procreadora, que las mujeres sufren en el patriarcado. La teóloga Mary Hunt opina que sólo la amistad entre mujeres derrotará este sistema injusto y autoritario”.²⁵⁷ Este pensamiento de la fotógrafa va de la mano con el eslogan feminista de los setenta ‘Nuestros cuerpos, nosotras’, el cual ubica el tema de la identidad y su regulación/control en la agenda política del movimiento.

²⁵⁵ Ver Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, PUEG/UNAM, 1999; y Judith Butler: “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” en Marta Lamas (comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/UNAM, 1996.

²⁵⁶ Juan Vicente Aliaga: “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad” en *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (cat. expo.) Santiago de Compostela, CGAC, 2009, p. 19.

²⁵⁷ Ilse Fusková: “Las lesbianas en el Siglo XX” en *In Memoriam Safo*, Buenos Aires, edición del Taller Permanente de la Mujer, 1990, p. 43.

En junio de 1988 Ilse Fusková tendrá la oportunidad histórica de hablar para cientos de personas en el Día de la Marcha del Orgullo Gay y Lesbiano de la ciudad de San Francisco, en los Estados Unidos. Allí dirá: “Asumimos nuestra identidad política de lesbianas a partir del feminismo. No queremos ser asimiladas por el sistema. No luchamos para que se nos reconozca el derecho de ser un grupo marginal. Nosotras, lesbianas organizadas, queremos ser parte de los grandes movimientos sociales que luchan por la transformación social en Latinoamérica y en el Tercer Mundo. Nuestra propuesta es para todas las mujeres: no es posible terminar con nuestra alienación si no cuestionamos la norma de hierro de la heterosexualidad obligatoria”.²⁵⁸

A través de *Cuadernos...* las lesbianas argentinas recibirán información sobre las construcciones sexuales y así emergen las dificultades para construir pensamiento/s que no esté/n sujeto/s a la metodología y regulación de los modelos patriarcales. El género comienza a pensarse como algo construido varios años antes de que este concepto llegara y fuera adoptado por las instituciones académicas, como ya indicáramos en la Introducción.

Es relevante señalar cómo a través de las obras fotográficas y el activismo, Fusková busca reflexionar sobre su identidad de mujer lesbiana, la rehace como quiere y puede. Siguiendo el pensamiento de Judith Butler -referente junto a Teresa de Lauretis de la teoría y el movimiento *queer*- la tarea feminista consiste en formular una crítica de las categorías de identidad que se constituyen en el marco binario, masculino/femenino, de la matriz heterosexual. La sexualidad, para Butler, se construye dentro del discurso del poder, así expresa: “Hay algo deliberado, y sería equivocado pensar en el género como algo completamente determinado. Es algo que tiene que ser pensado lejos de la oposición entre voluntariedad y

²⁵⁸ Ilse Fusková: “Una lesbiana del Tercer Mundo en San Francisco” en *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, n°10, noviembre de 1990, p.3.

determinismo. No es algo determinado de antemano, ni tampoco es radicalmente elegido. Capturar esta ambigüedad puede ser importante para referirse a las formas de agenciamiento. El agenciamiento es la palabra que creo más importante. Efectivamente hay decisiones y elecciones. (...) No acepto que estar construido implique estar determinado. Ser construido es simplemente decir que hay un mundo que nunca creé pero que es parte de lo que me constituye. Y sin embargo lo rehago como puedo y como quiero”.²⁵⁹

En los *Cuadernos...* se publicarán escritos que reflejan el pensamiento de Susan Sontag, Audre Lorde, Adrienne Rich, Kate Millet, Simone Weil, Charlotte Bunch – a quien Fusková realizará una entrevista²⁶⁰ - Mary Daly, Judy Grahn, entre otras autoras extranjeras. También se dio lugar a los testimonios de lesbianas argentinas y a la literatura de escritoras como María Moreno, Alejandra Pizarnik, Cecilia Vicuña o literatas de la historia latinoamericana como Sor Juana Inés de la Cruz. Ricamente ilustrados con collages de Josefina Quesada y fotografías o caricaturas de tono feminista elegidas por Fusková y Carrasco, los *Cuadernos...* constituyeron una modo de mostrar cómo hay diversas formas de lesbianismo – determinados por la clase y la raza- que enfrentan el estereotipo esgrimido por el patriarcado, adaptado al erotismo masculino.

En relación a este último punto, nos centraremos en el análisis de la serie fotográfica realizada por Fusková para ser presentada en la exposición *Mitominas II. Los mitos de la sangre*, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires –hoy Centro Cultural Recoleta- del 4 al 27 de noviembre de 1988. La exposición buscará abarcar diversos temas que tienen como referencia a la sangre; podemos señalar

²⁵⁹ Juan Vicente Aliaga “Judith Butler. Interrogando el mundo”, en *Exit Book*, n°9, 2008, p. 55.

²⁶⁰ Nos referimos a la entrevista realizada por Fusková a Bunch durante la participación de ésta en el V Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, San Bernardo, Argentina, 18 al 24 de mayo de 1990.

como los dos más destacados al Sida y la violencia de género. Sobre este evento nos detendremos en el capítulo V.

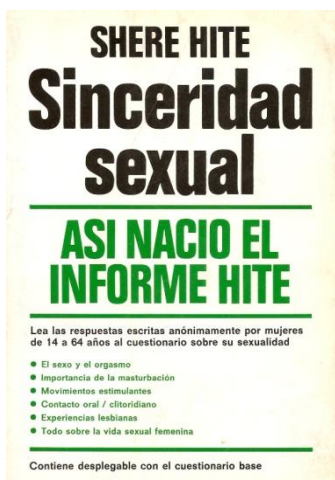
La serie fotográfica no tiene nombre, por lo que la llamaremos *S/T*. Está conformada por cinco fotografías que muestran una pareja de lesbianas pintando su cuerpo con sangre menstrual. Las modelos –una de ellas es Adriana Carrasco– desarrollan escenas entre rituales y festivas, buscando romper con la imagen patriarcal de la práctica sexual entre lesbianas. A ello se suma el interés de Fusková de reivindicar la sangre menstrual como fluido energético, cargado de vida, contraria a la histórica idea de inmundicia y suciedad que hay que ocultar. Como sostiene Ethel Morgan, el color rojo de la sangre menstrual era sagrado: “Muchas tribus paleolíticas coloreaban de rojo sus objetos de culto y cubrían con ocre rojo los cuerpos de los muertos, creyendo que así nacerían de nuevo. Esta actitud de reverencia indudablemente produjo un status social elevado en las mujeres, y los varones en muchas de las religiones con orientación masculina han tratado de emular el control del poder de la vida por medios artificiales como la circuncisión, el cortado de dedos en sacrificios, etc. De ser respetada y sagrada en sociedades matriarcales, la sangre menstrual pasó a ser temida y odiada en la orientación patriarcal. Las Leyes de Manú establecían que si un hombre se acercaba a una mujer menstruante perdería su energía, sabiduría y vitalidad. El Talmud dice que si una mujer menstruante pasa entre dos varones, uno de ellos morirá”.²⁶¹

El disparador para la realización de esta obra será el libro *Sinceridad sexual. Así nació el informe Hite* de la socióloga y sexóloga estadounidense, de origen alemán, Shere Hite. El *Informe Hite* había sido leído por Fusková con detenimiento como un aporte más a sus reflexiones sobre la sexualidad en tanto construcción

²⁶¹ Ethel Morgan: “Menstruación” en Susana B. Gamba (coord.): *Diccionario de estudios de género y feminismos*, ob. cit., pp. 218-219.

patriarcal. Hite recopila los relatos de centenares de mujeres que habían completado un cuestionario realizado y entregado por ella, con el objetivo de analizar la experiencia sexual femenina. La fotógrafa tomará como centro de inspiración creativa el relato n° 20 que cuenta la experiencia sexual lésbica. Éste dice así:

“Tenemos sexo durante nuestros períodos, aunque no siempre. No se trata de que no queramos tocar la sangre menstrual, sino de no manchar las cosas que nos rodean. Durante nuestros períodos tenemos sexo oral concentrado en el clítoris, y sexo vaginal hacia el final de dichos períodos. La cosa más excitante que hemos hecho fue pintarnos mutuamente la cara y el cuerpo con nuestra sangre menstrual. Fue una increíble comunión con nuestros cuerpos, tanto interior como exterior. La sangre menstrual sobre la piel, da un color muy cálido, casi como de siena o tierra tostada. Cuando lo hicimos nos pareció muy natural. Parecíamos indias, o de cualquier otra raza, de esas que emplean pinturas. No fue repugnante en absoluto. Pero tal vez esto ocurriese porque nosotras ya no teníamos ninguna repugnancia hacia nuestra sangre menstrual, ni sentimientos negativos con respecto a ella”.²⁶²



52. Shere Hite, *Sinceridad Sexual. Así nació el informe Hite*, Buenos Aires, Martínez Roca, 1977

²⁶² Shere Hite: *Sinceridad Sexual. Así nació el informe Hite*, Buenos Aires, Martínez Roca, 1977, p. 224.

La serie la podemos iniciar²⁶³ con la fotografía que muestra a dos mujeres en la cama abrazadas. El encuadre se recorta por debajo de sus pechos, sus cuerpos se apoyan sobre sábanas blancas. Una de ellas lleva su cabeza hacia atrás acompañando con su brazo este movimiento, su cabello es largo. La otra con su rostro hacia abajo entorna su mirada, lleva el cabello corto y toma con una de sus manos la mano de la compañera. La luz las embebe por igual. Esta será la única foto de la serie en que se muestren los rostros de la pareja. La imagen trasluce el afecto de ambas y el silencio anterior a los juegos eróticos.



53. Ilse Fusková, S/T, 1988.

Del cuello de Adriana Carrasco cuelga una cruz cristiana, haciendo referencia a los debates que se venían planteando en los *Cuadernos de Existencia Lesbiana* sobre el tema de la religiosidad y la homosexualidad. Sin ánimo de extenderme sobre esta cuestión, sí quiero señalar que las lesbianas de los *Cuadernos*, si bien establecen una mirada crítica a la religión católica marcada por sus reglas patriarcales, muchas de ellas no se sentían expulsadas de la Iglesia y eran –y siguen siendo- practicantes.

En la siguiente fotografía vemos el torso de una mujer desnuda sentada en la cama, mientras está siendo pintada por su compañera en uno de sus hombros. Lleva sus senos coloreados y una línea que recorre la unión de sus costillas hacia el ombligo. El cabello de quien la está pintando cae cual pantalla, impidiendo que

²⁶³ Ninguna de las fotografías que integran la serie están numeradas, seleccionamos un recorrido que consideramos adecuado pero no el único.

el/la espectador/a pueda ver su rostro. La redondez de su cuerpo se dibuja a contraluz. La escena, plena de sensualidad, es acompañada por una luz que baña a los cuerpos, respetando sus redondeces y sin fuertes contrastantes.

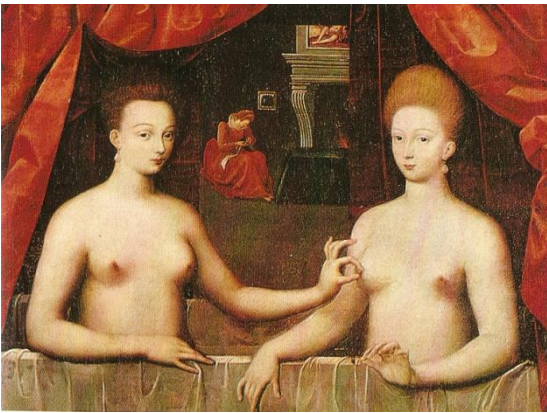


54. Ilse Fusková, S/T, 1988.

La fotografía que tomamos como tercera en la serie muestra el perfil de una de las mujeres, la que está siendo pintada en uno de sus senos. Exactamente sobre su pezón se posa la mano de la compañera. Este gesto remite a una de las obras de la historia del arte más admiradas por Fusková, nos referimos a la pintura realizada por la Escuela de Fontainebleau, Gabrielle D'Estrées y la Duquesa de Villars (c. 1594), varias veces reproducida en los *Cuadernos...* y emblemática para las lesbianas por la forma de representar a dos mujeres desnudas -quizás en situación de acicalamiento- de enorme sensualidad contenida en un gesto. Por otro lado, si el ojo del/la espectador/a se concentra en el pezón como elemento que condensa el erotismo, al levantar la mirada apenas unos centímetros observará el pezón al descubierto de 'la pintora', casi escapando del marco visual. Muy del juego de opuestos de Fusková, aparece lo desnudo y lo cubierto, lo insinuado y lo visto.



55. Ilse Fusková, S/T, 1988.



56. Escuela de Fontainebleau, Gabrielle D'Estrées y la Duquesa de Villars, c. 1594.

En cuarto lugar ubicamos la fotografía que muestra a las dos mujeres entrelazadas, mientras una pinta la espalda de la otra. Ambas llevan sus cuerpos tapizados de huellas dactilares rojas. El contraste del que ya hablamos aparece al fotografiar los pechos desnudos frente a la espalda descubierta, o en el caso de los cuerpos impregnados de ocre sobre una sábana blanca pulcra. Las figuras se inscriben en un eje diagonal que comienza con la cabeza de la mujer del cabello más largo y concluye con sus pies sobre las sábanas. La luz acompaña el contorno de las figuras, diáfana y sin fuerte sombras.



57. Ilse Fusková, S/T, 1988.

Elegimos cerrar la serie con la fotografía que exhibe el cuerpo de una de las mujeres extendido sobre la cama en tanto que sólo aparecen las piernas y los brazos de la segunda figura. Un eje central conforma la representación: la nariz de la mujer proyecta una línea imaginaria que atraviesa el centro de su cuerpo, continúa por el ombligo y finaliza en su pubis -zona descubierta que casi apoya sobre la rodilla de la compañera-. Los brazos y las manos de la segunda mujer acarician las piernas de la protagonista; fragmentos de su cuerpo cierran la composición. Las arrugas de las sábanas contrastan con la lisura de la piel de las mujeres, las luces y las sombras destacan estas texturas. La epidermis se descubre como soporte del juego sensual femenino.



58. Ilse Fusková, S/T, 1988.

Este conjunto de fotografías dedicadas a la temática de la sangre, es el resultado del debate y la discusión de un grupo de mujeres sobre el *Informe Hite*. Dicho grupo estuvo integrado por Ilse Fusková, Adriana Carrasco, Vanessa Ragone y Marisa Ramos. Entre sus objetivos se destacan tres puntos: “Rescatar la menstruación como motivo de celebración (sacarla del área de cosas ‘inmundas’ en la cultura de los varones); en el informe Hite se citan mujeres amantes que se pintan con sangre menstrual (pensamos mostrar este texto); Iglesia-Mujer también tiene una ceremonia para celebrar la sangre menstrual”.²⁶⁴

Centrándonos en lo que señala el citado documento, las integrantes del grupo abordan la temática de la menstruación asociándola a lo ritual. En ese sentido podemos vincular este trabajo con las performances realizadas por Carolee Schneemann durante la década del setenta y su idea de celebrar todos los aspectos del cuerpo femenino, vinculándolo con el pasado y la mitología hasta el presente. Así expresa la artista: “En cierto sentido yo regalo mi cuerpo a otras mujeres: nos devolvemos el cuerpo a nosotras mismas. Las imágenes cotidianas de las danzarinas de Creta –alegres, libres, con los senos desnudos, mujeres que saltan con precisión del peligro al poder- guiaron mi imaginación”.²⁶⁵ Por su parte, Fusková reivindicará el trabajo de Schneemann: “El cuerpo femenino, en ambos sentidos [en relación al placer y al poder] es uno de los objetivos del movimiento de mujeres. (...) Estoy recordando en este momento a Carolee Schneemann, una cineasta que ya en 1963 –antes de la mística femenina de Betty Friedan- filmó su propio cuerpo como un territorio visual. También se filmó a sí misma haciendo el amor con su compañero, con una poética comprensión de la sacralidad de lo

²⁶⁴ Documento escrito por Ilse Fusková, Buenos Aires, 22 de octubre de 1988, mimeo. Ver Anexo Documental.

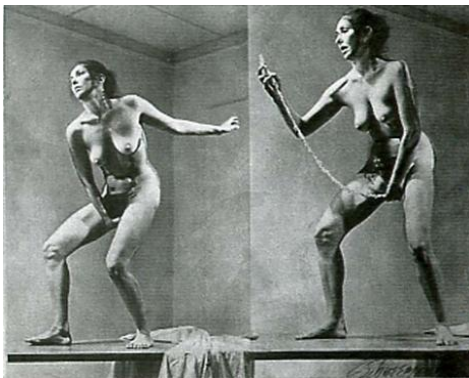
²⁶⁵ Carolee Schneemann: “Cézanne She Was a Great Painter”, 1975 en Lucy Lippard, *From de Center*, New York, E.P.Dutton, 1976, p. 126.

cotidiano. Pienso que explorar nuestro cuerpo es muchas veces el primer paso hacia una autodefinition".²⁶⁶



59. Fotograma de *Fuses*, C. Schneemann, 1967, 16 mm.

Este 'regalar el cuerpo de las mujeres a las mujeres' de Schneemann está asociado con la necesidad de recuperar la mirada femenina sobre el propio cuerpo, ya invocada por Fusková en su serie *El Zapallo*. La particularidad de los trabajos con sangre menstrual se da –a mí entender- porque la artista planteará la liberación del universo lésbico de la mirada patriarcal. En dicha serie busca devolver la mirada de las lesbianas sobre su propio cuerpo y el erotismo de sus relaciones amorosas hacia las mismas lesbianas primero, y hacia el resto de las mujeres después.



60. Carolee Schneemann, *Interior scroll*, performance de 1975.

²⁶⁶ Ilse Fusková; Claudina Marek: *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, ob. cit., p. 41.

Señala Lynda Nead en relación al arte corporal de los setenta, el cual tiene mucha influencia en los trabajos de Fusková: “El varón espectador es confrontado con el hecho de la diferencia sexual cuando la superficie fetichizada del cuerpo es disuelta para revelar las marcas y los fluidos corporales del interior”.²⁶⁷ La lucha de Fusková y equipo se centrará en romper con la utilización de las lesbianas como objetos sexuales para la masturbación masculina. El valor –en tanto coraje- de utilizar la sangre en una época atravesada por el Sida viene dado por el hecho de reivindicarla como elemento de energía física²⁶⁸ y espiritual a la vez que marca categórica de la diferencia sexual.

Este exceso de cuerpo, podríamos decir, reescribe en imágenes el imaginario lésbico. Teresa de Lauretis analiza la actividad que emprende Elaine Marks buscando las huellas lésbicas en la literatura francesa y señala varios elementos que recuerdan la propuesta visual de Fusková al rastrear imágenes fuera de los límites del patriarcado: “La tesis de Marks es que para des-domesticar el cuerpo femenino es necesario atreverse a reescribirlo por exceso: re-escribirlo en imágenes, o contra-imágenes, excesivas, hiperbólicas, provocadoras, ultrajosas, apasionadas y suficientemente violentas en el lenguaje y complejas en la forma como para destruir el discurso amoroso masculino y reinventar lo erótico y el amor”.²⁶⁹ En este acto de reinventarse, Fusková parte de la premisa enunciada por Monique Wittig al decir: “Y porque hablamos, como dice Lévi-Strauss, digamos que rompemos el contrato heterosexual. (...) Un antropólogo dirá que hace falta esperar cincuenta años. Sí, para universalizar los funcionamientos de una sociedad y extraer de ella sus invariantes. Entre tanto, los conceptos heterosexual van siendo minados. ¿Qué es la mujer? Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de

²⁶⁷ Lynda Nead: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, ob. cit., p. 110.

²⁶⁸ El concepto de Iglesia-Mujer al que refiere el documento del grupo de la sangre tiene que ver con un tipo de espiritualidad diferente que plantea la mujer en su relación con lo divino, en esa instancia mística el ritual no renegaría de los fluidos internos.

²⁶⁹ Teresa de Lauretis: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 1999, p. 92.

perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque 'la mujer' no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres".²⁷⁰

Si algo disparó –podríamos decir- el arte feminista en las artistas que lo practicaron, es el hecho de habilitarlas a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales por medio de una imaginería que reflejara sus miradas diversas, cuestionadoras, excesivas o no. En ese camino redefinieron fronteras dinámicas. Indica Lynda Nead que una obra es feminista en el momento que "(...) intercepta los códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de género y diferencia sexual".²⁷¹ Al hacerlo, las artistas van ampliando los horizontes de sentido del lenguaje visual, los que construyen al/los género/s a la vez que están siendo construidos por él/ellos. Algunas teóricas entienden al arte feminista como contracultural en el sentido que refleja un conjunto de prácticas que exhiben la diversidad de los movimientos de mujeres, consolidando "(...) una serie de estrategias culturales que pueden ser efectivas a lo largo de un rango de niveles, tanto fuera como dentro de las estructuras institucionales existentes".²⁷² En resumen, reclamar el cuerpo femenino involucra ampliar los límites de "(...) género e identidad, entre arte y obscenidad, lo permisible y lo prohibido"²⁷³ con objeto de trazar lineamientos absolutos sino de ampliar los existentes. En esta búsqueda de ampliaciones y redefiniciones considero que se ubican los trabajos fotográficos de Ilse Fusková.

²⁷⁰ Monique Wittig: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006, pp. 56-57.

²⁷¹ Lynda Nead: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, ob. cit., p. 103.

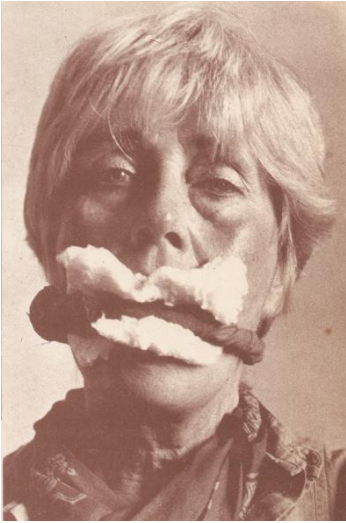
²⁷² Rita Felski: *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, London, Hutchinson Radius, 1989, p. 171.

²⁷³ Lynda Nead: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, ob. cit., p. 172.

Sin embargo, más allá de todo lo señalado, esta serie fotográfica será censurada por las mismas lesbianas que integraban la muestra *Mitominas II*, quienes impedirán que se exhiban. Vale decir, serán las lesbianas quienes argumentarán el temor al cierre de la exposición si el grupo mostraba los trabajos fotográficos. La decisión se llevó a votación, ganando por catorce votos contra tres. Los reclamos de Fusková no pudieron frenar lo determinado, creciendo la indignación tanto de ella como de su equipo al comprobar, tras la inauguración, la aceptación y exposición de obras que reflejaban la construcción erótica lesbiana del patriarcado. Sobre este tema nos detendremos en el capítulo V.

La serie fotográfica sobre la sangre de 1988, nunca fue exhibida desde su realización. Con este trabajo, Ilse Fusková expuso las contradicciones dentro del colectivo lésbico que, ante el temor a la exclusión, prefirieron censurar antes que ser censuradas. Dicha actitud mostró que la heterosexualidad normativa, tan criticada por algunas lesbianas, será un estigma de invisibilidad ambiguo para otras. Elijo concluir el presente capítulo con la fotografía que realizara Alicia D'Amico sobre una idea de Ilse Fusková. La misma muestra a Fusková como símbolo de la violencia efectuada sobre las mujeres, elocuente imagen en que la boca aparece amordazada. Como diría Marilyn Frye en *The Politics of Reality*: “El rey no cuenta a las lesbianas”²⁷⁴.

²⁷⁴ Citado por Teresa de Lauretis: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, ob. cit., p. 101.



61. Alicia D'Amico fotografió a Ilse Fusková, tapa de la revista *Feminaria*, Año III, n°6, noviembre de 1990.

Capítulo III

Mitominas I. Un paseo a través de los mitos

Capítulo III

I. El origen de *Mitominas I: Transformaciones* (1985)

En noviembre de 1986 el público porteño se ve sorprendido por una gran exposición que abarca todo el espacio del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta): *Mitominas I*, bajo la coordinación general de Monique Altschul (Buenos Aires 1938). La muestra²⁷⁵ presenta -a través de instalaciones, performances, representaciones teatrales y danza, pinturas, esculturas, poesía, en acompañamiento con talleres y mesas redondas- una revisión de los mitos, tanto europeos como americanos, que pesan sobre la construcción de un determinado imaginario femenino. Aquellas construcciones mitológicas son interpeladas por un grupo de artistas, desde el campo específico del género.

²⁷⁵**Idea y Coordinación general:** Monique Altschul. **Cámara y edición de video:** César Tercero. **Diseño Gráfico:** Beba Braunstein. **Coordinación de espectáculo:** Ana Luisa Stok. **Coordinación musical:** Nora Bologna. **Coordinación de talleres:** Diana Mizrahi. **Producción:** Monique Altschul, Laura Benusiglio, Miriam Jerusalami, Pilar Larghi, Anna Lisa Marjak, Lucía Mourelle. **Prensa:** Monique Altschul, Anna Lisa Marjak, Marcela Sola. **Relaciones públicas:** Beatriz Altschul, Marta Fernández Longo, Melisa Tirabasso. **Asesoramiento filosófico:** María Celia Ulloa. **Asesoramiento de evaluación:** Adela Duarte. **Registro fotográfico:** Carlos Altschul, Carlos Fumagali. **Instalaciones plásticas:** Raquel Ackerman, Monique Altschul, Laura Benusiglio, Mercedes Brito, Nora Correas, Adriana Da Cunha, Miriam Jerusalami, Pilar Larghi, Anna Lisa Marjak, Lucía Mourelle, Micaela Patania, Susana Rodriguez y Viviana Zargon. **Fotografía:** Alicia Damico, Mónica Magrane. **Video:** Mónica Altschul, Rosa Brill, Narcisa Hirsch, Mabel Maio. **Textos:** Angélica Gorodischer, Irene Gross, Daniela Gutierrez, Narcisa Hirsch, Natalia Cohen, Liliana Mizrahi, Carola Ordoñez, Susana Pravaz, Hebe Solves, Alicia Steimberg, Luisa Valenzuela. **Performances:** Marie Luise Alemann, Beatriz Aragor, Emeterio Cerro, Silvana Daich, Ana Deutsch, Robertino Di, Cecilia Echeagaray, Silvia Strin, Susana Evans, Leonardo Carvie, Ana Kamien, Anibal Mediano, Elvira Onetto, Beby Pereyra Gez, Diana Raznovich, Patricia Savastano, Ana Luisa Stok, María Teresa Stok. **Talleres:** Thelda Basso, Diana Belessi, Norman Brinski, Mabel Burin, Laura Caldiz, Rosa Coll, Clara Coria, Lidia Estrin, Silvia Estrin, Lilian Fischer, Liliana Genijovich, Carmen González, Mónica Groisman, Daniela Gutiérrez, Cecilia Huberman, Liliana Mizrahi, Hebe Molinuevo, Lucrecia Oller, Graciela Podestá, Orfilia Polemann, Diana Raznovich, Gabriela Rebok, Marian Schenone, Beatriz Schmuckler, Graciela Scolamieri, Hebe Solves, Ana Luisa Stok, Teresa Stok, Fernando Ulloa, Leonor Vain, Susana Vasallo, Héctor Yanover.

La carrera de Altschul tiene un desarrollo anterior al proyecto *Mitominas*. Tras licenciarse en Letras por la Universidad de Buenos Aires -su tesis tuvo de director a Jorge Luis Borges y versó sobre “El símbolo en Hernán Melville”- Altschul se establecerá un tiempo en Múnich para estudiar literatura griega en la Ludwig Maximilian Universität de dicha ciudad. Entre 1964 y 1971 vive en los Estados Unidos. Allí, en la Universidad de Iowa, dará comienzo su carrera de artista plástica a la vez que toma contacto con las reivindicaciones del movimiento feminista²⁷⁶. “Es que Estados Unidos en los años 60 era el Di Tella multiplicado por mil”²⁷⁷, señala Altschul. En 1967 coordinará el festival de artes *Man in the City*, organizado por el Ottumwa Heights College. Tres años más tarde, participa de la comisión organizadora del congreso interdisciplinario *What's on in Latin America*, Iowa State University.

En 1972, ya establecida en Argentina, Monique Altschul comienza un camino de investigación y búsquedas en solitario. Así comenta la artista sobre su regreso al país: “Cuando llegué a la Argentina me di cuenta de que era muy difícil conectarse con grupos feministas. Si los había yo no los ubicaba. De todas maneras fui a alguna reunión, pero no me enganché, entonces seguí mi camino sola, a través de lecturas. Después del último año de la dictadura, o quizás antes, comencé a buscar lo grupal porque desde lo individual veía que había cosas que no podía hacer”.²⁷⁸

En octubre de 1983 –aún bajo régimen de facto-, abrumada por trabajar en solitario, Altschul decide reunir a un conjunto de artistas de distintas disciplinas –artes escénicas, música, danza, artes plásticas- para desarrollar una gran

²⁷⁶ Es importante destacar que en esa misma Universidad estudió la artista feminista, de origen cubano, Ana Mendieta. Dicho centro de estudios fue sensible a las propuestas feministas del campo artístico.

²⁷⁷ Altschul alude al Instituto de Artes Visuales Di Tella, el cual promoverá el arte de vanguardia experimental durante los años '60 en Argentina. Adriana Bruno: “Los mitos de la sangre no será negociada” en *El periodista*, noviembre de 1988, s.p.

²⁷⁸ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

acción colectiva en su casa. Acompañada por los vecinos de su barrio, el evento finalizará en la calle en una gran batucada auspiciada por los participantes. Recuerda Altschul que *Alicia en el país de lo no visto* –como se llamó el proyecto- tuvo el objetivo de “(...) unir la brecha existente entre los artistas. Nadie se conocía, todos estábamos distanciados, no sabíamos qué era lo que estaba haciendo el otro, no teníamos un espacio para intercambiar ideas y mostrar lo que estábamos trabajando. Así es como decidí emplear mi casa para un gran encuentro. Con Carlos [su marido] pusimos todos los muebles en un guardamuebles y dejamos toda la casa libre para la experimentación artística”.²⁷⁹ Por un día completo la casa se transformó en un laboratorio de experiencia artísticas: performances, danza, mimo, fotografía, canto, instalaciones. Se buscó la articulación de diferentes lenguajes artísticos con el fin de ‘jugar a la libertad’ y poder restablecer el contacto entre pares, en un país que aún le faltaba unos meses para alcanzar la democracia.

Influida por sus lecturas sobre semiótica y, en especial, por *Obra abierta* de Umberto Eco, Altschul buscará la integración del espectador en el proceso creativo²⁸⁰, en un momento - la década del '80 en Argentina- marcado tanto por la vuelta a la pintura como por la investigación sobre los límites del lenguaje artístico, todo ello al calor de la efervescencia democrática. Altschul señala que: “La obra existe en la medida en que la rehace el espectador. Temas de obra abierta. Del papel del espectador como activo gestor. Estas preocupaciones me llevaron a dedicar todo el año 1985, a crear un espacio plástico en el cual

²⁷⁹ Conversación telefónica con Monique Altschul, 16/III/2011.

²⁸⁰ En *Obra Abierta* Eco hace referencia a “las obras en movimiento” para hablar de aquellos trabajos en que el destinatario colabora participando en el hacer de la obra. Así señala: “Como en el universo einsteniano en la obra en movimiento, negar que haya una única experiencia privilegiada no implica el caos de las relaciones, sino la regla que permite la organización de las relaciones. La obra en movimiento, en suma, es la posibilidad de la multiplicidad de intervenciones personales pero no es una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria y unívoca a la intervención orientada a insertarnos libremente que, sin embargo, siempre es deseado por el autor”. Umberto Eco: *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1992, p. 76.

podieran participar grupos de personas. Me propuse explorar ese campo del encuentro entre el que propone y el que lleva a cabo”.²⁸¹

La artista inicia entonces una investigación sobre la dinámica de grupo en la transformación de un espacio con el fin de analizar el papel que juega el espectador como activo gestor en la obra de arte. Estas cuestiones la motivan, en 1985, a crear “(...) un espacio plástico en el cual pudieran participar grupos de personas. Me propuse explorar ese campo del encuentro entre el que propone y el que lleva a cabo. Para ello armé una ambientación muy simple. Invité a amigos y conocidos interesados en experiencias creativas. Los invité a hacer obra”.²⁸² Como resultado surgió *Transformaciones*, la primer experiencia se organizó como respuesta a la invitación más abajo transcrita, el día 12 de abril de 1985. El último de los grupos citados acudió el 7 de mayo del mismo año.

“TRANSFORMACIONES. Una exploración sobre creatividad

*¿Dónde?: taller de Monique Altschul; Urquiza 1835, Florida.
Teléfono 791-0821*

¿Cuándo?: martes 26 de marzo, de 20 a 22 hs.

¿Para qué?: un grupo de 8 a 10 personas trabajará durante dos horas en la transformación de una “instalación”: paredes de papel blanco, unos pocos muebles; sobre mesas situadas a los costados, se encontrarán numerosos materiales y objetos que se podrán utilizar en la experiencia. Se registrará todo con fotografía y video.

²⁸¹ Monique Altschul: “Una exploración sobre creatividad”, *Noticias del Mundo*, Nueva York, 7 de marzo de 1986, p. 5.

²⁸² Monique Altschul “Una exploración sobre creatividad”, *ob. cit.*, p. 5

¿Después?: empanadas y vino.

*Por favor, confirmar asistencia por teléfono antes del sábado.*²⁸³

Dicho proyecto consistió en poner en práctica las investigaciones que Altschul, junto a su marido –el psicoanalista Carlos Altschul-, estaban desarrollando en el campo de la creación. Para tal fin, los convocados al evento debían llegar al taller²⁸⁴ de la artista; allí previamente se había sectorizado un recinto de cuatro metros por diez. Éste contenía materiales tales como un armazón de silla, papeles, sogas, jaulas, huesos, máscaras, moldes y contra moldes de escultura y diversos objetos de los que se guardan en un desván. Los participantes se agrupaban según características e intereses comunes. Gente de ciencias sociales, personas del mundo de la poesía y la escritura, actores y actrices de teatro, docentes y mujeres de diversas ocupaciones integraron los ‘colectivos creativos’. La idea era que cada uno de ellos pudiera reorganizar el espacio dado, a partir de los vínculos humanos y con los objetos dispuestos. Esto debía realizarse en dos horas, tiempo otorgado por los organizadores. Se filmaron y fotografiaron las experiencias, dando como resultado seis horas de video y sesenta fotografías del artista y fotógrafo Marcos López, materiales que

²⁸³ Monique Altschul: *Transformaciones. Diario de una aventura creativa*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1993, pp.11-12.[resaltado y cursiva en el original]

²⁸⁴ En relación a su taller Monique Altschul expresa: “A mi taller se llega subiendo una escalera sin balastrada. Algo así como una escalera de molino. Al subir preocupa, al bajar da vértigo. Las escaleras me perturban. No lo voy a negar. Sueño con ellas, son mi pesadilla recurrente. Escaleras audaces, luminosas, atractivas que trepo con gran expectativa. Allá en lo alto me atrapan. Como una telaraña. No llevan a ningún lado y son un punto sin retorno posible. Bachelard me reconcilia un poco con ellas: ‘Por la escalera del desván más empinada, más tosca, se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila. Cuando vuelvo a soñar en los desvanes de antaño, no bajo nunca’. (Gastón Bachelard, *La Poética del Espacio*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 57)”. *Ibíd.*, pp.14-15. [cita bibliográfica y cursiva en el original]. Considero a esta cita como el antecedente directo de la obra que realizará Altschul junto a un equipo de artistas feministas, nos referimos a *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, Galería de Arte del Centro General San Martín, del 17 de septiembre al 4 de octubre de 1987, y que analizaremos en el capítulo IV.

luego se exhibieron en la Fundación San Telmo²⁸⁵, en el Palazzo Sormani de Milán, en la Maison de l'Amérique Latine de París y en el consulado argentino de Nueva York.

Señala Altschul “Sólo uno de los convidados fracasó: fue el grupo de los ejecutivos. De los diez invitados apenas dos asistieron a la cita. La respuesta en los otros casos fue más estimulante, ocho de cada diez participaron del juego. Cada uno de los sectores imprimió al experimento su propio espíritu. (...) Las mujeres reprodujeron, como sin quererlo ni saberlo, el ciclo vital; los jóvenes se expresaron con grafitis y aportaron su propio fondo musical (...)”²⁸⁶

En aquellas prácticas participaron los artistas Liliana Maresca, Marcelo Pombo y Pérez Celis, los críticos de arte Rosa Bril y Ed Shaw, el psicoanalista Fernando Ulloa, el director de teatro y actor Emeterio Cerro, la poeta Tamara Kamenszain y las escritoras Luisa Valenzuela y Angélica Gorodischer, entre otros convocados. Esta última recuerda: “Es grande la tentación de definir *Transformaciones*. O la de explicar lo que una hizo y lo que le pareció que las demás hacían en *Transformaciones*. Para poder burlar las dos trampas haría falta alguien menos comprometido que yo, que me vi de pronto metida en un lugar en el que había planchas, muñecas, bolitas, alambres, pinturas, pedazos de muebles, teléfonos, jaulas, floreros y un montón de mujeres que mucho no me gustaban. Además, alguien filmaba (cosa que me fascinaba) y alguien prendía la radio (cosa que me molestaba muchísimo). Después de algunas horas todas y cada una de esas mujeres me parecían sensacionales y quería ser amiga para toda la vida de todas y cada una de ellas. Lo que pasó en el medio no tiene

²⁸⁵ Acompañó al evento una mesa redonda integrada por Angélica Gorodischer, Fernando Ulloa, Eduardo Pavlosky, Adela Duarte y Eduardo Newark, este último es quien tuvo a su cargo la filmación.

²⁸⁶ “Oponer una respuesta entusiasta a las dificultades presentes. La artista Monique Altschul y su hacer a pesar de todo”, *La Razón*, 1985, s/d.

definición ni explicación. Tampoco puedo decir qué es lo que se transformó, aunque tengo muy bien fundadas sospechas al respecto”.²⁸⁷



62. *Transformaciones*, 1985. Grupo conformado por Rosa Bril, Ana Esteras, Nora García, Angélica Gorodischer, Mónica Magrane, Liliana Maresca, y Lucía Mourelle

En el grupo integrado por Rosa Bril, Ana Esteras, Nora García, Angélica Gorodischer, Mónica Magrane, Liliana Maresca, y Lucía Mourelle aparecen problemáticas referidas a la mujer en sus distintos roles y transgresiones²⁸⁸. Es entonces cuando, en un encuentro posterior del grupo para ver el material grabado, Gorodischer propone aplicar esta experiencia para la transformación de los mitos de la mujer.²⁸⁹ La escritora expresará en ese momento: “Considero que el final digno de esta reunión es la lectura de la entrevista que me acaban de publicar en *Playboy*. (Lee y es muy festejada. Insiste en el concepto principal). Que los hombres se metan el poder en el culo. Ese mundo no lo queremos. Y propongo además la relectura de los mitos clásicos desde la óptica femenina: Antígona (desde la ley de la madre y no la ley de los dioses), Eva y la manzana

²⁸⁷ Monique Altschul: *Transformaciones. Diario de una aventura creativa*, ob. cit., contratapa.

²⁸⁸ “Continuas alusiones al sexo, transformación ininterrumpida, vertiginosa, que define a la mujer en sus distintos roles y trasgresiones. A través de un enfoque teatral, este grupo logró una excelente relación entre el cuerpo y los materiales que van marcando, y casi definiendo los distintos subtemas”. *Ibíd.*, p. 128.

²⁸⁹ “Las mujeres con humor”, *Clarín*, viernes 14 de noviembre, 1986, p. 41.

(Adán será un calzonudo pelotudo; la mina comió del árbol del conocimiento). Y agárralo a Edipo: ¡pero qué pelotudo! Encontramos en todo una mirada unilateral. Pero, ¿qué pasó con nosotras esa noche? Estuvimos perfectamente femeninas: la casa, el parto²⁹⁰. Las menciones del hombre fueron mínimas”.²⁹¹



63. *Transformaciones*, 1985. Angélica Gorodischer, a la izquierda y Liliana Maresca a la derecha

Lo anteriormente señalado conforma el origen del proyecto *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*. Si bien la coordinación general fue de Monique Altschul, numerosas artistas y mujeres de otras disciplinas se reunieron con el fin de reflexionar sobre los mitos y el papel de la mujer dentro de ellos. En el siguiente apartado analizaremos el contexto teórico que acompañó a esta propuesta.

²⁹⁰ Recuerda Gorodischer: “El grupo se consolidó para al parto, que fue el momento principal de las *Transformaciones*, cuando llegamos a que alguien paría. (...) Eran historias que creábamos en el momento y salía todo de los objetos que Monique había puesto ahí. A través de objetos se iban armando pequeñas historias que iban cuajando en una sola cosa. Pero estuvo muy bien eso, yo te diría que a mí me dejó un muy buen recuerdo”. Entrevista a Angélica Gorodischer, 4/II/2009.

²⁹¹ Monique Altschul: *Transformaciones. Diario de una aventura creativa*, ob. cit., pp. 123-124.

II. Contexto teórico de los mitos y la mirada feminista

El mito es una narración que explica la organización de una norma según un relato fundacional. Los mitos pueden enunciar acontecimientos no localizables en un espacio-tiempo. De carácter legendario, éstos remiten a una super-estructura a-histórica que, no obstante, refieren a conductas y aconteceres de la vida cotidiana, siendo reflejos especulares de un contexto determinado. El mito es una realidad cultural, lo histórico de su relato es la interpretación de la misma: tras su poética se oculta el escenario existencial de una sociedad específica.

En relación a lo dicho, explica Francesca Gargallo: “Antes, cuando la razón narrativa no era considerada inferior a la razón argumentativa, el mito tenía el mismo valor explicativo que un discurso lógico. Contenía una verdad y nadie lo objetaba. Hoy los mitos siguen existiendo y actúan sobre el imaginario a pesar de que en el lenguaje popular la palabra empiece a ser considerada sinónimo de algo mentiroso, poco creíble, perteneciente a una época anterior al desarrollo científico”²⁹². Esta visión de los mitos en la época contemporánea es lo que habilita su cuestionamiento por parte de las *Mitominas*. El grupo se valió del acompañamiento teórico de Celia Ulloa para indagar sobre el lugar que ocupó el género en las configuraciones míticas.

Al tratarse de una construcción imaginaria, los mitos se ubican en lo profundo de una cultura. Dicha situación abonó relecturas críticas por parte del feminismo de la *segunda ola*. Para las feministas los mitos encubrían la estructura con que había actuado el patriarcado desde antiguo. Era entonces necesario su cuestionamiento, con el fin de desvelar las construcciones patriarcales y su instrumentación, desde la

²⁹² Francesca Gargallo: “Mito” en Susana B. Gamba (coord.): *Diccionario de estudios de género y feminismos*, ob. cit., p. 220.

historia legendaria a la actual. En ese sentido, argumenta Gargallo: “Cuando una cosmovisión se modifica, los mitos anteriores se reorganizan. Ahora bien, cuando una cosmovisión se modifica por la imposición de una violencia externa, la reorganización reelabora elementos de resistencia. Entre los mitos de la modernidad (a partir de su forma absolutista y colonialista) está la configuración de una realidad de opresión contra las mujeres y los hombres que podían feminizarse: los campesinos, los indios, los pobres. Según los mitos de la modernidad, las mujeres (y los feminizados) no podían defenderse, organizarse ni representarse. Eran portadoras de un cuerpo pecaminoso, capaz de reproducirse allende las barreras de clase y raza construidas por una cultura de dominio”.²⁹³

Los estudios sobre el mito del jurista suizo decimonónico Johann Bachofen, impactaron especialmente sobre el movimiento feminista de la *segunda ola*, el cual retomará sus ideas sobre el matriarcado y algunas de sus interpretaciones míticas, al calor de los movimientos de liberación de la mujer. Para Bachofen los mitos deben ser estudiados en relación a su contexto histórico. Éstos transmiten esquemas de la existencia de contactos culturales entre diferentes pueblos, por tanto son abordados por él desde el lugar de un testimonio histórico del pensamiento. En su obra sostendrá que a través de los mitos occidentales podemos identificar la lucha entre el principio masculino y el femenino. La unidad madre-hijo se encontraría en el origen de la cultura, siendo la organización matriarcal anterior a la patriarcal, esta última se conformaría hacia el siglo V a. C., coincidiendo con la Grecia clásica. Así establece: “El matriarcado no pertenece a ningún pueblo determinado, sino a un estadio cultural que, por tanto, y como consecuencia del carácter normativo de la naturaleza humana, no puede depender de ser restringido por una identificación con algún pueblo concreto, y que,

²⁹³ Ibíd., p. 220.

finalmente, la semejanza de las manifestaciones aisladas debe ser tenida menos en cuenta que la armonía de la concepción básica”.²⁹⁴

Señala Aurelia Martín Casares que, si bien Bachofen dio una gran importancia al papel desarrollado por las mujeres durante la prehistoria, esto no implicaba que viera positivamente al patriarcado, sosteniendo que dicho momento era el constituyente del paso de la naturaleza a la cultura. Así expresa la antropóloga feminista española: “Lo provocativo de sus teorías [en referencia a Bachofen] es que planteó la existencia de un poder alternativo y femenino en el pasado, lo que acentuaba la imagen de que el patriarcado es una institución cultural”.²⁹⁵

Esta última idea -la del patriarcado como institución cultural creada- fue abono de debates y estudios desde varios campos disciplinares, desarrollados por las feministas de los '70 y '80. Al respecto expresa Giulia Colaizzi: “Las sociedades patriarcales en efecto no son sólo regímenes de propiedad privada de los medios de la producción, sino también de propiedades lingüísticas y culturales, sistemas en los que el nombre del padre es el único ‘nombre propio’, el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, el *logos* que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y cualidad de las relaciones, el *modus* propio de interacción humana”.²⁹⁶

Los debates impactarán sobre el campo artístico internacional y local. Ejemplo de ello será la exposición *Mitominas* en donde se buscará cuestionar y “feminizar” –en el sentido de proponer una mirada en donde la mujer no fuera una

²⁹⁴ Johann Jacob Bachofen: *El matriarcado. Una investigación sobre ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Akal, 1992, pp. 28-29 [1° ed. 1861]

²⁹⁵ Aurelia Martín Casares: *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 128.

²⁹⁶ Giulia Colaizzi (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 19.[cursiva en el original]

figura pasiva o no cayera en los estereotipos delineados por los varones para su sexo- los relatos míticos.

III. ***Mitominas I. Un paseo a través de los mitos. Artistas, obras, talleres***

El proyecto *Mitominas* se concretará en tres exposiciones - dos en la década del '80 y una en los '90- las que tienen por objeto –en especial las dos primeras- cuestionar y proponer otras miradas sobre los mitos grecolatinos y precolombinos. La propuesta pondrá el acento sobre el poder que los mitos han tenido para definir las características de 'lo femenino', excluyendo a la pluralidad de mujeres, todas y cada una diferentes, paradójicas, atravesadas por esas mismas construcciones. Expresa Ana Fraga Iribarne al estudiar la incidencia de los mitos griegos en la formación del patriarcado, que es "(...) necesario reflexionar sobre las evoluciones que han conducido al patriarcado clásico, cuyos valores hemos conocido, vivido y sufrido, y en gran parte están todavía vigentes en la cultura, las representaciones y las costumbres de la sociedad europea occidental".²⁹⁷ Nosotros, podríamos agregar, recibiremos esta herencia europea-occidental en Hispanoamérica a la que acoplaremos los mitos de los indígenas del continente.

Mitominas I tiene como objetivo, como ya indicáramos, la reflexión crítica del lugar que ocupa la mujer en la construcción histórica del mito. La exposición cuenta con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y de la Dirección de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación y se extiende desde el 7 al 30 de noviembre de 1986. Las

²⁹⁷ Ana Fraga Iribarne: *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid, Horas y Horas, 1998, p. 15.

artistas entenderán por mito a aquellas narraciones que explican un hecho o la organización de un relato fundacional.



64. Cartel de *Mitominas I*, 1986

Las artistas redactarán un manifiesto en donde se puede leer:

”Mito

Mito es todo lo que congela. ¿Congela qué? Creencias, actitudes, y sobre todo conductas. Entonces: hay que ser fiel como Penélope, pecadora como Eva, madre ejemplar como Andrómaca, enamorada (silenciosa) hasta la muerte como Eco, santa como María, arrepentida como Magdalena, diabólica como Lilith, imprudente como Pandora, y así hasta el infinito, siempre.

Pero el mito “no existe ni persiste si no es por la palabra”. Lo dijo Paul Valery, que algo sabía al respecto.

Y sin embargo, ah, sin embargo la palabra sirve para descongelar. Quien dice palabra, por supuesto, dice todo lo que habla. ¿No hablan acaso el color y las formas, no habla la danza? Quien dice palabra dice color, forma, danza; dice luz, canto, movimiento; dice teatro, imágenes, sombras chinescas.

La palabra bajo todas sus formas, es la gran descongeladora.

Para eso trabajamos. Nos hemos agarrado de la palabra y sus formas para descongelar Mitos y por lo tanto creencias, actitudes, y

sobre todo conductas. Hemos trabajado en eso por espacio de un año. Aquí están nuestras conclusiones”.²⁹⁸



65. Catálogo de *Mitominas I*, 1986

Quien dirigía por entonces el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires era el arquitecto Osvaldo J. Giesso (Buenos Aires 1924). Dicho espacio se había fundado bajo gobierno de facto, en 1980, cuando el Intendente Brigadier Osvaldo Cacciatore (1924-2007) decidió transformar el viejo asilo General Viamonte, junto al cementerio de la Recoleta, en un centro cultural. Para ello convocó a tres grandes arquitectos y artistas: Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Benedit.

En 1983 -ya en período democrático- se inaugura el edificio y se convoca a Giesso para su conducción. Así recuerda: "Al Recoleta llevé el diseño, la fotografía, las instalaciones, las performances. Ahora hay que seguir innovando, **no se puede seguir con lo mismo que hace veinte años**. El arte digital, el arte proyectado, por ejemplo"²⁹⁹. La figura del que dio el quórum para las innovaciones de Giesso fue el entonces director del área de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Pacho O'Donnell, del que destaca: "(...) la gran libertad

²⁹⁸ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986, p.1.

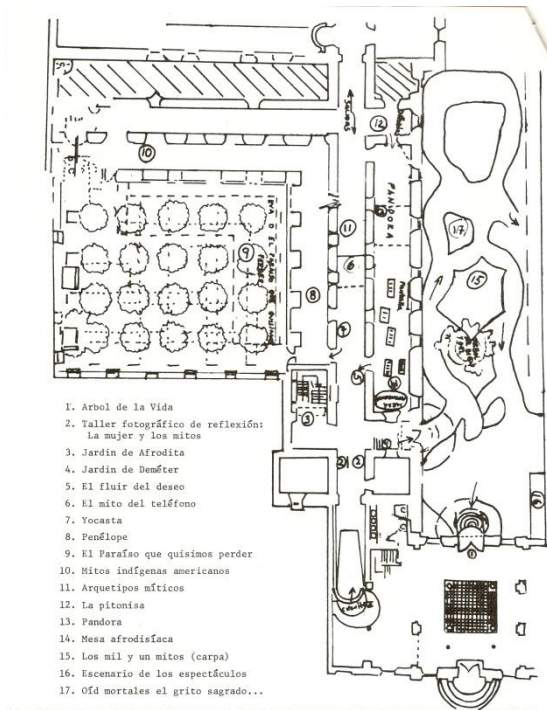
²⁹⁹ "Giesso, el arquitecto en su laberinto" en Clarín, sábado 20 de marzo de 2004 en <<http://edant.clarin.com/diario/2004/03/20/s-05901.htm>>[última consulta, marzo 2011, resaltado en el original]

que me daba para gestionar el Centro Recoleta. Y además todo el tiempo proponía nuevas cosas, se salía enriquecido de sus reuniones de gabinete"³⁰⁰. Lo cierto es que durante su gestión – 1983-1989- el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires pasó de ser un lugar casi desconocido a convocar 1.200.000 visitantes por año, hecho inusitado para el campo artístico local.

El arquitecto Giesso acepta el proyecto presentado por un grupo de mujeres, con Monique Altschul a la cabeza, quienes requerían el Centro Cultural por completo. Revive Altschul aquel primer encuentro con el director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: “Había muy pocas mujeres que exponían acá. Y supongo que eso va a salir de los archivos. Y había muchas menos mujeres todavía, que ganaban premios en ese momento. Cuando lo convencimos al arquitecto Giesso de que nos diera toda la planta del Centro Cultural, este cuerpo del Centro Cultural, que era lo único que existía en ese momento, nos costó mucho conseguirlo. Le pedimos una entrevista, vinimos a verlo con Susana Rodríguez y le contamos qué queríamos hacer. Nos escuchó con mucha tranquilidad, y cuando terminamos nos dijo: ‘ustedes están locas’. Entonces le dijimos: ‘bueno, puede ser que algo locas estemos pero tenemos un proyecto’. Y él: “¿pero ustedes creen que yo les voy a dar todo el Centro Cultural para hacer este delirio?” y le dijimos que sí, que eso era lo que esperábamos. Entonces nos dijo que nos daba dos semanas para que vayamos con la planta diseñada y el proyecto armado y que no nos podíamos mover ni un milímetro de eso que le planteábamos. Nos pusimos a trabajar, y a las dos semanas trajimos el proyecto. Y creo que el proyecto lo sedujo totalmente a Giesso quien nos dijo que sí, que podíamos tener todo el Centro Cultural que era gigantesco. El plano

³⁰⁰ Ibíd.

ya estaba diseñado, todo decidido y solamente había que empezar a hacerlo. A partir de ahí tuvimos un defensor acérrimo en Gieso”.³⁰¹



66. Plano de *Mitominas I*, 1986

En el folleto que acompaña a *Mitominas I*, Gieso argumenta los por qué de haber entregado el espacio:

“La historia del hombre se superpone y se entrelaza con la historia de sus grandes mitos. Sus profundas apetencias, los instintos más visceralmente guardados; las fantasías y las alucinaciones a que lo empujan sus tendencias postergadas; sus miedos y sus esperanzas, emergen a la luz, envueltas en la estructura narrativa, muchas veces inocente, de un mito.

³⁰¹ Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas. Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, conferencia dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010. Ver en Anexo la desgravación completa.

Característica de nuestra época es una obsesiva insistencia de sacar afuera esa íntima estructura falsamente pueril de los grandes mitos, sobre los que reposan en buena medida la vida social y familiar de los hombres, su equilibrio o su locura.

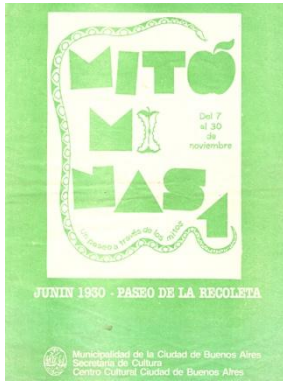
Pero sucede que toda esta historia de los hombres y de los mitos sufre desde el comienzo de una parcialidad intrínseca: una y otra, aunque pretenden interpretar al hombre en general, proviene y van tomando forma desde una perspectiva netamente machista, por lo que no reflejan una realidad total sino que son un reflejo -o espejismo- de los instintos y de los intereses de los varones.

Otra de las caracterizaciones que definen a nuestra época es su tendencia obstinada a transformarse en un tiempo de reivindicaciones femeninas y feministas. Dicho de otra manera: el machismo está en franco tren de retroceso, siendo de prever que su derrota total no está demasiado lejana.

Es tal vez por esta razón que hemos brindado las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires a este grupo de mujeres que se han propuesto ahondar en los mitos tradicionales y, si es posible, reformularlos, esta vez desde el lado hasta ahora débil de la especie humana

Tal vez nuestra invitación y nuestro apoyo no tienen una raíz demasiado desinteresada. Cuando llegue el momento -¡tan cercano quizás!- del triunfo final del matriarcado, nos gustaría tener la oportunidad de una tímida intervención, de que se nos ofrezca un lugarcito en ese nuevo mundo".³⁰²

³⁰² *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (folleto) 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986, s/p. [subrayado en el original]



67. Folleto de *Mitominas I*, 1986

Giesso debe justificar el por qué de la entrega de la totalidad del Centro Cultural a un grupo de mujeres. Al hacerlo visibiliza ciertos prejuicios de tono machista que formaban parte de la atmósfera porteña y enuncia viejas reivindicaciones del feminismo que por estos primeros años en democracia -y como tal, de la defensa de la libertad vedada tras años de régimen- exigían defender.

Lo expresado por el director Osvaldo Giesso manifiesta una situación que se viene dando como natural en el circuito institucional y de exhibición del arte argentino. Nos referimos a la presencia femenina en relación a muestras individuales y colectivas y a la distribución de premios y becas que, si bien ya hemos señalado su incremento desde los años '50, no era lo suficientemente igualitaria con respecto a la masculina. Sobre este tema señala Altschul: “Cuando regresé de Estados Unidos intenté insertarme en el medio del arte plástico, que en ese momento era muy machista ya que había mujeres que hacían plástica pero que generalmente no llegaban al escalón superior, nunca llegaban a los premios. Y además en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, en ese momento [se refiere a 1986 año de la muestra] el 90% de los expositores eran hombres. Cuando conseguimos todo el Centro Cultural para las mujeres, hay una gran tensión entre los varones. Nosotras dejamos cuadernos para comentarios. Vimos llegar a la exposición muy buenos amigos artistas plásticos que nos decían ‘¡Qué bárbaro, qué bueno!’ , y después escribían comentarios, en

aquellos cuadernos, que no se pueden reproducir, como por ejemplo el ofrecimiento de sus medidas y cosas así. Los comentarios positivos eran de mujeres. Ellos se sentían excluidos. Los comentarios más frecuentes eran: ¡Y cuándo van a hacer mitomachos!”.³⁰³

La exposición se plantea con características interdisciplinarias, estuvo conformada por una gran cantidad de trabajos que buscarán integrar los lenguajes plásticos en particular, y los lenguajes artísticos en general. A su vez, la muestra contó con una gran programación y realización de actividades, mesas redondas y espectáculos –danza, teatro, talleres literarios-, en donde se afianzará la idea del espectador como un activo participante, se debatirá y reflexionará sobre el tema convocante.

Asimismo hubo instalaciones que auspiciaban de escenografía para el desarrollo de performances en determinados horarios, objetos que se expandían por el espacio del centro cultural y cobraban otro sentido cuando formaban parte de una actividad teatral. La idea es que el espacio artístico fuera como un organismo vivo en constante actividad y movimiento.

Para desarrollar todos los eventos que se planificaron, las integrantes de *Mitominas* tuvieron que salir a buscar sponsors, esto fue una tarea difícil. Rememora Monique Altschul: “Cuando decidimos que íbamos a hacer Mitominas, la gran pregunta era de dónde salía el dinero, quién conseguía los recursos. Y la frase que más repetía era ‘yo no sirvo para conseguir dinero’. Y esto es interesante porque es lo mismo que dice Clara Coria en su libro sobre las mujeres y el dinero. El libro se llama *El sexo oculto del dinero*. Y plantea la convergencia en la mujer de una tríada sugestiva: dinero chico o caja chica, espacio restringido y tiempo indiscriminado. Que se manifiesta bajo el aspecto de un dinero, un

³⁰³ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

espacio y un tiempo esculpido a la medida del ámbito privado, de lo doméstico, lo cual provoca otra medida y otra calidad en el accionar. (...) Fuimos dos las que decidimos que íbamos a salir a conseguir fondos. [Una fue la misma Altschul] La otra persona es Miriam Jerusalami que es una plástica brasilera, muy eufórica, muy simpática, muy desenvuelta, y que me daba coraje para ir a ver a los siniestros empresarios que siempre nos hacían esperar media hora, una hora hasta que nos recibían, después de haber pedido 3 ó 4 veces cita, y finalmente nos daban muy poco. Generalmente los que nos daban era materia prima. Pero eso fue importante para *Mitominas I* porque nos dieron muchos metros de telas de distintos colores, y nos dieron materiales como para hacer las esculturas. Y a una mujer le debemos esta publicación [se refiere al catálogo de la muestra], a la fundación Argentinia quien era en ese momento la presidenta y que es la plástica y escritora Natalia Cohen”.³⁰⁴

La escritora Daniela Gutiérrez será la creadora del nombre *Mitominas*. Mina es el término con el que se denomina a la mujer en el lunfardo argentino. Una mina es para Gutiérrez: “Una mujer, absolutamente una mujer. Que puede ser inteligente y disfrutar de su pensamiento, una mujer que puede ser hermosa o no, y puede disfrutar de su cuerpo, de las cosas que hace y que piensa, una mujer que puede tener hijos o no, una mujer como cualquiera de las que estamos aquí dando vueltas.”³⁰⁵ El objetivo de la exposición para ella: “(...) es la posibilidad de retomar el origen del mito, que era un origen en movimiento. Después la cultura fue volviendo a los mitos cosas rígidas e imposibles de quebrar. Un poco lo que queremos es descongelar y remitificar para volver a descongelar, o sea, un proceso de movimiento permanente”.³⁰⁶

³⁰⁴ Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, Conferencia dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010. Ver en Anexo la desgravación completa.

³⁰⁵ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 [videocinta]

³⁰⁶ *Ibíd.*

Las artistas que integraron la exposición fueron treinta y dos, ellas son: Raquel Ackerman, Beatriz Altschul, Monique Altschul, Nadia Altschul, Laura Benusiglio, Nora Bologna, Beba Brausntein, Rosa Brill, Nora Correas, Adriana Da Cunha, Judith Fabre, Marta Fernández Longo, Daniela Gutiérrez, Narcisa Hirsch, Miriam Jerusalami, Pilar Larghi, Mónica Magrane, Anna-Lisa Marjak, Liliana Mizrahi, Hebe Molinuevo, Lucia Mourelle, Carol Ordoñez, Micaela Patania, Diana Raznovich, Susana Rodríguez, Marcela Sola, Ana Luisa Stok, Melisa Tirabasso, Helga Thomson, María Celia Ulloa, Viviana Zargón.

Las integrantes de *Mitominas* no debían estar posicionadas dentro del feminismo, ni reivindicarse artistas obligatoriamente; simplemente debían tener ganas e ideas de trabajar el tema convocante desde una posición crítica y con un resultado plástico. Al respecto recuerda Altschul: “Hicimos muchísimas reuniones. Angélica Gorodischer recuerda cómo fueron esas reuniones y cuenta que nos reunimos y que una de nosotras dijo que había que hacer algo al respecto de los mitos. Que si bien los mitos habían sido contados una vez y para siempre había que pensar si no existía otra manera de contarlos. Esto fue el punto clave de *Mitominas*: reinventarnos nosotras mujeres, dentro de los mitos y a través de eso reinventar también los mitos. De ahí pasamos a reunirnos a veces de a dos, de a tres, de a cinco, de a veinte mujeres, a pensar en los mitos, hablar de ellos, mirarlos, sobarlos, cuestionarlos, rechazarlos, volver a aceptarlos”.³⁰⁷ La mujer más joven tenía dieciséis años y la más grande tenía sesenta años. La mayoría integrante era femenina, aunque hubo varones, como Emeterio Cerro, Carlos Altschul o Carlos Fumagali, que aportaron desde lo teatral o con el soporte fotográfico de la muestra. Si bien hubo actores en el desarrollo de algunas obras teatrales, la mayoría de la presencia era femenina.

³⁰⁷ Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas. Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, Conferencia dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010. Ver en Anexo la desgravación completa.

La exhibición se iniciaba a través de un recorrido laberíntico en relación al mito de *Ariadna y el Minotauro*, refiriendo así a la cultura cretomicénica, tan querida por las feministas que la reivindicaban en su estructuración matriarcal. Expresa Diana Raznovich: “Cuando el público se acerque a este centro será como si se introdujera a una gran kermese o fiesta multidisciplinaria. (...) Será un gran laberinto que la gente recorrerá como si se tratara de un parque de diversiones y de tristezas. Todo ubicándolo alrededor del mito; sobre el lugar que ocupamos en los mitos las mujeres, que para nosotras es muy cuestionable”.³⁰⁸



68. Minotauro de *Ariadna y el Minotauro*, *Mitominas I*, 1986

La muestra comienza con una exhibición fotográfica denominada *Taller fotográfico de reflexión: La mujer y los mitos*. Éste era el resultado de una actividad dictada por Liliana Mizrahi y Alicia D’Amico. El mismo fue realizado para las integrantes de *Mitominas* con el objetivo de que se conocieran entre ellas. Así indica Altschul: “Mitominas trató de integrar lo que se planteaba en la teoría con todo lo que era imagen. Poder reflejar una coherencia. Liliana Mizrahi y Alicia D’Amico propusieron un taller, que cada una de nosotras eligiéramos un mito con el que nos identificamos. Cada una debía disfrazarse de ese mito. Y Alicia D’Amico fotografió esa transformación del personaje en el mito”.³⁰⁹

³⁰⁸ “Mitominas. Las chicas que destruyen los mitos sobre las mujeres”, en *Libre*, Año 3, N°148, 11/11/1986, s.p.

³⁰⁹ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

Con ese fin se planteó en tres sesiones: en la primera se debía seleccionar un mito para representar a través de materiales, en la segunda se les pedía a las artistas se sentaran ante un espejo con los materiales que habían llevado cada una de ellas y que de a poco fueran transformándose, ya sea a través de disfraces o de objetos que realizaran con lo traído. En la tercera, Alicia D'Amico realizó una sesión fotográfica sobre lo que cada una había creado. Cuenta Anna Lisa Marjak que: “Hubo de todo. Pandora. Lilith apareció rodeadas de manzanas, muerta de risa agarrando a un pobre Adán”.³¹⁰

Esta experiencia puede leerse como una adaptación de la estrategia de la concienciación en el campo artístico. Amelia Jones señala: “En el mundo del arte, el aumento de conciencia se consideraba paralelo al hacer arte, lo que cobro un tono terapéutico, empezando a ser considerado como una ‘salida’ directa y creativa para las mujeres a través de la cual expresar su propia experiencia como sujetos femeninos inmersos en la cultura patriarcal: la meta del aumento de conciencia era, en palabras de la artista Holly Hughes, ‘fusionar la conciencia política del individuo con el acto de hacer arte’”.³¹¹ Los materiales cobraron un sentido simbólico ante la propia experiencia de los mitos que cada *Mitomina* había tenido.

En relación a la razón de ser del taller, Liliana Mizrahi expresa: “Nuestro ojo lúcido se entrena en la búsqueda activa, tensa, comprometida. Se rebela a los convencionalismos y aprende a ver. Se transforma en renovada certeza. (...) Las mujeres estamos aprendiendo a ser una presencia constante ante nosotras mismas. Estamos desaprendiendo a esperar. Queremos que la ternura, la

³¹⁰ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 [videocinta]

³¹¹ Amelia Jones: “Herejías feministas: el ‘arte coño’ y la representación del cuerpo de la mujer, en *Herejías. Crítica de los mecanismos* (cat. expo.), Palma de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, p. 591.

creación y la honestidad tengan un lugar en este mundo insensato. Para eso nos enfrentamos con nuestras propias oscuridades con el deseo de conquistar los significados que nos permiten comprender los hechos. Buscamos suscitar e ilustrar las paradojas y las contradicciones de nuestro mundo atroz y opresivo. (...) La fotografía es siempre testimonio concreto de nuestra profunda e intensa capacidad de olvido. Por eso no podemos prescindir de la memoria. 'Aún la mejor fotografía traiciona lo real, en tanto nace de una elección que da límite a lo que no lo tiene' (Camus). La fotografía: ceremonia, secreta, ritual de posesión y encierro. Cada retrato se cargó con la imprevisible presencia individual. Mientras cada uno de nosotras trató de darle forma a una esperanza".³¹²

Seguidamente, las/os espectadoras/os se encontraban con la ambientación realizada por Monique Altschul y Pilar Larghi más un equipo de *mitominas* como colaboradoras técnicas: el *Jardín de Afrodita* y el *Jardín de Deméter*. Consistió en una sala entelada con vivos colores, en la que se colocaron objetos que, según las artistas, aludían a las diosas, eran símbolos referentes a su función como divinidades.



69. Monique Altschul; Pilar Larghi: *Jardín de Afrodita y Deméter, Mitominas I*, 1986

³¹² Liliana Mizrahi: "El ojo lúcido" en *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. exp.), ob. cit, p. 34.

La zona de Afrodita se cubrió de rojo, vinculado con la función erótica de la diosa, mientras que la de Démeter llevaba en las paredes telas celestes, de ellas colgaban espigas de trigo y mazorcas de maíz, aludiendo a la fertilidad de la tierra y adaptando el mito a Hispanoamérica. Afrodita fue interpretada como una divinidad nocturna, su jardín es el de los amantes de la noche. Démeter fue representada a través de la idea de fertilidad, es el jardín diurno de la madre naturaleza fecunda. Ambas forman parte de una misma mujer. Así indica Altschul: “Es decir, el jardín del día y el de la noche, el de la madre y el de la amante, que son los dos jardines de la misma mujer”.³¹³ Démeter, madre de la Tierra, se da de la mano con Afrodita, amante, y queda bajo nuestra óptica como una sola mujer”.³¹⁴

El recorrido continúa atravesando las salas que comprendían los mitos de Yocasta y de Penélope. El primero fue abordado por la escritora Angélica Gorodischer a través de una historieta-collage en donde reescribía tanto en palabras como en imágenes el mito. Ésta aparece sin vergüenza ante el incesto y espera que Edipo no se arranque los ojos: “Por qué Yocasta ha de ahorcarse en un marasmo de culpa y horror, en vez de decir sensatamente ‘Y bueno, me quitaron a mi hijo en cuanto nació, así que ahora me ha sido devuelto como marido y amante, no es cuestión de andar con sutilezas genealógicas, total, ya hemos tenido cuatro chicos, nos llevamos bien, y Tebas va a andar mejor con nosotros que sin nosotros, vámonos a la reunión de gabinete y dejémonos de pavadas”³¹⁵. Es evidente que el humor fue una de las herramientas más empleadas en *Mitominas*, Gorodischer apela a este elemento para dar vuelta la historia trágica de Yocasta y Edipo, punto de vista analizado por Silvia Vegetti-Finzi al marcar la diferencia sexual entre madre e hijo varón: “Yocasta, madre

³¹³ “Mitominas. Las chicas que destruyen los mitos sobre las mujeres”, en *Libre*, ob. cit., s.p.

³¹⁴ Anna Lisa Marjak: “Mitos y realidades del mundo femenino”, *La Nación*, domingo 23 de noviembre de 1986, ob. cit., p. 37.

³¹⁵ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986, p.2.

incestuosa, nace en el palacio real de Tebas y muere en él, puesto que ése es su único ámbito, mientras Edipo, tras acceder a la verdad de su identidad, será sepultado en Atenas, en la polis”.³¹⁶

Nora Correas, quien viene del campo del arte textil, realizará una instalación dedicada a Penélope: en una de las salas acumula gran cantidad de prendas de vestir cuyo denominador común es el color blanco: vestidos, camisetas, camisones, sábanas, pañales, vestidos de novia y de comunión, enaguas y medias, todo este material se extiende a lo largo de una pared a modo de gigantesco tapiz. La artista indica que “ (...) la mujer es una cavidad blanda, la cosa mullida y receptora”. Más adelante explica lo que es Penélope para ella “ (...) la rutina doméstica de la mujer, que siempre termina y que no termina nunca (...)”, el color blanco es el elegido “porque se desea la mujer en blanco, no escrita; la pureza no es solamente la virginidad, sino lo no hecho, lo no dicho (...)”.³¹⁷



70. Nora Correas, Vista y detalle de la instalación *Penélope*, *Mitominas I*, 1986

Esas prendas se organizan formando una pantalla, símbolo de la tapadera, del mandato social de pureza y castidad, telón de los deseos y las pasiones

³¹⁶ Silvia Vegetti-Finzi: “De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina” en Silvia Tubert (ed.): *Figuras de la madre*, Valencia, Cátedra, 1996, p. 127.

³¹⁷ “Las mujeres con humor”, *Clarín*, Buenos Aires 14 de noviembre de 1986, p.41

prohibidas durante los años de la espera. Anna Lisa Marjak señala que Correas “(...) ve a la mujer como en ‘etapa de servicio’, la mujer al servicio del hombre, de la familia, de los platos y la comida. Todo se convierte en un espacio blanco: la pureza. El recorrido finaliza en una mancha roja: la mujer y su sangre”.³¹⁸ Esto último señala el final de la virginidad.



71. *Mitominas* colaborando en *Penélope* de N. Correas

En el catálogo de *Mitominas* Gorodischer expresa sobre Penélope: “por qué Penélope ha de tejer incesantemente en espera de un Ulises más que improbable (que, dicho sea de paso, andaba por ahí pasándola bomba con Circe y otras alegres señoritas de parecida laya), si podía, con una orden, ya que para algo era reina de Ítaca, deshacerse de los pretendientes, huéspedes e inoportunos. ¿No sería que de noche, en vez de tejer, la pasaba tan bomba como Ulises, en un satisfactorio desfile de pretendientes?”³¹⁹ Aquí emerge la transformación del mito –o su descongelamiento, según las *Mitominas*.

La *Ilíada* y la *Odisea* forman parte del canon de la cultura occidental. Por ello nos referiremos a estas obras literarias para acercarnos a los cuestionamientos de *Mitominas*, quienes buscarán descongelar los mitos. En ese sentido, Penélope es una de las figuras más conocidas de la *Odisea*, como corresponde a la protagonista de un relato principal. Ha inspirado innumerable

³¹⁸ Anna Lisa Marjak: “Mitos y realidades del mundo femenino”, ob. cit., p. 37.

³¹⁹ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), ob. cit., 1986, p.2.

cantidad de piezas teatrales, musicales y artísticas, en las que aparece como emblema de la pasividad y fidelidad femeninas. Sin embargo, estudiosas de los mitos como Ana Fraga Iribarne explica que: “Penélope es, en esta primera tipificación, el modelo de la esposa patriarcal, opuesta explícitamente además a la figura negativa de la odiosa Clitemnestra. (...) solamente una vez se aplica efectivamente el epíteto ‘fiel’ a Penélope en la *Odisea* actual, precisamente en ese desenlace que se produce en los cantos XXIII y XXIV, considerado tardío por la mayoría de los filólogos y hasta espurio por alguno de ellos. Se introduce el epíteto ‘fiel’ para acentuar la tesis muy ligada a la mentalidad de Atenas del siglo V. El marido, dice la *Odisea* actual, ha recuperado al fin ‘los derechos de antaño’”³²⁰

“¡Oh dichoso hijo de Laertes, Odiseo, de trazas sin cuento!
¡De cuán nobles entrañas Penélope ha sido la hija sin reproches de Icarío!
¡Cuán fiel su recuerdo de Odiseo, con quien moza casara!
Jamás morirá su renombre, pues los dioses habrán de inspirar en la tierra, a las gentes, hechiceras canciones, que alaben su insigne constancia. No así de Tindáreo la hija; ideando maldades, a su esposo mató; serán cantos repletos de odio, los que de ella en el mundo se extiendan, y así su ignominia recaerá sobre cada mujer, por honrada que sea.”³²¹

En este canto XXIV se manifiestan los opuestos entre buena y mala mujer, configurando toda una línea de conducta a seguir y la amenaza encubierta ante el incumplimiento del mandato-ley.

³²⁰Ana Fraga Iribarne: *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, ob. cit., p. 81.

³²¹*La Odisea*. Traducción de Juan Manuel Pabón, e Introducción de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 2009, Canto XXIV, p. 192-202.

“Más tú vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, telar a la rueca, y ordena asimismo a las siervas aplicarse al trabajo; el hablar compete a los hombres y entre todos a mí, que tengo el poder en la casa. Admirada la madre tornóse y marchó a su aposento con el recio discurso del hijo grabado en el alma”³²²

Frente a la dureza con que su hijo se dirige a Penélope, Fraga Iribarne enumera ciertas características del personaje: “(...) constancia en el llanto, pasividad, reclusión en las ‘habitaciones altas’, es también una tejedora como Arete, pero no baja más que contadas veces a la gran sala; al contrario que Arete, que parece presidirla, es expulsada de ella en repetidas ocasiones por los varones. La sumisión al varón es otro de los rasgos que se prestan a esta Penélope”³²³. Y más adelante concluye: “Notemos el sutil cambio en la apreciación en las ‘labores de la mujer’, timbre de gloria en Arete, o como veremos en las diosas Calipso y Circe y aquí oficio de cautivas dirigidas por la esposa recluida”.³²⁴

En la obra de Correas Penélope está presente como una mujer prisionera de lo inmanente, aferrada a una espera que se prolonga en cada movimiento que la protagonista repite. Lo que destaca la artista es la rutina sin posibilidad de cambio dentro de una casa-prisión. Las características de la Penélope que nos transmite la *Odisea* más actual recuerdan a Beauvoir cuando señala que aquello que constituye a la mujer es lo que la oprime. Allí radica una de las situaciones más comunes del patriarcado, que a su vez es identificada por Fraga Iribarne en este personaje.

Las integrantes del equipo de *Mitominas* contaron con el asesoramiento y la preparación para releer los mitos de María Celia Ulloa, pedagoga y física.

³²² *Ibíd.* p. 355.

³²³ Ana Fraga Iribarne: *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, ob. cit., p. 83.

³²⁴ *Ibíd.*, p. 93.

Altschul señala:” Fue nuestra teórica del mito: nos guió en la difícil tarea de tomar en cuenta a Eliade o Barthes para llegar a entender qué significa para nosotras, mujeres del siglo veinte, Eva, Penélope o Pandora”.³²⁵ Marjak, por su parte, agrega: “Como dice Chichú Ulloa este trabajo es movilizador, reflexivo. Nunca se dejó atrás la diversión. Los dioses pretenden que nos divirtamos y que los imitemos. La historia avanza y los mitos ya dejan de estar congelados, los llevamos con nosotros, les damos nueva vigencia, los transformamos. La ciencia ha contribuido a ese quehacer”.³²⁶Es así como Penélope estará presente en dos obras de la muestra: a la mencionada instalación de Correas se suman cinco monólogos performáticos escritos y dirigidos por Diana Raznovich y protagonizados por Silvia Estrin. Se reunirán con el nombre *El Mito del Teléfono*.



72. Silvia Estrin en el *Monólogo del teléfono* de Diana Raznovich, *Mitominas I*, 1986

La autora de los monólogos indica: “Ulises, seducido por las sirenas, hace esperar a Penélope que teje y desteje. O sea, a la mujer se la ha dividido: en la que espera, en la buena ama de casa que espera a que el hombre tenga sus aventuras con las sirenas, y en la sirena que mueve su cuerpecito y lo seduce. Nosotras estamos tratando de juntar a las sirenas con Penélope. (...) A mí me molesta el mito del teléfono. Escribí sobre ese tema. Hice un monólogo sobre la señorita de la hora que muchos suponen que se trata de un Sísifo encadenado.

³²⁵ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*, folleto, Buenos Aires, 1986, s. p.

³²⁶ Anna Lisa Marjak: “Mitos y realidades del mundo femenino”, ob. cit., p. 37.

La que dice la hora todo el tiempo, imperturbable. Yo la hice hacer pis, hacer caca. La hice hacer miles de cosas que uno no se imagina que haga la señorita de la hora. Aunque el tema es mucho más amplio”³²⁷



73. Monólogo del teléfono de Diana Raznovich

La amplitud del tema radicaba en que también se hacía hincapié en la figura de la mujer que espera eternamente, al lado del teléfono, la llamada del hombre-amante-esposo. La protagonista aparecía transitando entre la desesperación y el absurdo, el miedo al abandono y la ira de la espera, sin poder despegarse del aparato. Éste último aparecía como una deidad contemporánea representada, a través de una gigantesca escultura, en la figura de Frankenstein, a sus pies un pequeño cartel señala: “Teléfono. Deidad contemporánea”. Por delante se ubica un banquito que sostiene el invento de Graham Bell, allí se indica con otro cartel: “Por si usted no tiene uno, se trata de un aparato para hablar a larga distancia”. Penélope se ‘modernizaba’ dramáticamente ante la mirada de la *Mitominas*. Silvia Estrin, en el papel de la Penélope moderna, recitaba ante el público: “Me prometió que me iba llamar a las diez. Me prometió que me iba a llamar a las diez. Pero, en realidad me prometió que me iba a llamar a las diez de ayer y son las nueve de hoy. Así que

³²⁷ “Mitominas. Las chicas que destruyen los mitos sobre las mujeres”, en *Libre*, ob. cit., s.p.

lleva veintitrés horas de retraso. Hace veintitrés horas que lo espero pegada al teléfono”.³²⁸

Es interesante señalar que al año siguiente de *Mitominas I*, Diana Raznovich publicará su libro *Cables pelado*. En él, varias historietas reúnen partes del monólogo del teléfono³²⁹.



74. Diana Raznovich, *Cables pelados*, 1987

Uno de los sectores más amplios del Centro Cultural es su patio. Dicho espacio, otrora claustro del asilo, hoy se encuentra rodeado de canteros con árboles en donde el/la visitante puede hallar sombra y calma. Por entonces este espacio fue adaptado por las *Mitominas* para la instalación llamada *El paraíso que quisimos perder* en donde, desde su particular mirada, revisarán la pérdida del paraíso por causa de la manzana de Eva. Angélica Gorodischer planteó las siguientes preguntas: “por qué Eva ha de ser la culpable del pecado original y no (como Prometeo) la heroína curiosa, fuerte y desobediente, que consigue para la raza de las mujeres y de los hombres, la luz del conocimiento”. “(...) por qué la manzana tiene tanto status en la mitología: la manzana del jardín del Edén, la

³²⁸ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 [videocinta]

³²⁹ Diana Raznovich: *Cables pelados 1*, Buenos Aires, Ediciones Lúdicas, 1987.

manzana de oro en el juicio de Paris, las manzanas de Atalanta, 'an Apple a day keeps the doctor away', etc. Les preguntamos a los floricultores del Alto Valle de Río Negro, pero tampoco saben (...)"³³⁰ Para las *Mitominas*, las mujeres son las que deciden perder ese paraíso porque de no ser así, se hubiera vivido en la eternidad.



75. *El paraíso que quisimos perder*, instalación colectiva, *Mitominas I*, 1986

Bajo el humor que no dejar de ser cuestionador, las *Mitominas* realizarán una enorme serpiente –que recuerda al cartel de la muestra- la cual bordeará todo el patio, atravesando los canteros. De cada uno de los árboles colgarán enormes manzanas rojas hechas de cartapesta. Entre los árboles, animales fantásticos poblarán un paraíso en el que Eva será la que caiga seducida por Adán y la que, tras la manzana de la discordia, salve a la humanidad.



76. *El paraíso que quisimos perder*, instalación colectiva, *Mitominas I*, 1986

³³⁰ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo), ob cit., pp. 2-4.

Monique Altschul refiere sobre la reescritura de los mitos por parte de Angélica Gorodischer, la cual abre el catálogo de *Mitominas I*: “Y esto para nosotras era muy importante porque los reinventaba a través del humor. Y lo que queríamos evitar con Mitominas es que fuera un manifiesto amargo, demostrar que las feministas también tenemos humor, pero tenemos otro tipo de humor, distinto al de los varones y así fue como en muchos de los espacios había mucho humor”.³³¹ Pero el desparpajo y la gracia ante ciertas cuestiones se combinaban con textos de tono más dramático, los que se encontraban en el catálogo. Tomamos como ejemplo el de Marcela Sola titulado *El paraíso*: “Hace tanto tiempo que sé la verdad de esta historia, que siento que moriré si no la puedo contar. La contaré entonces a la manera de confesión, porque está en el orden de la verdad el que sólo pueda ser confesada. Voy a confesar que, aunque ustedes lo ignoren, yo me he pasado la mayor parte de mi vida estudiando para ser Dios. Y por más increíble que pueda parecer no he fracasado, no por menos del modo en que Dios lo ha hecho.”³³²

Esta pieza será la escenografía de una performance realizada por Ana Teresa Stok e inspirada en el escrito de Marcela Sola *El Paraíso*. Allí podemos leer: “‘No veo claro’ dijo. [dice Adán] ‘¿Por qué no? Mira esto, ¿qué es?’ y señaló un ligero animal de cola arqueada. ‘Ardilla’ contestó Adán espantado ante la inevitabilidad del conocimiento. Ni bien había terminado de pronunciar el nombre, cuando el aire, que no puede ser quebrado, reconstituyó un silencio ominoso y premonitorio. ‘¡Somos como Dios ahora!’ dijo Eva, ‘¿no es divino?’. Lo que sigue pertenece al dominio público con la excepción de un corto diálogo, casi monólogo, mantenido a las puertas del paraíso, al calor de las espadas llameantes. ‘¿Qué haremos ahora?’ preguntó Adán consternado, mientras Eva comenzaba a sonreír mirando a su alrededor. ‘No sé lo que harás, pero sí sé lo

³³¹Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas. Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, Conferencia dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010. Ver en Anexo la desgravación completa.

³³² *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo), ob cit., p. 46.

que yo haré. Será duro pero, ¡oh!, tan delicioso. Crearé el mundo ahora, lo nombraré todo, inventaré una lengua para mis hijos y todos los que vengan después, y esta lengua se extenderá a lo largo del tiempo, cobijando paraísos y espadas en sus vueltas y esquinas. La memoria acumulada de lo que he mirado, el horror y la belleza, todo será la dote que deje en cuna de cada niño. ‘En cuanto a ti’, le palmeó el hombro afectuosamente, ‘no te aflijas, puedes transcribirlo’”.³³³



77. *El paraíso que quisimos perder*, instalación colectiva, *Mitominas I*, 1986

Eva aparece en el pecado original de *Mitominas* como aquella que puede dar nombre a lo no nombrado aún, de esa manera al poder poner en palabras lo que sucede, logra contarlo. Con ello se inicia la memoria y el relato, el cual será escrito por el hombre. Si la mujer es la lengua, el hombre será la escritura. Este concepto recuerda lo señalado por María Zambrano cuando dice: “Me fui volviendo oído y al volverme para mirar, nadie me escuchaba. Sin recinto sonoro me adentré en el silencio, soy su prisionera, y aunque hubiese aprendido a escribir no podría hacerlo; criatura del sonido y de la palabra que llega en un instante y se va a visitar quizás otros nidos de silencio. Había dado por sabido que el escribir es cosa de unos pocos hombres, a no ser que haya una escritura de oído a oído. El hablar en cambio me era natural y, como todas las cosas que se hacen según la naturaleza, tenía sus eclipses, sus interrupciones”.³³⁴ La lengua materna es lo que llena de felicidad a la Eva de *Mitominas*, es la dote que dejará en la cuna de cada niña/o que ella y las de su género vayan a parir.

³³³ *Ibíd.* pp. 47-48.

³³⁴ María Zambrano: “Diótima” en Elena Laurenzi: *María Zambrano. Nacer por sí misma*, Madrid, Horas y Horas, p. 1995, p. 128.

Los mitos prehispánicos ocuparon un lugar importante en la exposición, aunque no tan amplio como los grecolatinos. El mito de la vagina dentada, de origen mataco, y *las diabladas*, fiestas llamadas así por la danza que se baila en ella, serán reinterpretados por las artistas. En *las diabladas* los bailarines portan caretas y trajes demoníacos sumamente fantásticos. La danza representa el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y el mal. En ella conviven elementos del ritual católico con otros de origen ancestral andino. Las *diabladas* son características de Chile, Bolivia y Perú, aunque en el norte Argentino también se las reivindica. La instalación se ubicará en uno de los pasillos del Centro Cultural. Allí el/la espectador/a podía ver como colgaban de cintas sujetas al techo, numerosas y coloridas máscaras. Una gran serpiente se extendía por la pared, recordando su simbolismo diabólico. Al fondo emergía la vagina dentada, gigantesca vulva rosada, rodeada en sus labios por afilados dientes blancos. Símbolo atrayente, vinculado al fantasma masculino de la castración en el acto sexual.



78. Máscaras de las *diabladas*, *Mitominas I*



79. *Vagina dentada*, *Mitominas I*

Carola Ordoñez, quien coordinó la bibliografía para abordar la obra apunta que: “los ritos no revelan acerca de las mujeres sino acerca de lo que los hombres sienten hacia ellas (...) El mito forma, en tanto conceptualiza, y a menudo deforma la realidad. Da estructura a lo temido o a lo desconocido para hacerlo abordable. Es así como los hombres ‘organizan’ en los mitos y ritos, la

inquietante diferencia de los sexos y la misteriosa naturaleza de la mujer. Esto los ayuda a pensar las cosas de una determinada manera para luego actuar como si realmente fuera así”.³³⁵



80. Máscara de la *diablada* de Oruro.

La cuestión de la máscara, la cual aparecía a través de los mitos hispanoamericanos, fue importante por el vínculo existente entre la máscara y lo femenino, lo que se oculta y lo que se muestra. En este sentido, en el catálogo de *Mitominas* el texto de la escritora Luisa Valenzuela *La mala palabra* es fundamental, allí dice:

“¿Por qué tanto miedo a las lágrimas? Porque las máscaras que usamos son de sal. Una sal roja, ardientes, que nos vuelve hieráticas y bellas, pero nos devora la piel.

³³⁵ Sibila Camps: “Las mujeres, con humor” en *Clarín*, Buenos Aires, viernes 14 de noviembre de 1986, p. 41.

Bajo las rojas máscaras tenemos el rostro en carne viva y las lágrimas bien podrían disolver la sal y dejar al descubierto nuestras llagas. La peor penitencia.

Nos cubrimos con sal, y la sal nos carcome y a la vez nos protege. Roja sal la más bella, la más voraz de todas. En tiempos idos nos restregaban la boca con la sal roja, queriendo lavarnos de impudicias. ¡Brujas! gritaban ellos cuando algo perturbaba el tranquilizante orden por ellos instaurado. Y nos fregaban la cara contra la sal roja de la ignominia y quedábamos anatemizadas para siempre. ¡Brujas! Nos acusaban, acosaban, hasta que supimos apoderarnos de esa sal y nos hicimos las máscaras tan bellas iridiscentes, color carne, traslúcidas de promesa.

Ahora ellos si quieren besarnos, y todavía a veces quieren, deben besar la sal y quemarse a su vez los labios. Nosotras sabemos responder a los besos y no tenemos inconveniente en quemarnos con ellos desde el reverso de la máscara. Ellos/nosotras, nostras ellos. La sal ahora nos une, nos une la llaga y solo el llanto podría separarnos. “(...) que será de nosotras cuando afloren nuestros rostros ardidos. Quién nos querrá sin máscara, quién en carne viva”.³³⁶

Continuando con el paseo por la exposición, el/la visitante se encontraba con la instalación de Micaela Patania y Viviana Zargon *Arquetipos míticos*, la cual versaba sobre tres figuras mitológicas: Hera (la hogareña), Afrodita (el símbolo sexual) y Atenea (la activa y creadora). A través de objetos simbólicos, las artistas buscaron hablar de los arquetipos femeninos. Esta trilogía reflejaba al género como madre-mujer-guerrera. La primera como organizadora del hogar, la segunda en su faceta erótica, sexual y la tercera en su función de luchadora. A su vez las artistas vincularon estas funciones con tres espacios: el mundo del

³³⁶ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986, p. 44.

hogar, el mundo de la sexualidad y el mundo del trabajo (dentro y fuera del hogar).



81. Micaela Patania y Viviana Zargón, *Arquetipos míticos, Mitominas I*, 1986

La escritora Susana Pravaz prestó su pluma para transmitir lo que significaba este trabajo para sus creadoras: “De hecho, todas las mujeres que trabajamos, que tenemos hijos y que existimos en nuestro cuerpo pertenecemos a todas y cada una de las categorías. Sin embargo nos resultó interesante que cada una de estas categorías reclama en su definición características específicas y discriminadas, la mayor parte necesarias y suficientes para marcar la exclusión de las otras”.³³⁷

Las artistas realizarán una instalación en donde las diosas aparecen a través de objetos que simbolizan el hogar, la maternidad, la sabiduría, la belleza, el erotismo. Las paredes de la sala estarán cubiertas por papeles pintados con mujeres que representan distintos roles de la mujer: la que alimenta, la que hace las tareas domésticas, la erótica y sensual, entre otros. Mientras los objetos -de estridentes colores- hablarán de los estereotipos que frecuentemente vinculan a estos con lo femenino.

³³⁷ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo), ob cit., p. 29.



82. Micaela Patania y Viviana Zargón, *Arquetipos míticos, Mitominas I*, 1986

Así aparece Atenea mencionada en *La Odisea*:

“Lo mismo que los hombres feacios son los primeros para conducir un barco entre las olas, así son las mujeres las primeras como tejedoras, pues Atenea le concedió la destreza y la habilidad con las manos”³³⁸

Sin embargo, en la *Ilíada*, Atenea sólo conservará de su pasado preolímpico sus habilidades de mujer tejedora, ya que su papel de diosa subordinada a Zeus, al igual que Hera, disminuyó el poder que estas tenían en tiempos de la tradición micénica. Apunta Fraga Iribarne que ambas: “(...) tomadas de la tradición micénica, en donde fueron con toda seguridad, diosas poderosas, se han convertido aquí en esposa e hija de Zeus, de tal forma que esa organización ‘familiar’ señale su dependencia del dios supremo. La condición de ‘esposa rebelde’ corresponderá a Hera, y a Atenea la de ‘hija rebelde’. Condición que se constituye en metáfora de la dependencia que hemos señalado, pero también de su antigua grandeza en esa caracterización

³³⁸ ³³⁸ *La Odisea*. Traducción de Juan Manuel Pabón, e Introducción de M. Fernández Galiano, ob. cit., p. 109.

de diosas rebeldes, capaces de discutir y hasta de intentar torcer los designios divinos”.³³⁹

En el caso de Hera, la superioridad de su marido sobre ella se manifiesta incluso en forma de golpiza si Zeus sospecha de engaños amorosos de la diosa. Hera se va tornando en una figura engañosa y seductora, que se vale de Hipnos –el sueño- para las infidelidades. Sin embargo, a la vez que se cuentan juegos seductores se afianza el modelo monogámico en donde el que puede tener infidelidades sin que encuentre represalias será el varón, mientras que la mujer sí será represaliada. Afrodita aparecerá como una diosa “(...) débil, y por ello más que proteger a su héroe en la batalla como hace Atenea en su campo, lo que hace es retirarlo de allí”.³⁴⁰ Afrodita se muestra en la *Ilíada* en calidad de diosa protectora de la unión sexual, “(...) en su sentido de unión placentera más que de unión encaminada a la procreación (...)”.³⁴¹

Si consideramos el término arquetipo según lo enunciado por Jung como “(...) sistemas de aptitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones. (...) Así que son, la parte infernal de la psique (...) aquella parte a través de la cual la psique se une a la naturaleza. Los arquetipos no pueden ser representados en sí mismos, pero sus efectos son discernibles en ideas e imágenes, al igual que todo lo que se convierte en contenido consciente”.³⁴² El universo simbólico de estas diosas se vuelve imágenes que hablan históricamente de las mujeres. Elementos como muñecas, delantales y guantes de cocina, zapatos y sandalias femeninas, electrodomésticos, aparecían en abundancia. Por contraste, una paleta de artista con pinceles, libros y objetos

³³⁹ Ana Fraga Iribarne: *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, ob. cit., p. 135.

³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 152

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 153.

³⁴² Daryl Sharp: *Lexicón junguiano*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1994, p. 28.

como compás, regla, lápices, todos símbolos de lo racional o del aspecto creador asociado a lo masculino, se encontraban en menor cantidad.

Monique Altschul señala: “El mito se congela cuando se deja de creer. En las sociedades primitivas cuando se da una fe fuerte sobre ciertas cosas, coinciden mito y creencia. Cuando nosotros dejamos de creer el mito se convierte en algo que fija conductas, que reglamenta y es ese tipo de mitos los que queremos destruir y rever. Sabemos también que es inevitable que al tratar de descongelar los mitos vamos a congelar otros, entonces creemos que es un trabajo incesante, que hay que seguir trabajando y trabajando y seguir revisando estos temas. (...) “Tratamos de descongelar los mitos pero sobre todo de encontrar un lugar propicio para la mujer. Los mitos fueron escritos, inventados por los hombres, entonces ahora queremos darnos el lujo de encontrar el rol que quisiéramos tener en esos mitos”. Ante la pregunta de dónde se encuentran los mitos de hoy –año 1986- Altschul contesta: “Y en este momento los mitos son explotados por la publicidad”.³⁴³

La pitonisa consistía en un espacio en donde se brindaban oráculos al público. La pared central de la habitación estaba entelada de rojo. Sobre ella, tres rostros de mujeres trabajados cual máscaras, colgaban desde una gasa blanca. En determinados momentos de la tarde, la pitonisa –recreada por Ana Luisa Stok- leía oráculos escritos por Daniela Gutiérrez. También allí se congregaban nueve musas, cuando no salían a recorrer el Centro Cultural. Stok, coreógrafa, bailarina y artista plástica, desarrollará una escenografía para *Las Musas*: con zancos ocultos tras telas blancas que en la cabeza portaban sensuales bocas rojas, estos personajes se dirigen por todo el Centro Cultural,

³⁴³ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 [videocinta]

llamando la atención de los/las visitantes³⁴⁴. Con horario establecido, *Las Musas* realizaban un espectáculo teatral en donde se ponía en entredicho su función pasiva de inspiradoras de otros: “cómo es eso de que las musas son las inspiradoras de la tragedia, la música, la historia, la danza, la poesía, la astronomía y todas esas cosas interesantes, y no sus creadoras y/o intérpretes; o dicho de otra manera, por qué no hay musas y musos, así como hay bailarinas y bailarines, músicas y músicos, historiadores e historiadoras, etc.”³⁴⁵



83. Espacio de *La Pitonisa, Mitominas I*, 1986



84. Ana Luisa Stok, *Las musas, Mitominas I*, 1986

Otra obra que integró la muestra fue *Pandora*, la cual consistió en una instalación de Susana Rodríguez y Monique Altschul. La pieza buscaba rescatar “(...) la esperanza, que es, en realidad, lo que conservó Pandora. Y que es,

³⁴⁴ Muchos niños y niñas, algunos hijos e hijas de las artistas, salían con las musas para invitar a los paseantes de Plaza Francia, lugar en el que se ubica el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

³⁴⁵ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), ob. cit., p.4.

además, lo esencial para la vida, para el futuro”, indica Altschul.³⁴⁶ A su vez apunta Gorodischer la siguiente cuestión: “por qué la curiosidad de Pandora ha de ser castigo de la humanidad, si la curiosidad de los que miran por los microscopios, miden los continentes, bajan a las profundidades del mar, suben a la luna, inventan números imposibles y plantean teorías, es, por el contrario, motivo de progreso y regocijo”.³⁴⁷ La instalación consistía en la figura de una mujer cuyo cuerpo lo conformaba un televisor. El mismo proyectaba una imagen fija de la artista Susana Rodríguez, rodeada de cremas y afeites. De las piernas de Pandora emergían cajas de cosméticos, sales de baños, jabón para cuerpo y cabello, elementos de limpieza y del arreglo femeninos, todas figuras simbólicas que ayudan a la construcción de los diferentes estereotipos de belleza que recaen sobre el género.



85. Monique Altschul, Susana Rodríguez, *Pandora, Mitominas I*, 1986

Mitominas I contó con un ámbito de reflexión desarrollado a través de talleres y mesas redondas donde se discutían temas que abarcaban desde lo jurídico hasta lo sexual, pasando por temáticas relacionadas con el cuerpo, la escritura, la palabra, entre otros. Las conferencias y mesas redondas se desarrollaron en un espacio que estaba presidido por la obra *Mesa afrodisíaca*, de Monique Altschul y Susana Rodríguez. El mueble llevaba ensamblado sobre su superficie, fragmentos corporales femeninos. Los miembros se disponían

³⁴⁶“Mitominas. Las chicas que destruyen los mitos sobre las mujeres”, en *Libre*, ob. cit., s.p.

³⁴⁷*Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), ob. cit., p.3.

entre finas telas encoladas que a modo de piel, tapizaban la mesa. Toda la obra fue pintada de blanco, nuevamente como símbolo de una pureza, en este caso, avasallada. La mujer aparece sobre la mesa como un objeto al que se dispone con el fin de ser comido, despiezado.



86. Monique Altschul, Susana Rodríguez, *Mesa Afrodisiaca, Mitominas I*, 1986

Mitominas I tendrá un singular cierre o final, realizado a través de la obra *Oíd mortales el grito sagrado*. Esta obra consistió en la instalación de una jaula. Allí habitó una bailarina durante las tres semanas que duró la exposición. Tanto el encierro como el baile final fueron inspirados en la visita que la bailarina californiana Isadora Duncan realizara a la Argentina en julio de 1916, como parte de los festejos del centenario de la independencia nacional. Durante su estadía se había generado una gran polémica local debido al baile que realizara Duncan, descalza y envuelta en la bandera argentina con la música del Himno Nacional. Dicha danza la realiza de forma espontánea en un café nocturno de estudiantes de Buenos Aires. Esta situación lleva a que muchos representantes de la aristocracia local -los que habían comprado entradas para su función en el Teatro Colón- indignados por ver mancillados los símbolos patrios, exigieran la devolución de las localidades. La prensa pedirá la expulsión inmediata de la norteamericana, ante la confusión de la propia Duncan que no entendía por qué no se podía bailar un himno nacional.

Esta anécdota que refleja el comportamiento libre y espontáneo de una mujer, que además era una gran artista, sirve de inspiración para el cierre de la exposición *Mitominas I*. Monique Altschul comenta la citada obra: “La exposición culminó con el vuelo de una bailarina. Formaba parte de un trabajo que se llamaba *Oíd mortales el grito sagrado*, era un canto a la libertad y un homenaje a Isadora Duncan que cuando vino a la Argentina quiso bailar el himno nacional y la llevaron presa por eso. Esta bailarina propuso una jaula que se iba modificando semana a semana. A lo largo de las tres semanas estuvo metida en esa jaula sin salir de ahí, la gente se acercaba, charlaba con ella le traía alimentos y finalmente, el último día de la exposición, intentó un vuelo, por supuesto con un arnés, y ese fue el cierre de la exposición cuando ella salió por los aires en medio de una nube de humo”.³⁴⁸



87. Jaula con bailarina de la obra *Oíd mortales el grito sagrado*, *Mitominas I*, 1986

Mitominas I finaliza así ante el aplauso y el asombro del público, quienes fueron testigos de un final insospechado dentro del campo artístico local.

³⁴⁸ *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 [videocinta]



88. *Oíd mortales el grito sagrado, Mitominas I*, 1986

IV. Consideraciones finales

Como señaláramos, *Mitominas I* pone en evidencia las construcciones, ya sean del orden del discurso como de la representación, que delimitan mandatos y categorías de lo femenino. La exposición busca analizar cómo participan los mitos en la delimitación de los diferentes conceptos/ideas de mujer. Se busca discutir, por medio de charlas y talleres, las construcciones sociales que afectan a las mujeres, las que determinan sus elecciones, estableciendo consecuencias sobre sus deseos y libertades.

Entre otros elementos innovadores -para lo entendido en la década del '80 que debía ser una muestra de arte- estuvo la activa participación de las disciplinas artísticas, entre ellas la música. *Mitominas I* contó con la compositora Nora Bologna que compuso e interpretó, a través de una *Orquesta de señoritas*, sus piezas musicales con instrumentos de su propia creación. Otra compositora, Beatriz Aragor, realizó la pieza *Puzzle*, basada en poemas de Irene Gruss. Por último, la cantante Teresa Parodi compuso y cantó la canción *Las Cautivas*

especialmente para *Mitominas*. El campo del videoarte también ocupó un lugar destacado dentro de la exposición. Videoartistas como Narcisa Hirsch pudieron mostrar sus obras, en gran medida desconocidas por el público porteño.

Pilar Larghi, coordinadora del área artes plásticas del evento señala: “Anna Lisa, Monique y yo [refiere a Marjak y Altschul] íbamos trabajando alternativamente en diferentes espacios. Creo que la muestra fue muy enriquecedora por eso, por el trabajo grupal, por la integración que había entre plásticas, y de pronto con escritoras u otro tipo de mujeres que no pertenecían a la plástica y se acercaban a trabajar”.³⁴⁹



89. Taller de escritura dirigido por Hebe Solves, *Mitominas I*, 1986

³⁴⁹ *Ibíd.*



90. Taller de máscaras dirigido por Ana Luisa Stok y María Teresa Stok, *Mitominas I*, 1986



91. La nueva sexualidad femenina, taller dirigido por Laura Caldiz y Ana Fernández, *Mitominas I*

Por su parte, Anna Lisa Marjak expresa: “A mí lo que me parecía muy interesante de la muestra (...) eran los espacios plásticos, esa era la parte estática que el público podía entrar y ver como muestra artística, pero por otro lado sucedían una serie de espectáculos. Entonces el Centro, en un momento dado, se volvía puro movimiento. Recorriendo diferentes espacios uno se encontraba con danza, talleres literarios, talleres psicológicos, o sea, había toda una serie de situaciones que hacía que la gente se pudiera integrar a la muestra y no quedar aparte (...) Por otro lado, había espacios en donde la gente podía dar sus opiniones, investigar sobre sus inquietudes y ver, en el fondo, qué es ser una mujer”.³⁵⁰

³⁵⁰ Ibíd.



92. *La Julietada de Angélica Fader*, grupo de teatro dirigido por Emeterio Cerro, *Mitominas I*

La exposición obtendrá gran difusión tanto en la vía pública³⁵¹ como en la prensa de entonces. Diarios como *Clarín*, *La Nación*, *Tiempo Argentino* y *La Razón* recomiendan visitar la muestra, revistas sensacionalistas como *Libre*³⁵² y los suplementos dominicales de *La Razón* y *La Nación*, desarrollaron entrevistas a las artistas y descripciones de las obras.³⁵³ En ellos constarán ciertos debates que se desarrollaban puertas adentro del grupo, como ser el de la cuestión de artistas feministas y artistas que no lo eran, su articulación y vinculación en la estructura del colectivo *Mitominas*.

³⁵¹ Señala Monique Altschul al respecto de la difusión en vía pública del evento: “Beba Braustein fue la diseñadora de los afiches. Después vamos a verlos en la calle, en proporción. Para nosotras era deslumbrante vernos en la calle, y ver tantos carteles diseminados por tantos lados”. En Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas. Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, Conferencia dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010. Ver en Anexo la desgravación completa.

³⁵² Revista que estuvo bajo la edición de Editorial Perfil de Argentina.

³⁵³ “¡A descongelar los mitos!”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 25 de setiembre de 1986, p.4; “Las mujeres con humor”, *Clarín*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1986, p. 41; “Mitominas, esa delirante mirada sobre las leyendas”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de noviembre 1986, p. 6; “Antiguos y modernos mitos y muchas mujeres”, *La Razón*, Buenos Aires, s/f., p.27; “Las chicas que destruyen los mitos sobre las mujeres. Mitominas”, *Libre*, Buenos Aires, 11 de noviembre, 1986, n° 148, s/p.; Anna Lisa Marjak: “Mitos y realidades del mundo femenino”, *Revista La Nación*, Buenos Aires, 23 de noviembre, 1986, pp.36-37.; “Nuevos mitos para las minas”, *Revista Claudia Buenos Aires*, s/d., p. 29.



93. Carteles en vía pública de *Mitominas I*, 1986. El de la izquierda se encuentra pegado sobre una publicidad de la UCR con la imagen del presidente Raúl Alfonsín

En los artículos se evidencia los prejuicios hacia el término feminista que sobrevolaban en la opinión pública local. En consecuencia, se practica un arte dentro de los parámetros feministas –como desarrollaremos más adelante-, cuestionando, criticando, reivindicando, pero a la vez, se intenta esquivar la palabra, buscar otros nombres para no espantar al público. Es así como en la prensa se aclara: “Independientemente de sus valores artísticos, ‘*Mitominas*’ no cae en desbordes que son frecuentes en este tipo de eventos [desconocemos hasta el momento a qué tipo de eventos se refiere puesto que la presente investigación refleja la escasez de muestras de arte feminista en Buenos Aires], parte de la condición femenina y no de un feminismo muchas veces usado eufemísticamente; descarta el revanchismo hacia el sexo opuesto al preferir enfoques históricos y sociológicos; elude el caos de ciertos “happenings” e incorpora alegría y autocrítica no exenta de ironía”³⁵⁴, argumenta Sibila Camps desde el diario *Clarín*.

Por su parte Altschul se refiere en *La Nación*: “No somos un grupo homogéneo; no tenemos las mismas opiniones ni la misma ideología”.³⁵⁵ Quizás en relación con aquellas mujeres que participan en *Mitominas* y no quieren verse involucradas con el término. Así continúa Altschul: “Había varias que se identificaban con el feminismo: Angélica Gorodischer, Liliana Maresca [aunque

³⁵⁴ “Las mujeres con humor”, *Ibid*.

³⁵⁵ “Mitominas, esa delirante mirada sobre las leyendas”, *La Nación, Op. Cit.*

no participa de esta *Mitominas I* sí se encuentra cercana al proyecto], Daniela Gutiérrez, Nora Correas, Diana Raznovich. Luego se dan muchas discusiones tales como 'esto es una muestra de mujeres, no feminista', entonces nosotras explicábamos qué era el feminismo. El término feminismo es muy difícil".³⁵⁶

La exposición las llevó a superar desafíos que, para una mujer de clase media argentina de los años '80 –sector al que pertenecían las integrantes de *Mitominas*- era inusual. Así exterioriza Altschul: "¿Qué hicimos, cuáles fueron nuestros logros? Había dicho que por un lado un logro fue salir de la queja. Por otro lado realizamos exposiciones, concursos, publicaciones en continuidad, con libertad absoluta para centrarnos en los temas que nos interesan desde la ideología, la estética y la atmósfera con la que nos identificamos. Ejecutamos tareas que antes nos parecían imposibles: serruchar, clavar, soldar, treparnos a altísimas escaleras, cargar pesos inimaginables".³⁵⁷

Mitominas I reúne varios elementos característicos de la práctica artística feminista. Algunas de las integrantes coinciden con la metodología implementada por los movimientos feministas argentinos - ya analizada en el capítulo I-. Otros rasgos, se pueden vincular con las artistas feministas anglosajonas, conocidas por algunas *mitominas*. Entre ellos los más evidentes son:

El trabajo colectivo. El arte feminista planteó un arte en colaboración. De esta manera se ejerce una crítica a la modernidad y su culto al artista como figura individual. Este hecho contribuyó a fomentar entre las integrantes un sentimiento

³⁵⁶ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

³⁵⁷ Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas. Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, Conferencia dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010. Ver en Anexo la desgravación completa.

de *sorodidad*: hermandad o cohesión bajo una ideología común. Lo grupal llevó aparejado, también, una aguda **crítica al artista como genio**, lo que motiva tanto a trabajos colectivos como anónimos.

Lucha por el espacio público. Las mujeres, en un primer momento buscarán potenciar asociaciones entre ellas. En un segundo momento se abocarán a la conquista de espacios más grandes e históricamente negados al género, como pueden ser museos y diferentes espacios de exhibición. La recuperación de la calle –como mencionamos en el capítulo II- se tornó una reconquista importante, espacio históricamente prohibido y connotado para las mujeres. A partir de los años setenta, y al calor de otros reclamos de libertad, se vivirá como el momento de conseguirlo y compartirlo con los varones.

La obra de arte funcionó como un instrumento para la reflexión y denuncia de las experiencias de género. Las sesiones de concienciación vehiculizaron la interpretación política de la vida cotidiana. Lo privado se vivencia político.

Se buscarán alternativas al lenguaje formalista del modernismo. El activismo acompañó a estas prácticas. El espacio público fue el soporte de las acciones. Los materiales reflejarán los cambios en el lenguaje plástico: si por un lado se reivindicarán las artes tradicionalmente asociadas como menores -tapices, bordados, textiles, arte de la aguja, artes del papel- por otro lado se investigó cómo combinar estas artes con prácticas, que sin alejarse del campo artístico, comunicaran mejor lo que las mujeres querían decir. Es así como las artes escénicas, instalaciones, performances, el videoarte, se desarrollarán con fuerza. Como consecuencia, la desjerarquización de las artes habilita el juego interdisciplinar para la contemporaneidad.

La tarea iniciada por historiadoras, teóricas y artistas impulsó un reconocimiento histórico y la necesidad de desarrollar genealogías de artistas buscando trazar puentes entre la labor de las artistas del pasado con las del presente. Esta situación aún sigue siendo una cuenta pendiente en nuestro país, en particular, y en el continente latinoamericano en general.

Más allá de los aspectos enunciados que pueden vincular a *Mitominas I* con el arte feminista internacional³⁵⁸, y siempre teniendo en cuenta ciertas particularidades del grupo argentino, como ser la pluralidad de sus integrantes, ¿Cómo se entendió la exposición en el panorama local?, ¿cuál fue su recepción y su herencia en el campo artístico local?

Podemos enunciar varias situaciones que se fueron dando desde la apertura de la exposición hasta su posterior cierre. Una de ellas es el desinterés por parte de la crítica local en el análisis de las obras. Si bien las piezas tuvieron un valor artístico y estético desigual -en gran motivo ocasionado por la propia pluralidad del grupo³⁵⁹- muchas de ellas contaron con tan sólo descripciones en la prensa. Es paradójica la inadvertencia de la crítica local sobre la obra *Oíd mortales el grito sagrado*, dada sus particularidades -*work in progress*, artista que vive en el

³⁵⁸ Quizás el rasgo más evidente sea el de ser una muestra que pone en práctica la colaboración. Así expresa Susana Carro Fernández al hablar del arte feminista norteamericano de los '70: "(...) las artistas pasan a la acción reivindicando un nuevo modo de trabajo: el llamado *arte de colaboración*. La colaboración artística es otro reflejo inmediato de la influencia del feminismo sobre el arte, pues se inspira en la noción radical de sororidad o hermandad de las mujeres frente a una experiencia común de opresión". Ver: Susana Carro Fernández, *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, ob. cit., pp. 150-151. [cursiva en el original]

³⁵⁹ Señala Angélica Gorodischer: "Eso también fue muy interesante. Todas teníamos intereses distintos. Había plásticas, historiadoras, escritoras, todas teníamos oficios distintos." Entrevista a Angélica Gorodischer, 9/II/2009.

Centro Cultural como parte de la obra, etc.- que motivaban a que sea un hecho insólito para la época.

Ante la pregunta a Angélica Gorodischer del por qué de la invisibilidad en el ámbito artístico sobre la exposición *Mitominas*, ella expresa: “Bueno, como se invisibiliza todo lo que hacemos las mujeres, porque vos tenés que ir a buscar para encontrar, tenés que ir a buscar las cosas para poder encontrarlas. Cuando te enterás que los maestros del siglo XVI borraban los nombres de sus alumnas mujeres que eran las que lo hacían, ellas no pasaban de ser ayudantes de taller. Las mujeres que han tenido una obra importante, han aparecido después de que la tecnología comenzó a mostrar que no era de sus maestros. Hay que hacer un trabajo arqueológico para obtener resultados”.³⁶⁰

A lo señalado debemos también mencionar la desinformación de muchas de las integrantes de *Mitominas* sobre las estéticas contemporáneas. La anti solemnidad y el empleo de la ironía y el humor, las más de las veces provenían de la posición ideológica de la artista más que de una elección estética. Por ello varias de las piezas reflejaron el escaso contenido teórico de las artistas y se basaron en prácticas inmediatas.

Por otro lado, el mismo movimiento de mujeres local tuvo una participación tibia dentro de la muestra. Algunas figuras dictaron talleres o dieron alguna charla pero la muestra reflejó la falta de consolidación entre las artistas y los grupos feministas. Esta situación expone la carencia de vínculos entre las feministas y aquellas artistas que, aunque sin militar dentro del movimiento, contaban con inquietudes afines.

³⁶⁰ Ibíd.

Más allá de la diferente calidad de los trabajos, la exposición fue de suma importancia a nivel ideológico en el panorama local. *Mitominas I* fue la primera exhibición porteña que inauguró en democracia los debates y las reflexiones sobre las construcciones de lo femenino. Su repercusión –más en las artistas y sus vidas, y en el público no perteneciente al medio del arte- generó un segundo evento dos años más tarde, en 1988, al que nos abocaremos en el capítulo V.

Luego la tormenta del arte feminista cesará.

Capítulo IV

*Críticas al orden doméstico a través de la obra **El ama de casa y la locura***

Capítulo IV

I. *El ama de casa y la locura* (1987)

*Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*³⁶¹ es un trabajo colectivo expuesto en la Galería de Arte del Centro Cultural San Martín entre el 17 de septiembre al 4 de octubre de 1987. El equipo de artistas estuvo integrado por Monique Altschul, Marcela Altschul, Beba Braunstein, Ofelia Fisman, Adela Iribarren, Pilar Larghi, Anna-Lisa Marjak y Tona Wilson. La composición musical que acompañó a la obra estuvo realizada por la compositora Beatriz Aragor³⁶².



94. *El ama de casa y la locura*, 1987

³⁶¹ *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín, 1987.

³⁶² Beatriz Aragor (sin datos biográficos), Historiadora del Arte y compositora. Fue fundadora del cuarteto de música folclórica *Cabrakán*, instrumentista y arregladora.

El trabajo se basa en dos obras, una del campo de la filosofía y otra del de la poesía: *La poética del espacio* de Gastón Bachelard³⁶³ y *El ama de casa y la locura*, de la poeta Hebe Solves³⁶⁴, presentada en *Mitominas I*. Por otro lado, el equipo de artistas propone la integración de las artes ya que la gigantesca instalación que constituye la exposición asiste de escenografía a la obra del dramaturgo Emeterio Cerro,³⁶⁵ *Doña Ñoqua*, llevada a cabo por su compañía de teatro *La Barrosa*³⁶⁶. La música también tiene un lugar central, cada habitación de la instalación goza de una melodía propia. Dice Altschul: “Somos las mujeres quienes hicimos esa ambientación y sentimos mucho placer en hacerla. En hacer cada uno de los ambientes, de los objetos, la música que acompañaba”.³⁶⁷



95. Monique Altschul trabajando en *El Ama de casa y la locura*, 1987

Así relata el folleto de la exhibición:

³⁶³ Gastón Bachelard (Champagne 1884-París 1962), científico, filósofo y teórico literario francés. G. Bachelard: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, 10ª ed.[1º ed. 1965 en español]

³⁶⁴ Hebe Solves (Buenos Aires 1935-2009), poeta y escritora argentina. H. Solves: “El ama de casa y la locura” en *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. expo.), Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, ediciones del Autor, 1986.

³⁶⁵ Emeterio Cerro (Balcarce, Provincia de Buenos Aires 1952- Buenos Aires 1996), poeta y dramaturgo. Reside en París desde 1986. Conformó la compañía de teatro *La Barrosa* en 1983, con la que actuará hasta principio de los años '90. Ver: Viviana Usubiaga; Ana Longoni: *Arte y literatura en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p.46 y ss.

³⁶⁶ La compañía de teatro *La Barrosa*, dirigida por Emeterio Cerro, estaba integrada en el momento de *El ama de casa y la locura* por: Roberto Di, Damián Dreizik, Cecilia Echegaray, Aníbal Mediano y Beby Pereyra Gez.

³⁶⁷ Entrevista a Monique Altschul, 22/1/2009.

“Instalación lírica en la que los textos se van entretejiendo del sótano al desván

en lo visual

‘Esta pesadilla no se desarrolla en grandes sacudidas de espanto. El miedo no viene del exterior... No tiene nada en común con la filosofía del aliento entrecortado. El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir? ¿dónde refugiarse? ¿a qué esfera podríamos huir? ¿en qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un horrible afuera-adentro’.

Gastón Bachelard

La poética del espacio

en lo dramático

‘Doña Ñoqua incospicente iridiada india andada cospicua pica aguita te ponga por mano iris de hada dadante capa nalga tracia casi asia Doña Ñoqua santa sepulcra hacedora de pises isis tísicos india acalambrada balando arada de ojos moros es madre es madre acolonada y madrando taras diga:

...’Faunillos míos el piojo hermano de la

cucarraja es no promulguéis sarna ajena

cuando os aja el trasero id, de bolsitas

en las aguas hirviendo

Doña Ñoqua ya os mira

así

AQUÍ'...

Emeterio Cerro

Doña Ñoqua

en lo poético

'Moraleja del ama de casa

Yo soy la locura y la cobardía. Soy la madre y la perdida. La que murió una vez y vive del olvido. La asesina del padre y del marido. La bailarina de la sangre. La que limpia. La curandera que enferma. La que escucha por primera vez hablar y no entiende las palabras; la que escribe, la hija de la belleza o la que nació por arte de magia, la vecina de la noche que habla en el cuarto de arriba de la noche, la que busca el ojo perdido en la mirada de dios y se hace cenizas'

Hebe Solves

El ama de casa y la locura³⁶⁸

El ama de casa y la locura, es una *instalación lírica*, dicho concepto pone en evidencia el carácter poético de la pieza a la vez que destaca la presencia de Doña Ñoqua como visitante y dueña del espacio doméstico. Ñoqua está y no está a la vez, es renombrada ausencia semanal y fuerte presencia durante los fines de semana. La obra buscará reflexionar en profundidad sobre la soledad, el encierro y la locura que la asfixia de la inmanencia causa en el ama de casa, para ello se valdrá de la integración de las artes para denunciar cómo lo privado trae consecuencias en lo público.

³⁶⁸ *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (folleto), Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín, 1987.

El hogar se torna en *El ama de casa...* en un espacio de demandas, angustias y encierro. “Porque fui llamada para ser la locura. Y me encontré enjaulada. Odié sobre todas las cosas al censor que se burlaba desde arriba de mi felicidad. Como si una persona que tiene dientes postizos ya no pudiera reír. Como si el ama de casa no pudiera reír. Como si la felicidad fuera locura. Entonces yo fui loca”, señala en el poema *El ama de casa y la locura* de Hebe Solves³⁶⁹ Esta escritora, un tanto invisible dentro de la literatura argentina, señaló en una entrevista realizada en el 2007: “Me resigno a ser ama de casa porque me da cuenta de hasta qué punto la vida cotidiana hace que toda aspiración de belleza esté condicionada por una materialidad que hasta es erótica. Estoy empeñada en encontrarme con esas cosas del trajín de la casa, del mundo.”³⁷⁰ Ese clima entre caótico y erótico, entre deseos y frustraciones es la atmósfera que crean Altschul y equipo en este conjunto de instalaciones y que culmina con la *Moraleja del ama de casa*, de Hebe Solves, la cual se sitúa en el lugar que ocupa la buhardilla en la instalación.

En relación a la elección de las obras filosófico-poéticas, Monique Altschul resalta que la experiencia de ser ama de casa es vivida por muy pocas personas fuera de sus protagonistas: “Ese fue el caso del poeta francés Gastón Bachelard. Cuando murió su mujer y se hizo cargo de su hija y de la casa comprendió de qué se trataba. Quizá por eso escribió *La poética del espacio*. Allí cada espacio está transformado en su provecho: el sótano es un lugar de ensueños, oscuridad; la bohardilla, de recuerdos. Cuando leí ese libro pensé inmediatamente en un lugar semejante. Leí contemporáneamente unos poemas de Hebe Solves sobre el tema del ama de casa y la locura, la locura entendida no como un síndrome psiquiátrico sino como un lugar de no escapatoria, donde la mujer es guardiana, cuidadora y

³⁶⁹ Hebe Solves: “El ama de casa y la locura” en *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. exp.), ob. cit. p.36.

³⁷⁰ “La poesía es mi tierra. Entrevista a la poeta Hebe Solves,” en *Página 12*, 12 de noviembre de 2007, disponible en <http://www.noveduc.com/entrevistas/solveshebe.htm> [última consulta, diciembre de 2010]

ordenadora de un orden preciso para el funcionamiento del hogar (...).³⁷¹ El interés de Monique Altschul por Bachelard ya lo habíamos mencionado en el capítulo III. El filósofo francés impacta en la sensibilidad de la artista, sobre todo a la hora de abordar emotivamente el espacio, hecho que la lleva a sentir cierta tranquilidad al verse reflejada en la inquietud -coincidente con el francés- sobre el desván de la vivienda³⁷².

Gastón Bachelard, filósofo anticartesiano, analizó el modo en que el lenguaje y los fenómenos externos interactúan para crear nuestra realidad. En esta construcción de lo real, la imaginación cobra un papel determinante en el desarrollo del conocimiento y en el combate que establece sobre nuestros supuestos saberes. Es así como, para Bachelard, llegamos a nuevos modelos de pensamiento yendo a contrapelo de nuestro conocimiento, y eso sólo puede lograrse gracias al ejercicio de nuestra imaginación en la experiencia vivida. En *La poética del espacio* cita una carta de Rilke en la que señala: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto de que ningún ser humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida”.³⁷³ La imaginación, necesidad vital del ser humano, es la esencia del proceso creativo. Éste último refleja la relación fenomenológica entre los seres humanos con el mundo, entre la experiencia vivida y la creada gracias a la mediación de la imaginación.

El conjunto crece a través de los tres pisos de la galería del Centro Cultural San Martín. El/la espectador/a ingresa por el sótano –realizado por Beba Braunstein-, lugar oscuro, de ensueños y miedos, plagado de enormes cucarachas, “esos pequeños y molestos cohabitantes de la casa. Nadie las

³⁷¹ “De casas, mujeres y locura”, *La Nación*, 27 de septiembre de 1987, p.14 [cursiva en el original]

³⁷² Ver cita n°7 del capítulo III.

³⁷³ Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, ob. cit., 2009, p.259.

perturba y andan a sus anchas en la oscuridad”³⁷⁴, señala Anna Lisa Marjak. Este espacio debe ser atravesado para poder subir una escalera y llegar al baño – creación de Monique Altschul-, sitio blanco reluciente en donde el público puede escribir un mensaje ya que es el lugar del pensamiento.



96. Ingreso al *Ama de casa y la locura*, 1987

La obstinación por la limpieza -de toda ama de casa que se precie de serlo- aparece representada en un *toilet* limpio, casi transparente, en donde cuelgan inodoros, peines, lavabos, pañales y toallas descartables, tampones, apósitos, trozos de algodón, todo en un impecable blanco lo que lleva a Doña Ñoqua a pedir a los/as espectadores/as que no le usen el baño. En relación a la obsesión por la limpieza sostiene Leonor Calvera: “Como ha señalado Simone de Beauvoir, la actitud del ama de casa respecto a la conservación del aseo es maniqueísta. La suciedad, el desorden son el mal, cuyo retroceso deja resplandecer el bien. Nunca se puede conseguir esto, vale decir, el orden y la limpieza de manera positiva sino mediante la derrota del enemigo. El mal acecha en todas partes: en el polvo que desciende con el rayo de sol, en la suela de unos zapatos caminadores, en la mano del pequeño sucia de dulce que se tiende hacia una pared impoluta en busca de equilibrio, el *sweater* abandonado al pasar en una silla. Su ideal de existencia es la corrección del mineral, que nada descompone”.³⁷⁵ Podemos encontrar que la limpieza es vista por Emeterio Cerro en el sentido que señala Calvera, como el signo fundamental que marca la eficiencia del trabajo doméstico, por tanto, la razón de ser del ama de casa.

³⁷⁴ “De casas, mujeres y locura”, *La Nación*, ob. cit., p.15

³⁷⁵ Leonor Calvera: *El género mujer*, ob. cit., p. 225-226. [cursiva en el original]



97. Baño del *Ama de casa y la locura*, 1987

Sin embargo, aunque Cerro haga hincapié en la cuestión de la limpieza del hábitat familiar, el baño de Altschul, opone su blancura a la mancha femenina de la menstruación: sustancia antiguamente respetada en las sociedades matriarcales; luego temida y odiada en las sociedades patriarcales. Por siglos la menstruación se asoció con lo sucio e impuro. En su antítesis, la extrema limpieza del baño refleja la pureza de la reina del hogar. Ante la amenaza de esta suciedad, cuelgan una moscas del mismo alambre del que cuelgan compresas, tampones y algodones.



98. Personajes de la compañía de teatro *La Barrosa* en el baño del *Ama de casa y la locura*, 1987

En el primer piso nos encontramos con el comedor –llevado a cabo por Tona Wilson-, lugar en donde se representa una de las obsesiones más fuertes del ama de casa: la comida. Salamines, cebollas, ristras de ajo, cucharones y cucharas cuelgan de una soga que rodea al núcleo central de la mesa familiar, alimentos y utensilios que hablan de la función nutricia de la madre, ella es la que planifica la comida diaria, la que cocina y abastece a los hijos desde su nacimiento. La mesa tiene como centro un rozagante lechón de raso rosa presidiendo la ceremonia del banquete -realizado por Marcela Altschul-, rodeado de platos que contienen cortes

de carne. En torno a ella se da cita la familia: padres, bebé y abuelo. “Una familia aburrida pero bien alimentada (...)”³⁷⁶. Por otro lado, es el comedor el espacio en donde se discuten los conflictos cotidianos, es por ello que las figuras exhiben rostros tensos, el bebé busca escapar de su sillita, el abuelo reconcentrado tiene el mismo tamaño que los niños, mientras que los padres son desmedidamente grandes, quizás vinculando sus tamaños con la autoridad. En este espacio Ñata Chola -una de las hijas de Ñoqua- deleitará -durante los fines de semana- a los/as espectadores/as con canto flamenco y recitado de delirantes poemas.



99. Dos vistas del Comedor del *Ama de casa y la locura* con los personajes creados por Altschul y equipo, 1987



100. Comedor del *Ama de casa y la locura* con la compañía de teatro *La Barrosa* en acción, 1987

El siguiente fanatismo con el que se encuentra el/la visitante se sitúa en el dormitorio. Nos hallamos en el segundo piso de la galería -del mismo se ocupa Ofelia Fisman- en este espacio la mujer se ve a sí misma como un objeto sexual acechada por penes que penden del techo. La cama está tapizada por enormes

³⁷⁶ “De casas, mujeres y locura”, *La Nación*, ob. cit., p.15

telas rojas sangre que caen desde la pared en donde se apoya la cama hacia los respaldos de la misma. Éstos lienzos están decorados en su centro con un enorme corazón formado con bustos femeninos que se emplean en casa de venta de ropa interior para exhibir sujetadores, creando una atmósfera entre kitsch y anticuada en la habitación. Desde el techo penden diferentes anticonceptivos, profilácticos, Dispositivos Intrauterinos, etc., en medio de golondrinas negras que pueblan la zona. Todo el espacio y los objetos están teñidos de un rojo profundo. Sin embargo, el símbolo sentimental de la golondrina es acompañado por el color negro que refiere a la idea de angustia y muerte. La cama no sólo es el espacio de las pasiones y de los encuentros sino también de las despedidas y la muerte. El espacio tiende a la asfixia, poblado por los fantasmas más recurrentes del ama de casa: la maternidad y las demandas sexuales.



101. Monique Altschul (primera fila de blanco) y equipo preparando el dormitorio del *Ama de casa y la locura*, 1987

En el dormitorio Doña Pirujita -segunda de las hijas de Ñoqua- recitará un poema sobre la cama, de fuertes connotaciones sexuales. El clima de ahogo y zozobra del dormitorio contrasta con un personaje violento y viril en el papel de segunda casadera. Es así como la pieza teatral desarrolla otras interpretaciones del espacio casero, como señalaremos más adelante.



102. Doña Pirujita recitando, *El Ama de casa y la locura*, 1987

Finalmente el desván del tercer piso –creación de Anna Lisa Marjak- cierra el recorrido con la misma oscuridad con que se había iniciado. Esta vez son las telas de arañas y los murciélagos junto a los muebles de antaño, los que aíslan y ocultan zonas secretas del ama de casa a la vez que rememoran épocas pasadas.³⁷⁷ Señala su creadora: “(...) las telas de araña, que apenas dejan entrever aquellos viejos muebles que han quedado apilados, como recuerdos, como tesoros”.³⁷⁸ Allí se sitúa la hija loca de la vivienda –representada por una muñeca de papel maché– aquella subnormal que toda *familia bien*³⁷⁹ oculta en el desván. En este lugar se puede leer la *Moraleja del ama de casa* de Hebe Solves, quien poéticamente pone de relieve las contradicciones y paradojas de este personaje. “Yo elegí la hoguera naturalmente, y he volado. Sentí que los brazos de los otros eran llamas y que yo subía y me mecían en el aire caliente. Después de lavar las tazas del café de la tarde en adelante, comencé a volar y en el cielo me encontré con el dios y con la maga”.³⁸⁰

³⁷⁷ Un recorrido completo de la muestra y la crítica a la obra de teatro que presenta Emeterio Cerro se encuentra en Sibila Camps: “Loquísimas amas de casa”, *Clarín*, Buenos Aires, domingo 27 de setiembre de 1987, p. 25.

³⁷⁸ “De casas, mujeres y locura”, *La Nación*, ob. cit., p.15.

³⁷⁹ En referencia irónica hacia la alta burguesía y/o aristocracia local.

³⁸⁰ Hebe Solves: “El ama de casa y la locura” en *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. exp.), ob. cit. p.35.



103. Desván del *Ama de casa y la locura*, 1987

Sin embargo, durante los fines de semana, la loca del desván cobra vida en la escenificación dramática. Este personaje, que baila el folklore como 'la reina de Humahuaca,' deja entrever entre gritos y palabras delirantes, un abuso sexual realizado por su padre. La madre quiere ignorar lo que ocasionó la locura en su hija, niega el acto del padre que la loca grita.



104. La loca del desván del *Ama de casa y la locura* 1987

Los elementos comunes que recorren toda la instalación son el grupo de golondrinas realizadas por Adela Iribarren y la música de Beatriz Arago. Sobre las primeras, señala Iribarren que: “venían desde el altillo hasta el dormitorio y se metían por todos lados, eran de color negro y me dio mucho placer hacerlas, eran una belleza”,³⁸¹ su vuelo simbolizaba—como señaláramos— la soledad y locura que rodean al ama de casa, a quien se le ‘han volado los pájaros’, mientras que la música “(...) revive cada espacio”.³⁸² Con respecto a la música, el papel distintivo que cumplió fue muy significativo. Señala Altschul: “Beatriz Arago realizó una

³⁸¹ Entrevista a Beba Braunstein, 22/V/09.

³⁸² “De casas, mujeres y locura”, *La Nación*, ob. cit., p. 15.

música para cada uno de los espacios, pero al mismo tiempo cuando uno ascendía y llegaba al desván oís todas las músicas entremezcladas. La obra fue pensada como un conjunto de músicas individuales y como estuche de sonidos”.³⁸³



105. Golondrinas negras del *Ama de casa y la locura*, 1987

Ante la pregunta sobre qué significa ser ama de casa para Altschul, ella responde: “Yo formo parte de la generación que lo que quería era salir de ahí porque es un trabajo repetitivo no remunerado, al no ser remunerado se invisibiliza totalmente. Pero además porque la mujer queda recluida, es una prisionera del espacio. Una mujer de la clase media que no trabajaba en los años '50, 60' podía salir a la peluquería o para hacerse una escapada pero tenía que volver a estar en la casa. La mujer sigue a cargo de la casa, a cargo de los hijos y de los viejos de la familia. Cuando se van los hijos se deprime, le da el síndrome del nido vacío. En cambio cuando uno tiene actividades a fuera uno puede rescatar dentro de la casa espacios propios y a partir de ahí puede recuperar otras perspectivas”.³⁸⁴ Con cierta crueldad y en relación a la falta de posibilidades, Calvera compara a la madre-ama de casa con las madres calamar: “El marido, que se forjó una profesión, que ha procurado conseguir mejores puestos en su trabajo, descansa en el apogeo de sus lauros. La madre que se olvidó de sí misma en el sacrificio del matrimonio, recoge lo sembrado: la vida independiente de los hijos, el afecto apático de un marido para quien nunca fue centro. Su perspectiva recuerda la de esas madres calamar

³⁸³ Entrevista a Monique Altschul, 6/XII/2004.

³⁸⁴ Entrevista a Monique Altschul, 22/I/2009.

Dröescher, a la que sólo les resta extinguirse tras la puesta de huevos y los cuarenta y dos días que tardan en salir de ellos los calamarritos”.³⁸⁵

“Siento mi casa como una trampa”³⁸⁶ señalaba la artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010) en su diario personal. Contemporánea a Simone de Beauvoir, Bourgeois plantea en sus primeros trabajos una férrea crítica al confinamiento femenino en el orden doméstico. Así en su serie de dibujos y grabados *Femme Maison* (1946-1947) realizados en su ciudad de residencia - Nueva York- se adelanta con su crítica veinte años al concepto de mística de la feminidad enunciado por Friedan³⁸⁷. Si bien esta serie tiene un gran componente autobiográfico, originado por el fuerte aislamiento que vive recién llegada a la ciudad de Nueva York y por situaciones de su propia infancia que marcaron toda su obra, las *Femme Maison* no pueden dejar de ser citadas como una serie que anticipa problemáticas que desarrollará el arte feminista. Expresa Susana Carro Fernández que “Beauvoir afirmaba en el Segundo Sexo que lo propio del ser humano es realizarse como trascendencia a través de sus proyectos. Pero si a la mujer se le impide el pleno ejercicio de la trascendencia definiéndola como ser-en-la-casa, entonces se convierte en un ser truncado, queda relegada a la inmanencia y queda coartada su libertad. La casa atrapa al ama de casa, y Bourgeois decide revelar en público esta vulnerabilidad dibujando los que fueron escenarios de su melodrama doméstico”.³⁸⁸

³⁸⁵ Leonor Calvera: *El género mujer*, ob. cit., p. 237.

³⁸⁶ *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura* (cat. expo.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p.42.

³⁸⁷ Patricia Mayayo: *Louise Bourgeois*, Guipúzcoa, Nerea, 2002, p. 12.

³⁸⁸ Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, ob.cit., p. 35.

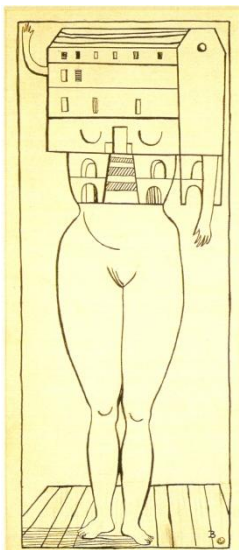


106. Louise Bourgeois *Femme maison*, 1946-47

En *Femme Maison* Bourgeois representa imágenes en las que el cuerpo femenino se halla aprisionado por una vivienda, en ocasiones la casa se sitúa en el lugar de la cabeza de la mujer, como aludiendo al peso físico y psíquico de lo doméstico. Sólo los brazos escapan a ese torso tomado por la morada, pidiendo ayuda o recordando al /la espectador/a que hay una vida tras esa arquitectura. También aparece en ocasiones la casa en llamas, dotando de tono trágico a la obra. Hay cierta ambigüedad en la representación del tema, por un lado la casa es el lugar del amor de la crianza, de los vínculos con nuestros primeros afectos familiares, pero en el caso de la mujer, será a la vez el territorio que marcará su vida a través de la matriz doméstica. Afirma Patricia Mayayo: “(...) la casa tal y como la representa Bourgeois, cargada de ambigüedades, pone de manifiesto también –cabe pensar- la naturaleza ambivalente que ha tenido siempre el espacio doméstico en la historia de las mujeres: se trata, por un lado, del lugar por excelencia de la sociabilidad femenina, punto de partida de red de saberes de mujeres, escenarios de los placeres de la maternidad; por otro lado es un espacio de reclusión, emblema de la expulsión de los asuntos públicos, imagen de su identificación secular con un papel exclusivamente nutricional y reproductor”.³⁸⁹ Sin dudas, es Bourgeois uno de los referentes en el campo artístico del tratamiento que

³⁸⁹ Patricia Mayayo: *Louise Bourgeois*, ob.cit., pp.13-14.

se le ha dado al patrón doméstico, aunque cabe indicar también que estos trabajos integraron los años de baja repercusión de sus exhibiciones en el ambiente artístico neoyorquino.³⁹⁰



107. Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-7

Volviendo al impacto que tuvieron los electrodomésticos a la hora de ‘modelar’ un ideal de ama de casa, debemos destacar la escasez de estudios latinoamericanos y argentinos en relación a este tema. Así, en un reciente trabajo, Inés Pérez señala: “Si *la mujer* ha permanecido por fuera del relato histórico por largos siglos, la ausencia en él del *ama de casa*, que de todos modos es un sujeto bastante reciente, es doble: como mujer, no ha tenido lugar en las historias de batallas y héroes, de estructuras y tiempos largos, de series económicas inacabables; como ama de casa tampoco ha tenido lugar, al menos en Latinoamérica, en las historias de trabajadoras, militantes, intelectuales, quemadoras de corpiños”.³⁹¹ A pesar de que es una de las formas más frecuentes de trabajo femenino –la naturalización sobre la mujer de este tipo de tareas en

³⁹⁰ Juan Vicente Aliaga indica: “Las primeras exposiciones de Bourgeois no obtuvieron demasiado eco en el mundo artístico. Hasta 1982, con una enorme trayectoria tras de sí, no se produce un lanzamiento a la altura de sus hallazgos”. Ver Juan Vicente Aliaga: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, ob. cit., p. 51.

³⁹¹ Inés Pérez: “El trabajo doméstico y la mecanización del hogar: Discursos, experiencias, representaciones. Mar del Plata en los años sesenta” en Isabella Cosse; Karina Felitti y Valeria Manzano (editoras): *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, p. 171 [cursiva en el original]

Occidente lleva siglos- las labores domésticas no sólo han sido poco estudiadas sino que frecuentemente, cuando se refiere al siglo XX, se reproducen ideas que parten más del sentido común que de la realidad. Este es el caso de los electrodomésticos y su impacto sobre la vida de las amas de casa.

La supuesta libertad en un mejor uso del tiempo que brindaron los electrodomésticos a las amas de casa a partir de su difusión en los años '50, fue puesta en duda desde la *segunda ola* feminista –vale decir, desde los años '70-. En 1974, en su artículo *Time Spent in Housework*, la socióloga Joann Vanek³⁹² señala que el tiempo dedicado al trabajo doméstico se habría sostenido sin grandes variables luego de la incorporación de los electrodomésticos. Sin embargo los slogans publicitarios en relación a estos y a la reducción en el tiempo del trabajo doméstico que implicaban, influyeron en crear falsas ideas que aún continúan en boga. Leonor Calvera sostiene que éstos “(...) le ofrecen una profusión de comodidades que generosamente le aliviarán de la opresión doméstica. Lavarropas, secaplatos, licuadoras, cafeteras eléctricas, le están dedicados por una industria que, a través de la publicidad, remarca la decidida pertenencia del sexo femenino al recinto casero, transformando sus dudas y demandas emocionales en ansias de bienestar doméstico”.³⁹³

Inés Pérez expresa: “En la Argentina, los años cuarenta y cincuenta se caracterizaron por el acceso masivo a bienes de primera necesidad como la vivienda, en el marco de lo que se ha calificado como ‘una democratización del bienestar’. A partir de los años cuarenta, por otra parte, puede observarse una diversificación en el consumo como resultado de la disminución de ciertos rubros (los considerados básicos) en el presupuesto familiar. (...) Finalmente, se ha sostenido que los cambios en los patrones de consumo de los años 1960 habrían

³⁹² Joann Vanek: “Time Spent in Housework”, *Journal of Home Economics*, vol. 68, January, 1976, p.30.

³⁹³ Leonor Calvera: *El género mujer*, ob. cit., p. 227.

estado acompañados de un incremento del control de las mujeres sobre este y el destino de los recursos familiares”.³⁹⁴ En dicho contexto la producción de electrodomésticos como lavarropas, heladeras, cocinas, máquinas de coser, etc., tuvo un importante incremento sostenido desde los años '50 hasta los '70, estancándose en los '80.³⁹⁵ Sin embargo, la supuesta ayuda brindada por éstos en las tareas hogareñas no se trasluce en una mayor libertad en el tiempo de las mujeres sino por el contrario, en una “mejora en la eficiencia de su trabajo: hacer más, hacer mejor”, señala Pérez.³⁹⁶

Para poder llevar a destino este hacer más y mejor, las mujeres se valdrán de la asistencia de otras mujeres y no tanto de los electrodomésticos que no posibilitaban el ‘cuidado humano’ que necesitaban ciertas actividades. Así Calvera indica: “En tanto persiste la división biológica del trabajo, la madre de familia sobrecargada de trabajo apela, cuando los recursos monetarios lo permiten, al servicio doméstico. Que generalmente es otra mujer. Entre ambas se entabla una curiosa relación que sigue un esquema global de dominación-sometimiento. Nunca los trabajos que la empleada realice le parecerán al ama de casa demasiado bien hechos”.³⁹⁷ Aquí se evidencia uno de los conflictos que aún no ha encontrado solución para las feministas, la libertad de algunas mujeres se lleva sobre la esclavitud de otras, siendo aún difícil de concretar el reparto igualitario de las tareas domésticas para ambos sexos.

El supuesto tiempo libre que le quede al ama de casa entre tarea y tarea, ‘incrementado’ ahora por los electrodomésticos, cuanto menos es absurdo. Un ser

³⁹⁴ Inés Pérez: “El trabajo doméstico y la mecanización del hogar. Discursos, experiencias, representaciones. Mar del Plata en los años sesenta”, ob. cit., pp. 174-175.

³⁹⁵ Ver Anexo I: Tabla de producción de algunos artefactos (principalmente electrodomésticos) en miles de unidades (1939-1981)

³⁹⁶ Inés Pérez: “El trabajo doméstico y la mecanización del hogar. Discursos, experiencias, representaciones. Mar del Plata en los años sesenta”, ob. cit., p. 181.

³⁹⁷ ³⁹⁷ Leonor Calvera: *El género mujer*, ob.cit, p. 230.

sin deseos propios –sólo el de satisfacer a otros- ni un cuarto propio en donde desarrollar algunas aspiraciones –elemento que señalará más adelante Altschul- no tiene posibilidad alguna de beneficiarse de los huecos temporales.

Si bien el desarrollo de las ventas de electrodomésticos va en claro aumento durante los '60, como señaláramos anteriormente, es en esta década cuando se delinea la desvalorización del trabajo del ama de casa a la vez que se incrementa el modelo de jovencita independiente que defiende su libertad y deseos. En este contexto el patrón de mujer emancipada comienza a configurarse en oposición a una generación –las de amas de casa- cuyo trabajo y destino era despreciado: las labores hogareñas resultan embrutecedoras para las mujeres, en consecuencia éstas devienen en 'señoras gordas'.³⁹⁸

En múltiples comentarios que aparecen en los medios de comunicación podemos vislumbrar la devaluación del trabajo doméstico, como en aquella anécdota que abre el artículo “El argentino de 1963: Un ser que se debate entre polos contradictorios”. El mismo indica: “No hace mucho, una importante fábrica de lavarropas descubrió que el índice de roturas y desperfectos de sus aparatos –con el consiguiente recargo de trabajo para el service’- estaba excediendo sensiblemente las previsiones trazadas por los ingenieros. (...) Los fabricantes encargaron entonces a un equipo de psicólogos que estudiara el problema. Los psicólogos reunieron a un grupo de amas de casa, procurando que casi todas las edades y grupos sociales estuvieran representados; (...) llegaron a conclusiones fascinantes: las amas de casa de mediana edad de la baja clase media (sector del mercado en donde en ese momento se estaba intensificando la venta de

³⁹⁸ La frase ‘señora gorda’ fue creada por el popular historietista Landrú (Juan Carlos Colombres, nacido en Buenos Aires en 1923) inspirado en su tía Cora, señora gorda que opinaba de cualquier cosa en forma siempre desubicada. Landrú fue el creador del suplemento semanal Tía Vicenta del diario *El Mundo*, el cual se publicó desde 1957 hasta su clausura, por el presidente Juan Carlos Onganía, en abril de 1969.

lavarropas, gracias a los planes de largos créditos), son víctimas de un sentimiento de *culpa* cuando pueden disponer de aparatos que alivian las tareas domésticas. Piensan que sus madres, a quienes consideran modelos de buenas amas de casa, no gozaron nunca de tantas comodidades y se sienten inclinadas a *conservar* el viejo estilo de vida. (...).³⁹⁹ Estas mujeres, sin otro horizonte que lo doméstico, rompen los aparatos con el fin de no ser reemplazadas por ellos en las tareas otrora ejemplares para sus madres. El modelo del pasado, la madre que con su cuerpo ejercía el trabajo doméstico, se debate con el actual de mujer moderna, pero sin salirse de los cánones de restricciones que limitaban lo femenino a la casa.

Aunque el menosprecio a las amas de casa es patente para los años '60, a mediados de la década siguiente y al calor del golpe de estado del 24 de marzo de 1976, se vivencia un fortalecimiento de la vuelta al hogar de la mujer y por ende al rol doméstico. Así señalaba una encuesta realizada en 1981 por IPSA (The International Political Science Association) sobre 936 encuestados, mayores de 16 años, residentes en Buenos Aires:

“Un retorno a roles estereotipados: estos roles son escasamente intercambiables, por lo tanto los signos de lo ‘femenino’ y/o ‘masculino’ aparecen más diferenciados. Hacia 1960 la mujer que trabajaba afuera de su hogar sentía que aportaba a su casa más que las otras. Era valorado el traer ‘el afuera a la casa’. Esto comienza a modificarse. Ahora, parecerían que las mujeres valoran las tareas domésticas y sienten que ‘el lugar que les corresponde’ está en el hogar. Se advierte una total adecuación entre las expectativas femeninas y las masculinas. Es decir, que el valor piensa que el rol femenino se circunscribe a las tareas domésticas y al cuidado de los hijos. Estaría por lo tanto abolido el rol de ‘mujer competitiva’. Como

³⁹⁹ “El argentino de 1963: Un ser que se debate entre polos contradictorio” en *Primera Plana*, 11 de junio de 1963, p.28. [cursiva en el original]

aspecto interesante para ser destacada se encontró que las mujeres que desempeñan roles profesionales tienden a revalorizar las tareas domésticas, tratando de abandonar la idea de desarrollarse profesionalmente. Parece quedar claro que así, como el lugar 'femenino' por excelencia es la casa, el lugar 'masculino' se ubica en la calle. Se valora al hombre machista, poco hogareño, desentendido de la problemática casa-familia, salvo en el aspecto de constituirse en el sustento material de la misma".⁴⁰⁰

No podemos tomar como reflejo de la realidad nacional una encuesta que cubre sólo 936 habitantes de Buenos Aires, pero sí debemos estimarla como señal de una mentalidad fuertemente conservadora por parte de algunos argentinos. El contexto dictatorial da lugar a estas manifestaciones, que por otro lado, buscan incidir en el comportamiento popular.

Empero, es durante las décadas de los '70 y '80 en donde se evidencian, ya de forma indisimulable, las consecuencias del trabajo doméstico sobre el cuerpo de las mujeres. Así Eva Giberti reproduce en un artículo titulado "La mujer y el prejuicio", las recomendaciones que aparece en el prospecto del medicamento *lorazepam 1mg*. Aquí se señala:

"La índole de la tarea del ama de casa es motivo de una pequeña y particular patología y es el resultado de dos factores perfectamente definidos:

- 1)- la tarea es anónima y poco reconocida.
- 2)- la tarea es repetitiva y rutinaria.

⁴⁰⁰ Encuesta reproducida en Eva Giberti: "La mujer y el prejuicio" en *Todo es Historia*, N° 183, Agosto de 1982, pp. 18-19.

Quien la realiza está sometida a constante stress. Debe preocuparse, desde la adquisición de los alimentos siguiendo los angustiantes vaivenes de la 'canasta familiar' hasta mantener en su lugar los botones de la camisa de su marido y supervisar las tareas escolares de sus hijos.

La tensión suele acompañar un despliegue de actividades de la mañana a la noche. La fatiga, los dolores de cabeza, el desgano, la falta de apetito, 'los nervios crispados', son algunas de sus manifestaciones crónicas y sordas que carcomen poco a poco. El desgastador conjunto sintomático atribuible a tal tarea puede entonces acarrear serias desavenencias donde predomina la confusa sensación de estar encerrada en la situación. El 'individuo' necesita entonces un elemento capaz de:

a)-promover una mejor comprensión del medio que lo rodea.

b)- aumentar la resistencia a los factores angustiantes.

c)- brindar un manejo eficiente a la respuesta emocional.

d)- calmar la ansiedad y sus manifestaciones psicosomáticas.

(el nombre del medicamento) (lorazepam 1mg) es la respuesta adecuada a la necesidad de mejorar ese síndrome".⁴⁰¹

Vale decir que el síndrome descrito ya era acreditado con nombre propio, ante lo cual se busca una solución que viene del lado de la medicación, más no del cambio de vida de estas 'enfermas' a quienes les corresponde 'naturalmente' ejercer el rol doméstico.

⁴⁰¹ Eva Giberti: "La mujer y el prejuicio" en *Todo es Historia*, ob. cit., p.27.

La visión de encierro en lo immanente crece en algunas de nuestras mujeres de forma proporcional a la pregnancia de las lecturas críticas de feministas anglosajonas tales como: Betty Friedan con *La mística de la feminidad*; Kate Millett y su *Política sexual* y Shulamith Firestone y su *The Dialectic of Sex*, entre otras.⁴⁰² Es en los '80 cuando se busca continuar con los logros que habían iniciado las feministas de los '70, aunque muchas de ellas consideraban que las nuevas generaciones de los '80 las habían olvidado.⁴⁰³ Monique Altschul responde a la pregunta sobre la lectura de Beauvoir y Millett: "Sí, leía a ambas. A Simone de Beauvoir cuando aún era adolescente. 'El segundo sexo' me impresionó tanto que quedé atrapada en el mundo existencialista, sobre todo cuando entré a Filosofía y Letras [se refiere a la facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. Hice gran cantidad de seminarios sobre Sartre y sobre Camus y quería ser Juliette Greco! Volví muchas veces a leer párrafos del Segundo sexo: un libro de cabecera. Mi relación con el texto de Kate Millett, un ineludible en los '70, sobre todo si vivías en los EE UU y enseñabas en la universidad, fue distinta. Mientras que Beauvoir llevaba a la reflexión, Millett te metía de cabeza en el activismo. La otra gran influencia fue Betty Friedan y su mística feminista".⁴⁰⁴

Este quiebre generacional entre madres amas de casa e hijas que escapan de ese modelo, también fue señalado por la misma Friedan: "En mi generación, muchas de nosotras sabíamos que no queríamos ser como nuestras madres, aún cuando las adorábamos. Su desilusión era demasiado evidente para que no nos

⁴⁰² Betty Friedan: *La mística de la feminidad*, Gijón, Júcar, 1974; Kate Millett: *Política sexual*, México, Aguilar, 1975; Shulamith Firestone: *The Dialectic of Sex*, New York, Harpers, 1970.

⁴⁰³ Así señalaba Marcela Nari: "El doloroso sentimiento de ser ignoradas por las "nuevas" mujeres que entraron al feminismo en los '80 (muchas de ellas "esclarecidas" durante el exilio) se mezcla con una problemática más estructural de las mujeres, como grupo oprimido: "todos los días comenzamos nuestra historia. Las mujeres no tenemos pasado, no nos sentimos parte de una cadena. Vivimos descubriendo la pólvora". Otras en cambio, independientemente de que hoy mantengan o no una militancia pública dentro del movimiento, ven al feminismo de los '70 como el 'substratum' sobre el cual se edificó el de los '80. "Lo nuestro fue pequeño, minoritario, pero dejamos semilla. Todo sirvió, todo fue valioso." Marcela Nari: "Abrir los ojos, abrir la cabeza": el feminismo en la Argentina de los años '70" en *Feminaria*, Año XI, n°18/19, p. 20.

⁴⁰⁴ Comunicación telefónica con Monique Altschul, 22/VII/2010.

diéramos cuenta. ¿Llegamos a comprender, o sólo presentimos, la tristeza, el vacío, que las hacía apegarse a nosotras demasiado rápidamente, tratar de vivir nuestras vidas, dirigir las vidas de nuestros padres, pasar sus días comprando o suspirando por cosas que nunca parecían satisfacerlas, fuese cual fuera su precio? Por extraño que parezca, muchas madres que querían a sus hijas, y la mía era una de ellas, no querían tampoco que sus hijas crecieran como ellas. Sabían que necesitaban algo más”.⁴⁰⁵ Sin embargo, no debemos olvidar que en 1967, en los Estados Unidos se publica la novela *Diario de un ama de casa desquiciada* de la periodista Sue Kaufman⁴⁰⁶ quien, desde otro lugar que Friedan y prácticamente al mismo tiempo, denuncia las consecuencias emocionales y físicas del patrón doméstico sobre las mujeres.

Sin embargo, Kate Millet no deja de señalar que lo privado es político, hecho que Altschul marca como una puerta a la acción. Es así como esta noción resultará central a la hora de vincular a las feministas del *Ama de casa y la locura* con el campo artístico, ya que la obra deviene -desde el humor y la ironía- en denuncia de la situación doméstica de la mujer; así explica Millet en *Política Sexual*: “ En este ensayo no entenderemos por ‘política’ el limitado mundo de las reuniones, los presidentes y los partidos, sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y

⁴⁰⁵ Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, ob. cit., p. 107.

⁴⁰⁶ *Diario de un ama de casa desquiciada* de Sue Kaufman (Nueva York, 1926-1977), trata sobre Tina Balsler, quien es un ama de casa que vive en Manhattan y parece tener todo lo que desea: un afamado marido abogado y dos hijas. Para poder descargar sus momentos de neurosis y ataques de miedo comienza a escribir en un diario sus interpretaciones sobre lo que le rodea y las posibles causas de su insatisfacción. Entonces nos enteramos que era una universitaria que había querido ser pintora pero que abandonó la carrera por una tranquilidad familiar, las transformaciones acaecidas sobre su marido junto a los tratamientos en los que busca curar su neurosis. La obra fue llevada a las pantallas cinematográficas en 1970 por Eleanor y Frank Perry Así señala: “Lo que pasa es que a veces me siento tan deprimida que ni siquiera puedo hablar, tan desesperada que me encierro en el lavabo y abro todos los grifos para que no se me oiga llorar. En cambio, otras veces estoy tan con los nervios de punta que no puedo quedarme quieta en ningún sitio y todo se agita a mi alrededor, y al final no tengo más remedio que tomarme una pastilla i un trago de vodka a escondidas..., lo que tenga más a mano”. Sue Kaufman: *Diario de un ama de casa desesperada*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2010, p. 11.

compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”.⁴⁰⁷

El saber que se necesita algo más que lo puramente doméstico fue vivido de manera traumática por muchas mujeres, pero ese no fue el caso de Monique Altschul quien cuenta: “No fue duro romper con el mandato de la madre tradicional, ama de casa. Carlos, mi marido, siempre respetó lo que yo quería hacer, nos apoyamos mutuamente (...) Yo jamás me enganché con el rol de ama de casa, más aún, yo era una lectora apasionada de Simone de Beauvoir, estaba muy metida con el existencialismo y Juliette Greco, no quería casarme ni tener hijos. Cuando lo conocí a Carlos [refiere a Carlos Altschul, su marido] quería estar con él pero no quería casarme. Finalmente nos casamos porque yo tenía una beca en Múnich, era una ciudad muy católica y no permitía la convivencia de una pareja sin casarse en una misma habitación. Conseguimos una habitación que nos alquilaron las hijas adolescentes de un matrimonio que no se encontraban en la casa. Cuando ellos llegaron nos obligaron a casarnos. (...) Tuvimos a los tres chicos en tres años [habla del nacimiento de sus hijos] y nunca paré de trabajar, enseñaba y... porque además eso me lo imponía yo. Sabía que eso era una trampa, que si dejaba de trabajar un día caía en el rol de ama de casa. Ser ama de casa tiempo completo es algo así como enloquecer”.⁴⁰⁸

Es la conciencia de la diferencia entre varones y mujeres y la necesidad de luchar por un mundo de equidades lo que impulsa a Altschul a la práctica activista-feminista. El arte será el lenguaje que ella emplee, siempre acompañado de humor, aspecto este último que deseo señalar como característico de las artistas feministas latinoamericanas.

⁴⁰⁷ Kate Millet: *Política sexual*, ob. cit., p. 31-32.

⁴⁰⁸ Entrevista a Monique Altschul, 22/1/2009.

Regresando a la propuesta de Monique Altschul y su equipo, en *El ama de casa y la locura* buscan la desmitificación del concepto *hogar dulce hogar*, la casa se transforma en el lugar del encierro, la esclavitud a la vez que el espacio de las obsesiones y los miedos de la mujer, pero este clima de la instalación cambiará cuando la misma funcione como escenografía de la pieza teatral de Cerro.

En primer lugar el clima caótico de la pieza refleja lo masculino: “La locura que se instala es lo masculino, [señala Altschul] es la visión masculina que aporta Emeterio Cerro porque termina toda la obra en la loca que está encerrada en el desván. Mientras que el ama de casa preserva lo silencioso, lo callado, esto es todo ruido y bullicio. Mucho grito⁴⁰⁹”. Son los fantasmas de la vivienda los que pululan, gritan y alborotan a la mujer. “Los fantasmas convivían en la cotidianeidad del ama de casa de la obra. Creo que para el ama de casa un momento de alivio es cuando se van todos. Los chicos se van a la escuela, el marido se va al trabajo y se queda ahí a tomar unos mates y a escuchar la radio. Entonces hay un momento de tranquilidad en donde ella recupera el espacio... y después comienza de nuevo todo ese trabajo repetitivo. Y también tiene que ver con la falta del espacio propio para poder crear, eso es algo que se da en las distintas clases sociales, incluso Virginia Woolf es la que lo plantea. La casa es de la familia, la mujer tiene los restos de la casa. Es muy difícil que la mujer consiga su escritorio también. Cuando yo hice *El ama de casa y la locura* mi taller estaba arriba, entonces era un poco el lugar de la loca de la familia”.⁴¹⁰

La instalación refleja en sus silencios como cobran vida los personajes con los que convive diariamente la reina del hogar. Es en la soledad en donde el/la espectador/a puede personificar al ama de casa que en su desamparo, recorre la vivienda. En relación a ello Altschul aclara que “(...) la locura entendida no como

⁴⁰⁹ Ibíd.

⁴¹⁰ Ibíd.

síndrome psiquiátrico sino como lugar de no escapatoria, donde la mujer es guardiana, cuidadora y ordenadora de un orden preciso para el funcionamiento del hogar. La locura tiene que ver con que el único lugar de la mujer es la casa: de la casa de su padre pasa a la casa de su marido. Pero a veces el hombre se convierte en visitante de su propia casa.”⁴¹¹

Por el contrario, la obra de teatro no contempla los conceptos de soledad y locura, podríamos decir que plantea una tensión entre demencia y silencio. La ambientación es muy diferente de ver cuando está el grupo *La Barrosa* actuando que cuando no lo está y esto fue resaltado por los/as espectadores/as de la época. Hay cierto alboroto que aturulla al/la espectador/a, algunos lo saben disfrutar y otros no. Tal es el caso de Sibila Camps que en su crítica para el diario *Clarín* señala:”La obra (...) logra en el espacio ideal de la galería, el clima de histeria que a menudo alcanza la no tan apacible vida hogareña: aunque cae en abusos de literalidad y en reducciones incompletas, como el personaje de **Doña Ñoqua**, con antecedentes muchos más completos y espontáneos en **La Chona**⁴¹². Aunque comprimidos “**Los espacios domésticos...**” ofrecen, en cambio un panorama angustiante al tiempo que divertido de la casa materna.”⁴¹³

En esta línea, las feministas que visitarán la instalación vivían el bullicio de la pieza teatral como algo excesivo. Así indica Altschul: “Las feministas que visitaban la obra se quejaban mucho de la obra de teatro, decían que les gustaba mucho el espacio solo, en silencio. Es decir que eran dos cosas distintas pero realmente los fantasmas de la casa era esa obra”.⁴¹⁴

⁴¹¹ “De casas, mujeres y locura” en *Revista La Nación*, 27 de septiembre de 1987, p.14.

⁴¹² Personaje cómico y popular interpretado por la actriz Haydeé Padilla.

⁴¹³ “Loquísimas amas de casa” en *Clarín*, 27 de septiembre de 1987, p.25 [resaltado en el original]

⁴¹⁴ Entrevista a Monique Altschul, 22/1/2009.

Doña Ñoqua, ama de casa de profesión, espera ansiosa la llegada de un príncipe azul para alguna de sus tres inefables hijas. Por este único motivo permite que en grupo de diez personas, pasen los/as espectadores/as a su casa con el fin de seleccionar un apuesto caballero del público. Al ingresar, estos van descubriendo pesadillas, deseos, ilusiones de sus protagonistas, mientras recorren la vivienda desde el sótano al desván. Las hijas se distribuyen en las habitaciones de la casa estableciendo situaciones absurdas e insospechadas por los visitantes.

Emeterio Cerro comenta así el argumento de la obra teatral: “La puesta en escena relata la presencia de una madre muy misteriosa y particular. Una madre que parodia el famoso relato de *la Cenicienta*, que recibe al público y realiza una especie de visita guiada por su casa, mostrando los diferentes ámbitos de la misma. En ese público se encuentra escondido, disfrazado de pueblo, un misterioso príncipe que no es ni más ni menos que el famoso príncipe del cuento de Perrault. Se realizan una serie de tareas alusivas a la limpieza de la visita que va ingresar y así comienza el itinerario de la muestra, accediendo al primer piso donde está una de las hijas –*Ñata Chola*- quien prepara y muestra su número que es un canto español y un recitado. Después se pasa a la siguiente habitación donde está la segunda de las hijas casaderas –*Doña Pirujita*- quien nos muestra también su número, es su recitado de un poemita sobre la cama. De ahí se pasa a la tercera hija, la más problemática de todas en tanto que sufre de algunos desequilibrios mentales, comunes y típicos de toda casa y de toda locura doméstica. Esta última hija baila el folklore como *la reina de Humahuaca*. Tras lo cual la madre desciende trayendo todo el grupo de la excursión y le entrega ese grupo a una misteriosa tía –*Pina*- quien está entreteniéndolo y armando la cola para la segunda visita. A través del relato de estas cuatro escenas de este circuito de teatro itinerante, permiten que la cotidianeidad del *Ama* cobre vida junto a la instalación y sus objetos, en un mundo pleno de ritos y de obsesiones”.⁴¹⁵

⁴¹⁵ *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín, 1987 [videocinta]



108. Ñata chola interpretando un cante flamenco

Durante veinte minutos el /la espectador/a asiste a una contra *Cenicienta*, texto trabajado ampliamente por el feminismo como ya señaláramos en el Capítulo I de la presente investigación. Ñoqua es una madraza grotesca, “(...) dueña y señora de la limpia catedral del aroma a estofado (...)”⁴¹⁶ quien exhibe los clichés de las amas de casa, el absurdo de algunos lugares comunes que sólo se justifican por el encierro en un espacio, por la monotonía de una vida sin proyectos fuera del hogar. Resalta Calvera que: “Toda la educación, las expectativas de la sociedad y lo que el ambiente cultural muestra es que la única planificación realmente válida a que se empuja a las mujeres es la cacería afectiva”.⁴¹⁷



109. Ñoqua y su particular atuendo de ama de casa

“El texto es itinerante y trabaja sobre lo obsesivo de la vida cotidiana. [señala Cerro] La repetición adquiere dimensiones dramáticas, siniestras, lindantes con el absurdo. Es una confusión de la estética dentro de un universo barroco –la casa-. (...) Como tiene un dejo de humor, la gente no sabe si el espectáculo es dramático o cómico. La reacción no se puede calificar. Varía según el público. La polémica se

⁴¹⁶ “Pesadillas de la vida cotidiana” en *El Periodista*, septiembre de 1987, s.p.

⁴¹⁷ Leonor Calvera: *El género mujer*, ob. cit., p. 340.

establece en el plano estético: se preguntan si sirve o no sirve. Yo no respondo porque considero que lo más importante es el hecho de que movilice.”⁴¹⁸



110. Doña Ñoqua (izq.) y tía Pina (der.) en el baño del *Ama de casa y la locura*, 1987

Cerro sobredimensiona el cuento *La Cenicienta* al centrar la pieza en la búsqueda del varón. El deseo no está puesto en lo propio sino en el otro, es el varón el que salvará a Ñoqua y sus hijas de lo monótono y repetitivo, no son ellas mismas. Así Altschul dice: “En *El ama de casa y la locura* el deseo de la mujer es invadido por el deseo de los otros. El autor, Emeterio Cerro, de esa *Cenicienta* que la madre le busca novio a las hijas, todo está centrado en la búsqueda del novio, el objeto deseado es el varón, la búsqueda del varón, desde la visión masculina”.⁴¹⁹ Dicho estereotipo aparece amplificado en esta pieza. Llevado a lo grotesco, Ñoqua es el juez que vigila el cumplimiento de los roles sociales delimitados por el modelo hegemónico masculino que representa la dominación de un sexo sobre otro.

Entre mutismos y escándalos, drama y humor, *El ama de casa y la locura* transita a través de dos antagonicos: la instalación de las artistas feministas y la obra del dramaturgo Emeterio Cerro. Pero estos opuestos se complementan, así mientras las feministas buscan desarrollar una crítica mordaz -sin rechazar lo

⁴¹⁸ “Todas las tardes un grupo de actores cuentan a gritos los padecimientos del ama de casa” en *Libre*, septiembre de 1987, s.p.

⁴¹⁹ Entrevista a Monique Altschul, 22/1/2009.

humorístico- al ideal de domesticidad que plantea pocos cambios sobre la matriz esgrimida en los '60, Cerro también incidirá al respecto pero poniendo el acento en elementos dramáticos del orden familiar. Si bien la limpieza y el vivir tras el deseo de los otros del ama de casa serán comunes a ambas miradas, el carácter sexual de los personajes se acentúa en la pieza teatral. Las feministas refieren a la sexualidad como miedo o angustia ante la demanda masculina, no con el carácter libidinoso y conflictivo que plantean los actores en escena.

Resulta interesante ver como *El ama de casa y la locura* buscó no agotarse en la opinión de las feministas hacia el orden doméstico, por el contrario, la invitación que hacen éstas a Emeterio Cerro abrió el debate hacia otros planteamientos críticos sobre un ideal que, lejos de verse superado por los tiempos que corrían, aún estaba vigente.

II. La cuestión del ama de casa en los fotomontajes para la revista *Idilio* de Grete Stern. Cruces con *El ama de casa y la locura*

En esta sección de la investigación propongo relacionar el trabajo del *Ama de casa y la locura* con los fotomontajes realizados por la fotógrafa alemana radicada en Argentina Grete Stern (1904-1999), quien en la sección *El psicoanálisis le ayudará* de la revista *Idilio*, reflejará la crisis de la configuración de la mujer como ángel del hogar característico del repliegue en lo doméstico que sufre la mujer luego de la Segunda Guerra Mundial. Para tal fin seleccionaré de los ciento cuarenta trabajos de Stern, aquellos que dialogan en similitudes y asociaciones conceptuales con *El Ama de casa y lo locura*, sin ánimo de excederme de los límites temáticos de la pesquisa.

Como señalara en el anterior apartado, el ideal de domesticidad que cuestionan las artistas feministas del *Ama de casa y la locura* sigue vigente en el tiempo con algunas pequeñas variaciones. Tal revelara los estudios de Isabella Cosse, el mismo sólo se había visto fracturado hacia los años '60/'70 cuando apareció la mujer moderna, libre y autónoma que contradecía lo establecido⁴²⁰. Pero, dada la falta de análisis del impacto de la última dictadura militar argentina sobre los roles familiares⁴²¹, a través de las obras de arte feministas podemos encontrar un retroceso a lo planteado en estas décadas, llevando a roles conservadores y frenando la carrera de libertades negociadas por las mujeres.

Recordemos que este patrón doméstico se había ido configurando a lo largo de la primera mitad del siglo XX, momento en que durante las décadas iniciales fueron constantes las alabanzas al matrimonio en los discursos del estado, la iglesia católica, la corporación médica y los medios de comunicación. Dicha tendencia se acentúa cuando en los años 20 comienza a emerger un grupo de mujeres educadas en el mercado de trabajo, muchas de las cuales no laboraban por necesidad sino por deseos de autonomía.⁴²²

En estos años las mujeres empiezan a visibilizarse a través del consumo, ya sea con la compra de artículos o con sus publicidades. También su presencia en las calles, caminando solas o con amigas comienza a aumentar. Es así como señala Marcela Nari que "(...) para los años 20 y 30, la amenaza parecía estar más centrada en la subversión del sistema de género que de las relaciones de clase. De manera general, para los sectores más conservadores estas mujeres simbolizaban 'la caída en la modernidad'. Para otros, su 'modernidad' era un buen presagio. (...)

⁴²⁰ Comunicación personal con Isabella Cosse, 20/1/2011.

⁴²¹ Para más detalles de este difícil período, nos referimos al del golpe de estado de 1976-1983, ver: Paola Margulis "Representación del cuerpo en Para Ti durante la década del '70" en Andrea Andújar *et al.*: *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, ob. cit., p.458-475.

⁴²² Para más detalles de este proceso ver: Dora Barrancos: *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

Fue esta ‘nueva mujer’ la que intentó ser domesticada en estos años. Una vez casada, la esposa feliz en la casita familiar y la madre higiénica”.⁴²³

El auge del mercado de revistas, este último en escala ascendente desde los años '50 –como ya indicáramos en el Capítulo I- unido a los discursos de las marcadas instituciones, ayudaron a difundir y sedimentar un ideal doméstico en donde los roles estaban claramente delimitados: la familia nuclear constaba de un padre activo y proveedor y una madre pasiva que velaba por la crianza y educación de sus hijos. La permisividad en la ruptura de estos mandatos sociales sólo se le estaba permitida al varón, siempre y cuando no afectara al orden familiar. Así señala Isabella Cosse: “Ello significaba la normalización de la contradicción entre la moral pública y los actos privados. En el Río de la Plata la duplicidad de la moral sexual, amplificada con la inmigración española e italiana, operó sobre una sociedad cimentada en su condición de frontera, con una diversidad de formas familiares, alta movilidad de población y de tasas de masculinidad, y escasa presencia de la iglesia católica hasta el siglo XX, comparada con otros contextos latinoamericano. En el Buenos Aires de mediados del siglo XX, la connotación pecaminosa atribuida a la sexualidad encontraba su correlato en la colisión entre mandatos que glorificaban la satisfacción del deseo sexual de los varones y su represión en las mujeres”.⁴²⁴

En este marco de deseos y represiones se debe agregar, ya en los años 30, la expansión del psicoanálisis en la Argentina, y sobre todo, en Buenos Aires. El mismo se integrará a la cultura de masas por medio de la incorporación del ‘consultorio del psicoanalista’ o ‘consultorio epistolar’ en varias publicaciones periódicas. A principios de siglo el país contaba con la figura del médico consejero quien, desde los medios de comunicación, buscará la prevención de las

⁴²³ Marcela Nari: *Políticas de maternidad y maternalismo político*, ob. cit., p. 266.

⁴²⁴ Isabella Cosse: *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, ob. cit., p.72-73.

enfermedades -dirigiéndose principalmente a las madres- dentro de los ideales del higienismo. Sin embargo el psicoanalista se irá perfilando durante 1930 y 1940 como un experto que recibe y orienta el discurso de la intimidad, al que llega a través de la figura del lector/a. Señala Hugo Vezzetti: “Paradójicamente, las peripecias de la intimidad se revelaban (y, de algún modo, se legitimaban) a través de esa exposición pública que ponía en evidencia que en la confesión también operaba una construcción social o, en todo caso, que en ella se combinaban la construcción social y la individualización, la uniformidad y la singularidad personal”.

425

El primer consultorio con estas características se desarrolló en el diario Jornada, perteneciente a Helvio Botana, publicación que reemplazará al periódico *Crítica* cuando sufra su clausura por la dictadura del general Uriburu. La sección se llamará *Psicoanálisis por Freudiano* y apareció por primera vez en agosto de 1931.

Hacia la década del cuarenta el psicoanálisis en Buenos Aires adquirirá más renombre social con la fundación de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) en 1942. Las publicaciones sobre la disciplina se multiplican y con ellas algunas revistas adoptarán la sección del ‘consultorio del psicoanalista’. En este contexto, en 1948, la editorial Abril lanzará su revista *Idilio*, la que se presenta como juvenil y femenina, incluyendo –por vez primera en el país- diversos relatos sentimentales en forma de fotonovelas. Vezzetti apunta que el público femenino al que se dirigía la revista “(...) parecía vivir sólo en la esfera de los afectos y, sobre todo, de la magia y la aventura del amor; en ese sentido la revista parecía responder, sobre todo, a esa dimensión imaginaria (compensatoria si se quiere) en la que casi no había lugar para las obligaciones. Pero, al mismo tiempo, expandía y profundizaba esa imagen de un ser entregado a la fuerza de sus emociones. En la

⁴²⁵ Hugo Vezzetti, “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas” en Fernando Devoto; Marta Madero: *Historia de la vida privada en Argentina*, t.3, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 175.

hiperafectividad, en su condición básicamente sentimental (que no se opone cierta inteligencia basada en la intuición y el instinto) radicaría, a la vez, su debilidad y su fuerza; en todo caso, su naturaleza esencialmente diferente al varón”.⁴²⁶

Este desarrollo del psicoanálisis en la Argentina es acompañado por el delineamiento de los roles maternos, los que se complejizan al cambiar las demandas. Si en las primeras décadas del siglo XX estos están delimitados por los requerimientos del higienismo – la madre debe garantizar el desarrollo físico, espiritual y moral de los futuros trabajadores y ciudadanos-, ya en los años 40 las exigencias se perfilan hacia la contención y el cuidado de los niños en un marco de satisfacción y madurez de la madre. Es así como se va configurando una ‘maternidad psicológica’, la que se cimenta en las décadas posteriores y que se opone a las críticas desarrolladas por el movimiento de mujeres. Al respecto Isabella Cosse comenta: “Las críticas feministas al mandato maternal fueron opacadas (...) fundamentalmente porque contrariaban los múltiples discursos que la revalorizaban. En especial, las claves psicológicas habían modificado el sentido adjudicado a la maternidad, convirtiéndola en una tarea exigente.”⁴²⁷

En este contexto de continuidades y cambios ve la luz el primer número de la revista *Idilio*⁴²⁸, el cual contará con la sección *El psicoanálisis te ayudará*, la que a partir del número diez pasa a llamarse *El psicoanálisis le ayudará*. Sin dejar de lado cierta influencia de las construcciones femeninas realizadas por el cine de Hollywood –heroínas autosuficientes o deseosas de llevar a cabo sus objetivos- las interpretaciones epistolares planteaban mujeres capaces de actos inteligentes, vale decir, ya no sólo se asocia a lo femenino con lo puramente instintivo y emocional sino también se le cree capaz de contar con capacidades resolutivas desde la sensatez.

⁴²⁶ Ibíd. p. 186-187.

⁴²⁷ Isabella Cosse: *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, ob. cit., p. 207.

⁴²⁸ La revista *Idilio* se extenderá desde el 26 de octubre de 1948 al 24 de julio de 1951.

El psicoanálisis que plantea el profesor Richard Rest –pseudónimo de dos universitarios por entonces, pero que desarrollarían un importante papel en la cultura argentina, el sociólogo Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman⁴²⁹- apuntará a alcanzar la felicidad buceando en las propias actitudes que alejaban al público, mayormente femenino, de ella. Ésta se asociaba con una vida exitosa no sólo en lo afectivo sino también en lo laboral, tal como lo advertían un sinnúmero de mujeres que aspirarán a su autonomía.

Al dúo Germani-Butelman se les une la fotógrafa alemana, residente desde 1935 en el país, Grete Stern, cuyo profesionalismo y creatividad enriqueció al campo artístico argentino. Este trío de personajes destacados muestra el florecimiento cultural que acontece en el país con la llegada de inmigrantes, los que huyen de la guerra en el viejo continente. Tanto Stern como Germani habían escapado de una Europa en llamas.

El psicoanálisis le ayudará fue un éxito. Pronto la editorial Abril recibirá mensajes de todo el país, los que eran leídos por Butelman e interpretados por Germani, éste último tenía la tarea de seleccionar la carta a comentar y de discutir con Stern los elementos a destacar en el fotomontaje. Todas las semanas se seleccionaba un sueño, el cual se ilustraba con un trabajo nuevo. La sección estaba acompañada de un cuestionario que a la vez que orientaba y ordenaba la escritura de las confesiones, el lector/a desarrollaba una especie de ‘autoanálisis’. Finalmente, cabe destacar que si bien Germani nunca habló de su tarea en *Idilio*, quedando su nombre oculto tras el pseudónimo, Butelman -a posteriori de su participación- comentó jocosamente su labor en la revista. Mientras Grete Stern

⁴²⁹ Gino Germani (Roma 1911- Nápoles 1979) Sociólogo italiano que se estableció en Argentina en 1934, fundador de las carreras de sociología y psicología en la Universidad de Buenos Aires. Enrique Butelman (Buenos Aires 1917-1990) Filósofo y psicólogo, destacado docente universitario que creará en 1945, junto a Jaime Bernstein, la Editorial Paidós.

firmó su trabajo y guardó en su archivo copias de los negativos de sus fotomontajes e incluso los retocó con posterioridad buscando mejorarlos, la editorial no conservó los archivos de *Idilio*, perdiéndose tanto los originales de Stern como las epístolas de los/as lectores/as.



111. Revista *Idilio* y columna *El psicoanálisis le ayudará*

Grete Stern nació en 1904, en Wuppertal, Alemania. Se formó dentro de los círculos de la vanguardia europea de la década del veinte. Entre 1922 y 1925 estudia en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. En 1927 se formará, de manera particular, con el fotógrafo Walter Peterhans. Al poco tiempo conocerá en el taller del maestro a Ellen Auerbach, con quien le unirá una gran amistad y vínculo profesional. En 1929 Peterhans es llamado por la Bauhaus de Dessau para dictar el taller de fotografía, Stern lo seguirá. Para entonces ya había conformado con Auerbach el estudio fotográfico ringl+pit, realizando diseño gráfico y publicitario como forma de ganarse la vida. Con el advenimiento del nazismo -en 1933- las amigas se instalan en Londres, continuando con la sociedad por dos años, hasta que Stern se casa con el fotógrafo argentino Horacio Cópola y decide establecerse en nuestro país en 1935.

Volviendo a sus trabajos en la revista *Idilio*, Grete Stern, gran conocedora de las vanguardias de su país de origen, elegirá el lenguaje del fotomontaje para representar los sueños de las lectoras. La fotógrafa encuentra en esta técnica una herramienta apropiada a la hora de representar el mundo de la oniria, mediante el recurso de condensación y yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza, una fragmentos que en la realidad se presentan por separado. En una conferencia que desarrolla en 1986, en el Foto Club Argentino - cito en Buenos Aires- Stern señala: “No fueron los fotógrafos los primeros que hicieron de este juego con las fotografías un medio gráfico mundialmente reconocido, sino los artistas plásticos que integraban los movimientos Dadá y surrealismo. Ellos descubrieron en la fotografía un elemento nuevo y distinto para la realización de sus composiciones, en combinación con el dibujo y la pintura”.⁴³⁰

Indudablemente, el conocimiento de Stern sobre el desarrollo del fotomontaje alemán fue en vivo y en directo. Su obra para *Idilio* se vincula al tono cuestionador de los trabajos de la artista alemana Hannah Höch (1889-1978), a quien no sabemos si conoció en persona, pero sí, desde luego, su obra. La fragmentación del cuerpo de las figuras femeninas en los fotomontajes de Höch⁴³¹ con una finalidad crítica hacia los órdenes que coartaban el papel de la nueva mujer en la gestación de la sociedad de masas, recuerda al método empleado por Stern para ilustrar los sueños de la lectoras de *Idilio*, las que se debaten entre la sumisión a los mandatos y su deseos de autonomía. Señala Juan Vicente Aliaga: “Höch comprendió, aunque por lo general sin caer en la acritud o en la rabia desmedida, en la relevancia de la representación y el poder que ésta produce, no

⁴³⁰ Grete Stern: “Apuntes sobre fotomontaje” en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*(cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Fundación Ceppa, 2004, p.31.

⁴³¹ Sobre el fotomontaje dadaísta señala Brandon Taylor: “Cuando los dadaístas aplicaron las tijeras al material fotográfico durante la Primera guerra Mundial, sabemos cuánto disfrutaron con el *frisson* o escalofrío; con el absurdo que creaba y suponía reemplazar partes del cuerpo humano con maquinarias (Hausmann) o manipular maliciosamente la escala relativa de personas y cosas (Höch)”. Ver: Brandon Taylor “Al filo de la creación” en *Cortar y Pegar/Cut & Paste. Exit* n°35, Agosto-Octubre de 2009, p. 16. [cursiva en el original]

en vano trabajó para una editorial. Así, más allá de las coerciones y sinsabores de las relaciones íntimas, Höch adopta la parodia como táctica creativa a la hora de abordar la imagen de la nueva mujer (Neue Frau) en Alemania, confeccionada como mercancía despolitizada por los medios de comunicación, la publicidad y el cine, en los años veinte”.⁴³²



112. Hannah Höch, Mutter, 1930, acuarela y collage s. cartón, 25.6x20

Si bien -como dijéramos en el capítulo I- el uso de la segmentación física del cuerpo femenino con el fin de denunciar el entramado de inequidad en que la mujer está sujeta fue un recurso empleado por María Luisa Bemberg y Martha Rosler, en el caso de Stern no debemos olvidar que su obra es anterior al desarrollo de la segunda ola feminista, y por tanto, al activismo y a la escritura de denuncia que desarrolló la misma y que influyó en los trabajos de las primeras. Así como la segunda ola abre al debate de la autonomía sobre el propio cuerpo de la mujer, la obra de Stern se encuentra atravesada cronológicamente por las luchas para alcanzar la autonomía política de las mujeres, más aún, con la discusión que por esos años se llevará a cabo en la Argentina por el derecho al voto femenino. La ley 13.010 será votada durante el gobierno peronista en 1949. Los años de la publicación de *Idilio*, serán aquellos en que las mujeres consigan su participación

⁴³² Juan Vicente Aliaga: *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del Siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 73.

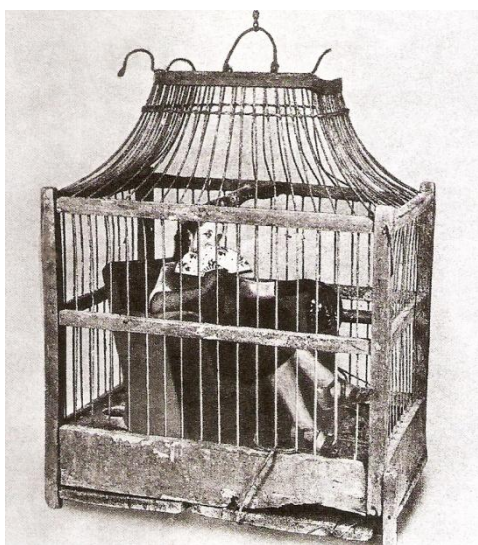
ciudadana y realicen su primera práctica en las elecciones de 1951. Este debate sí influirá en los trabajos de la alemana a la hora de reflejar a la nueva mujer.

Si bien no sabemos de la adhesión de la fotógrafa a alguna agrupación feminista⁴³³, sí podemos advertir que tuvo conciencia de los deberes ser naturalizados para las mujeres. En un clima de efervescencia nacional sobre el papel de éstas en la sociedad argentina, Grete decide ilustrar los sueños de las lectoras de *Idilio* evidenciando los conflictos que se debaten ‘las reinas del hogar’. Sus trabajos, en numerosas ocasiones, exteriorizan conflictos que las interpretaciones de Gino Germani callan. Como señala Príamo: “En todos los casos Grete trabajaba sobre la convención de que una mujer había soñado lo que se mostraba en el fotomontaje. Una vez editada, la imagen le servía a Germani para generalizar el problema reflejado en la ilustración –aislamiento, angustia, disconformidad, desorientación- y comentarlo. Así el fotomontaje servía como ejemplo típico bajo un título que el mismo Germani le aplicaba- Sueños de aislamiento, Sueños de angustia, Sueños de disconformidad, Sueños de desorientación- y que luego analizaba con esa perspectiva. (...) La lectura de Germani es, habitualmente, unívoca y taxativa. (...) [Hecho que] termina por cerrarle el paso al efecto de la imagen de Grete, que en sus mejores momentos nos habla con voz seca, breve y sarcástica, que no explica ni exhorta y es por completa ajena a todo sentimentalismo, y que, sobre todo, pone el acento en una crítica axiológica y de costumbres”.⁴³⁴

⁴³³ En comunicación personal con su biógrafo, Luis Príamo, éste señala: “(...) Lo que hubo, por supuesto, fue una influencia evidente del espíritu feminista [habla de las influencias de Stern sobre su hija Silvia] implícito en la conducta de vida de Grete (en los años veinte y treinta nadie hablaba de feminismo, pero es evidente que Grete era una profeminista hecha y derecha, aunque nunca fue militante de nada”. Comunicación personal con Luis Príamo, 17/1/2011.

⁴³⁴ Luis Príamo: “Notas sobre los Sueños de Grete Stern” en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, ob. cit., p. 20-21.

En *Los sueños de encarcelamiento*, publicado en *Idilio* n°47 del 11 de octubre de 1949, podemos observar una jaula que contiene a una hermosa mujer, sentada con cierta sensualidad y elegancia en un sillón de moda para la época. La imagen superpone el living - espacio en donde se encuentra el sillón- con la cocina -la zona que ilustra el fondo de la imagen-. Es evidente que refleja los dos universos del 'ángel del hogar': el ideal de belleza que toda mujer debe alcanzar por entonces -lo testimonian su falda ajustada, con el largo sugerido (por debajo de la rodilla) y los zapatos de tacón-, más el espacio fundamental que ocupa la cocina en la función nutricia de la madre.



113. "Los sueños de encarcelamiento", *Idilio* n°47 del 11 de octubre de 1949

El trabajo del ama de casa sólo se debe notar en el orden y limpieza de la vivienda, en el aspecto de los integrantes de la familia pero no en el cuerpo y el talante de la mujer, el cual la madre naturaleza –aseguraban- ha preparado para las demandas hogareñas. La invisibilidad del trabajo doméstico se sostiene también a partir de la imagen de una mujer no afectada. El componente crítico más notable, más allá de la jaula en la que se encuentra rodeada la fémina, es que su boca está cubierta por un abanico. Este objeto le impide emitir palabra, o al menos, que se alcance a oír su voz si la profiriese. La mujer está enjaulada y silenciada en una trama construida por el patriarcado, hecho que dos décadas más tarde, el feminismo de la segunda ola buscará subvertir bajo el lema 'lo personal es político'.

El recurso del borramiento de la boca vuelve a aparecer en *Los Sueños de enmudecimiento* de Idilio n°67 del 28 de febrero de 1950. Allí, una joven ante el teléfono vivencia un gesto de preocupación o de cierta impotencia. Ella no puede revelar lo que siente y piensa, pues, no tiene boca para hacerlo. El personaje plantea la imposibilidad de exteriorizar el deseo, de poder nombrar y nombrarse. Con ello la mujer se establece en la instancia pura del objeto ya que el sujeto, como señalara Lacan, se construye en el lenguaje. Annateresa Fabris apunta: “Antes que cualquier teorización feminista, Stern traduce en imágenes de alto impacto visual esa opresión consentida [se refiere al ‘ángel del hogar] que se desdobra en otras composiciones igualmente regidas por una fuerte carga de indignación: la mujer enmudecida que intenta hablar por teléfono (n°67, 28/2/1950) y la joven encerrada en una concha de caracol (n°72, 4/4/1950). Los comentarios de Germani hacen referencia a situaciones puntuales que no se inscriben en esa percepción del papel de la mujer. Más una lectura propuesta por la fotógrafa parece apuntar en otra dirección, si esos fotomontajes fueran insertos en un conjunto más amplio y dialéctico. En ese sentido la joven-lámpara [se refiere al sueño ‘Artículos eléctricos para el hogar’, c.1950, retocado por la fotógrafa] y la joven-caracol evidencian otra faceta de sujeción: el ejercicio de seducción que queda en la conformación de un comportamiento de la mujer para las expectativas del hombre”.⁴³⁵

⁴³⁵ Annateresa Fabris: “O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para *Idilio*” en *Os sonhos de Grete Stern* (cat. expo.), São Paulo, Museu Lasar Segall, 2009, p. 34.



114. “Los sueños de enmudecimiento”, *Idilio* n°67 del 28 de febrero de 1950

La mayor parte de los fotomontajes tienen como modelos a su hija Silvia Cópola y a Etelvina del Carmen Alaniz, empleada de la familia, quien vivió con Grete y sus hijos por más de cuarenta años y con quienes estableció una profunda amistad. También posarán amigos y vecinos. La fotógrafa, respetuosa de los demás, buscará tener la autorización de los protagonistas de sus obras, con lo cual empleará fotos de su archivo personal, las más de las veces, para crear los escenarios de los sueños y en muy pocas oportunidades, para las imágenes de personajes.⁴³⁶

⁴³⁶ Al respecto señala Stern: “Cuando el fotomontaje se destina a una publicación debemos tomar la precaución de no utilizar caras o figuras sin su autorización. Cierta vez, un montaje para la Editorial Abril, mostré la cara de una chica que se observa la mano. Cada uno de sus dedos era reemplazados por la figura de un hombre diferente. Para este trabajo utilicé figuras de modelos de mi archivo, cuya conformidad tenía asegurada. Pero me faltaba la figura para el hombre del pulgar: debía ser bajo, gordo, sin sombrero. Me acordé de una fotografía de un grupo de obreros que había tomado años atrás. Allí estaba el que cubría las características buscadas. Pegué su fotografía sobre el pulgar y entregué el trabajo. Días después de aparecer la revista, la editorial me informó que una señora viuda, muy ofendida, se había presentado preguntando dónde obtuvieron de su difunto esposo –que era la del pulgar- y quién había autorizado su reproducción, Expliqué los pormenores del caso a las autoridades de Abril, y éstas dieron mi nombre y número de teléfono a la señora. Yo estaba dispuesta a asumir las responsabilidades de una situación un tanto imprevista, pero la señora nunca se presentó”. Ver: Grete Sern: “Apuntes sobre fotomontaje”, en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, ob. cit. p. 31.



115. Detalle de Etelvina Alaniz en “Sueños de contraste”, *Idilio* n°30, 14 de junio de 1949

En *Los Sueños de enmudecimiento* la joven al teléfono es su hija Silvia Cópola, quien con el correr de los años será una activa feminista que desde el campo de la medicina difundirá los derechos sexuales y reproductivos, preocupándose por la problemática del aborto.⁴³⁷ Silvia señala en relación a los

⁴³⁷ Silvia Cópola (1935-2003), médica anesthesióloga, fue fundadora junto a Claudia Pascuale de la agrupación *Elegir*, cuya actividad se centró en el reclamo al derecho a decidir sobre el propio cuerpo que deben tener las mujeres. Durante los primeros años del retorno a la democracia y junto a la feminista Safina Newbery Silvia expuso en los medios de comunicación las actividades en defensa de la mujer que desarrollaba *Elegir*. Ambas participaron en debates de TV donde tuvieron que enfrentarse a las rígidas y descalificadoras posturas de religiosos católicos. Ver: Analía Bernardo: “Grete Stern, Silvia Cópola y los Sueños de las Mujeres” en *Agenda de las Mujeres*, s.f., <<http://agendadelasmujeres.com.ar/paginas/stern.html>> [última consulta: noviembre de 2009] Sobre Silvia Cópola apunta Luis Príamo: “Me consta que era una militante feminista. Ignoro en qué grupo militaba, pero sé que entre otras cosas activaba por la despenalización del aborto. Al respecto recuerdo muy bien que se enojaba mucho cuando los antiabortistas acusaban a su movimiento de fomentar el aborto: ¡Nosotros no fomentamos el aborto, eso es un infundio. Luchamos por su despenalización, por la libertad de la mujer para decidir sobre su cuerpo!’, decía. De cualquier modo éste no era un tema que frecuentáramos, excepto de un modo genérico y muy de tanto en tanto, de manera que poco más puedo decirte al respecto. Por otra parte desde que ella falleció, creo que fue en el 2003, no volví a tener contacto con sus amigas, una o dos de las cuales eran compañeras de militancia”. Sobre el exilio de Silvia Cópola durante la última dictadura militar argentina, Príamo agrega: Silvia se exilió en Francia por razones políticas, y más específicamente de seguridad. Ella trabajaba profesionalmente en el Hospital Posadas, donde creo que militaba políticamente (esto tampoco me consta porque por prudentes reflejos que venían de la época de la dictadura militar, tampoco lo conversábamos en detalle), y donde hubo varias desapariciones de médicos conocidos suyos. (...) Por la época de los fotomontajes para *Idilio* Silvia era una adolescente, y no creo que

fotomontajes y su participación: “Era divertidísimo trabajar con ella [se refiere a Grete Stern], acompañarla. La pasaba muy bien. Yo tenía 12, 13, 14 años y para mí eran simplemente sueños, ilustraciones destinadas a una revista para la mujer. Creo que mi mamá misma nunca pensó que estos fotomontajes fueran demasiado urticantes o cuestionadores. Los Sueños eran en realidad una tarea de encargo, para ganarse la vida. Pero, desde luego, siguiendo una línea de conducta. Aceptó porque estaba de acuerdo y se tomó en serio el trabajo.”⁴³⁸



116. Silvia Cópola posando para *Los Sueños de enmudecimiento*

Su hija recordó para la prensa en agosto de 2000, en ocasión de la inauguración de una exposición de Stern en la galería Principium: “Cuando ella

deba relacionarse de un modo directo su militancia feminista posterior con los contenidos de ese tenor que pueden encontrarse en los collages de Grete. Lo que hubo, por supuesto, fue una influencia evidente del espíritu feminista implícito en la conducta de vida de Grete (en los años veinte y treinta nadie hablaba de feminismo, pero es evidente que Grete era una profeminista hecha y derecha, aunque nunca fue militante de nada; y hasta donde yo sé no fue parte activa de ningún movimiento feminista posterior), que seguramente se hizo presente en la Silvia madura como voluntad militante consciente. De hecho Silvia siempre festejaba las anécdotas donde su madre, siendo joven, provocaba escándalos entre las tías de Horacio Cópola, vistiendo sus eternos pantalones y fumando libremente en cualquier lado, algo que en nuestro país, en los años treinta, era una conducta femenina inadmisibles”. Comunicación personal con Luis Príamo, 17/II/2011.

⁴³⁸ Moira Soto: “El rescate de Grete” en *Las 12*, 3 de agosto de 2000, s.p., disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-04/nota2.htm> [última consulta, enero de 2011]

llegó acá, era como un bicho raro. Imagínate, venía de los círculos de Berlín y Londres donde las mujeres eran mucho más libres, se vestían como querían. Mi madre se instaló en Ramos Mejía⁴³⁹ en los 40 y caminaba por la calle tan tranquila en pantalones. María Elena Walsh todavía se acuerda del escándalo que provocaba. Ella iba a veces con el pelo a la garçon, tuvo épocas en que se pintaba mucho y otras nada, casi siempre con el pucho⁴⁴⁰ en la boca. Un estilo completamente fuera de los cánones aceptados en esa época. (...) Pero mi mamá no se sentía una transgresora, ella pensaba que tenía derecho a hacer lo que se le diera la real gana. No registraba toda la incomodidad o sorpresa que despertaban sus actitudes”⁴⁴¹.

En *Los sueños de evasión -Idilio* n°84 del 27 de junio de 1950- la mujer se encuentra atrapada entre las burbujas del jabón de lavar la ropa. El ama de casa se desespera por no caer al agua de la tina y se aferra angustiada a los intersticios que sobresalen de la tabla de fregar. Son los propios objetos de la limpieza los que la tragan. La asfixia y el ahogo de este ‘ángel del hogar’ se representan magistralmente en una imagen que condensa lo estético con lo conceptual⁴⁴²: las construcciones discursivas de la época con sus consecuencias violentas y amenazantes para las mujeres. La obra de Stern denuncia la naturalización de los deberes ser del patriarcado, así señala Príamo: “La serie de los fotomontajes para *Idilio* (...) constituyen la primera y más importante obra fotográfica argentina que aborda el tema de la opresión y manipulación de la mujer en la sociedad de la época, y las consecuencias alienantes del sometimiento consentido.”⁴⁴³ En el

⁴³⁹ Localidad de la provincia de Buenos Aires.

⁴⁴⁰ Cigarrillo en lenguaje coloquial.

⁴⁴¹ ⁴⁴¹ Moira Soto: “El rescate de Grete”, ob. cit., s.p.

⁴⁴² Señala Paula Bertúa que uno de los motivos que elige Stern el lenguaje del fotomontaje es por ser “(...) el recurso más adecuado para representar la realidad onírica en la medida en que, mediante las operaciones de condensación y yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza, permite presentar realidades distintas”. Paula Bertúa: “Sueños de Idilio: Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern” en *Boletín de Estética*, Año III, n°6, Buenos Aires, Agosto de 2008, p.8.

⁴⁴³ Luis Príamo: “Notas sobre los *Sueños* de Grete Stern”, *Ibid.*, p.27.

mismo tono, Socorro Estrada expresa: “Imposible verlos y no encontrar en ellos pequeñas revelaciones. Mujeres luchando contra la domesticación. En busca y perdidas, de ida y de vuelta, ancladas o etéreas. Representadas, muchas veces, en un doble rol, decorativo y funcional, de artefactos”.⁴⁴⁴



117. “Los sueños de evasión”, *Idilio* n°84 del 27 de junio de 1950

La temática de la domesticidad como destino manifiesto es desarrollada en varios fotomontajes de la serie *Idilio*. Destacaremos dos de ellos en los que podemos encontrar un enfrentamiento de lo doméstico con los deseos profesionales de la mujer y un tercero en donde se vivencia dicho imperativo como el final de la vida.

En *Los sueños de contrastes*, publicado en *Idilio* n°30 del 14 de junio de 1949, observamos una mujer frente a su propia imagen. Esta le resultó tan insoportable que opta por cubrirse los ojos con una de sus manos, mientras con la otra aprisiona su delantal de cocina. Empleando el recurso del contraste -el propio nombre del sueño dado por Germani parece inspirarla-, Stern enfrenta la imagen

⁴⁴⁴ Socorro Estrada “Grete Stern: cómo sacarles fotos a los sueños femeninos. Exponen un trabajo con interpretaciones de experiencias oníricas, en los años 50, *Clarín*, 11 de enero de 2004, p. 32.

de una hermosa mujer, quien desde la tela tensada por un bastidor artístico mira al espectador, con una desesperada ama de casa sin camino por delante y con un pasado fuera de foco. La figura de la mujer real -no la representada- se vuelve antropoide cuando el/la espectador/a baja la mirada y observa que en vez de pies carga unas patas de elefante, las que dificultan su andar. En un escenario pleno de soledad y desvirtuado por la falta de precisión de la imagen, la mujer no parece tener escapatoria más que la de enfrentarse a una realidad que la condena al orden de lo doméstico y la aleja de su sueño, quizás el de ser artista. El juego de opuestos se acentúa cuando observamos que el bastidor sí se sostiene en dos patas, acordes a su condición de objeto. Mujer y bastidor, una por tener patas de elefante, el otro por ser un objeto, permanecen anclados al piso que los sostiene.



118. Etelvina Alaniz posando para “Sueños de contraste”, *Idilio* n°30 del 14 de junio de 1949

Mientras Germani apunta -en los comentarios del citado sueño- al sentimiento de inferioridad de la protagonista⁴⁴⁵, hecho que ésta no demostrará en su vida real ya que se presenta tras una imagen de superioridad y orgullo, nada dice de lo planteado en el fotomontaje por Grete Stern. Como dos discursos separados, el visual se aleja del psicoanalítico reflejando una crítica que el segundo omite sobre la vida cotidiana de su protagonista. Stern muestra una mujer esclava de su realidad doméstica, mientras que Germani hace hincapié en la mascarada de seguridad que la misma ostenta. Es evidente que ante similar epístola relatando un

⁴⁴⁵ “Leyendas completas de los sueños” en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*(cat. expo.), ob. cit., p.122.

sueño seleccionado previamente, Stern elige tomar una posición crítica ante la condición de la mujer del relato, visibiliza situaciones que Germani pasa por alto.

En los *Sueños de desdoblamiento*, publicado en *Idilio* n°14 del 25 de enero de 1949, vemos una mujer que efectivamente se desdobla. La protagonista se encuentra leyendo en una habitación de su casa, allí se le aparecen dos imágenes de su persona, una de ellas le toca el hombro con una de sus manos y con la otra le indica un camino a seguir. La segunda figura se apoya en la puerta abierta como esperando que la protagonista se levante y se marche. Lo cierto es que esta mujer ve interrumpida su lectura por sus dos yos, los que le están declamando algo que ella rehúsa. Por ese motivo la fémina central se toca la cabeza, abre su boca y con una de sus manos hace un gesto de rechazo. Podríamos pensar que las dos 'conciencias' de la protagonista simbolizarían el orden de lo privado –la que señala el interior de la vivienda- y el orden de lo público -la que se afirma en la puerta-. Hay una decisión que urge tomar, el mundo de lo profesional –centrado en el libro, el cual se ubica en el eje de perspectiva de la imagen- o el mundo doméstico. En la pared del fondo, el único elemento decorativo es un paisaje –marino quizás- que destaca la enorme cantidad de nubes que tiene: una tormenta se avecina y parece acompañar al conflicto en el que se encuentra el personaje.



119. "Sueños de desdoblamiento", *Idilio* n°14 del 25 de enero de 1949

Mientras Germani sostiene en los comentarios que, el soñar frecuentemente viéndose desdoblado puede preanunciar un trastorno psíquico grave⁴⁴⁶ - para él no sería el caso de la mujer del sueño - Grete Stern enfrenta a la protagonista con una situación concreta que la angustia, y por la que debe debatirse. El desdoblamiento de la fémina exhibe una problemática puntual que Germani vela tras la división de la propia imagen de la mujer.

Si bien en los Sueños números 30 y 14 podemos interpretar una mirada crítica de Stern hacia los mandatos domésticos para con las mujeres, acorde a su repliegue en el hogar durante los años '50; en los *Sueños de elecciones ineludibles*, publicado en *Idilio* n°27 del 24 de mayo de 1949, la protagonista se ve asediada por un mandato categórico que la condena a muerte. Ya desde el título se sugiere el cumplimiento de una orden a la cual está sujeta –nunca mejor dicho- la fémina. El manejo de los tamaños de manera arbitraria acentúa el clima de persecución al que se ve sometida una púber por sus padres. El matrimonio avanza hacia la víctima

⁴⁴⁶ "Leyendas completas de los sueños", *Ibid.*, p.116.

como el único camino proyectado por otros para la vida de la futura adolescente. Esta situación es destacada por unas ramas que descansan sobre un palo, los que a modo de indicadores de la senda, unen a la pareja con un esqueleto. El fotomontaje se divide en dos zonas por medio de una línea de horizonte que subvierte el relato: en la parte superior, a modo de cielo, vemos el infierno de la *femme-enfant*; en la parte inferior, la tierra, vemos un jardín con una calzada que mostraría una escapatoria, la cual se presenta de manera ambigua.



120. “Sueños de elecciones ineludibles”, *Idilio* n°27 del 24 de mayo de 1949

Germani refiere a una situación delicada en que la protagonista se debate entre ideales y realidad⁴⁴⁷. Sitúa a éstos –los ideales- a los pies de la mujer y señala que los mismos le están vedados –lectura que realiza del símbolo del esqueleto- quedando confinada a sus padres, regresando a ellos “(...) por el camino que corresponde”. Para Stern, es precisamente el camino de los padres el que liga con la muerte, situación que subvierte el título del sueño: ¿qué elección puede haber en un ser acorralado? Exhibe así la contradicción del mismo: si el acto de elegir sólo se puede hacer desde la libertad del que elige, ¿qué elección es posible en una escena en donde la suerte está echada?

Sin ánimo de extendernos más –podría hablar de los fotomontajes en que el hombre aparece con un cartel de rebajado (*Los sueños de rechazo, Idilio,*

⁴⁴⁷ “Leyendas completas de los sueños”, *Ibíd.*, p.121.

18/10/1949) o en el que aparece su torso ensamblado al de un burro (*Los sueños de condensación, Idilio, 10/1/1950*), o el que es planchado por el ama de casa (*Los sueños de conflicto matrimoniales, Idilio, 29/8/1950*)- concluiré este apartado con dos sueños referidos a la maternidad: *Los sueños de niños, Idilio n°33, 5 de julio de 1949* y *Los sueños de muñecos, Idilio n°39, 16 de agosto de 1949*.



121. "Los sueños de niños", *Idilio n°33* del 5 de julio de 1949

En el primero, un grupo de niños vestidos con guardapolvos de escuela se encuentran de espaldas al espectador observando una gigantesca figura, que a modo de globo se eleva: es la cabeza de un pequeño sonriente, la misma lleva ensamblada, como si de un lóbulo cerebral se tratara, una madre. La mujer, en posición fetal, se adapta retorcida a la cabeza del infante. Mientras este lleva cara plácida, la madre tiene atado sus pies con un cordón de lana que es sostenido por ella misma, dejando a la vista su sortija de matrimonio. Uno de las puntas del cordón –en apariencia enhebrada- se apoya sobre su regazo, éste sostiene una tela que, como si fuera una faja, lleva ganchos en uno de sus extremos. Las figuras se equilibran en el espacio, los llenos se compensan con los vacíos y el movimiento de los niños con el de la cabeza-globo.

Gino Germani interpreta este sueño como “(...) favorable, pues indica confianza en las propias potencialidades anímicas”⁴⁴⁸ de la soñadora. Grete Stern plantea una imagen de dulce esclavitud, la cual recuerda a lo señalado por Adrienne Rich: “Yo fui madre en el mundo norteamericano de la década de los cincuenta, centrado en la familia y orientado hacia el consumo. Mi marido habló con ansias de los hijos que tendríamos; mis suegros aguardaron el nacimiento del primer nieto. Yo no tenía idea de qué deseaba, de qué podía o no elegir. Sabía tan sólo de que tener un hijo suponía asumir plenamente la feminidad adulta, que era ‘demostrarme a mí misma’ que yo era ‘como las demás mujeres’”.⁴⁴⁹ Dicha situación comienza a ser replicada en la Argentina a través de revistas como *Nuestros hijos*, que aspirando a un público del mismo nivel social que las lectoras de *Idilio*, exhibía que “(...) distintos enfoques (médicos, religiosos y psicológicos) coincidían en pensar la maternidad como el destino de la mujer, que le daba sentido a su papel en la familia y la sociedad. La figura maternal era celebrada con fotografías de mujeres jóvenes, bellas y felices con sus hijos, que – sintomáticamente- eran provistas por una agencia de prensa norteamericana. Tal decisión evidencia la articulación entre el familiarismo de la posguerra y la hegemonía de Estados Unidos, al punto que una revista argentina naturalizaba ese horizonte cultural –marcado por la estética cinematográfica- para representar la armonía y la felicidad familiar”.⁴⁵⁰

La maternidad como nomológico de lo femenino es puesto en duda por Stern: una figura se fusiona a la otra, una de las partes está atada a la otra, no hay autonomía entre ellas. La felicidad parece actuada o irreal, el niño piensa en una madre que está atada a él, la maternidad aparece como una construcción que anula a la mujer, no hay otra función fuera de lo materno.

⁴⁴⁸ “Leyendas completas de los sueños”, *Ibíd.*, p.122.

⁴⁴⁹ Adrienne Rich: “Cólera y ternura” en Moyra Davey (ed.): *Maternidad y creación*, Barcelona, Alba Editorial, 2007, p. 88.

⁴⁵⁰ Isabella Cosse: *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, ob. cit., p. 165-166.

En *Los sueños de muñecos* la protagonista se encuentra acorralada entre dos muros: uno formado por una sustancia extraña e irregular que cae como vegetación, el otro es una verja de una mansión. Ella quiere avanzar por la calzada pero, ante la figura de un bebé de juguete que con los brazos abiertos parece deseoso de verla, se tapa el rostro con sus manos como si de algo monstruoso se tratara. Ambos muros oprimen a la protagonista, la cual se encuentra acorralada entre el muñeco y los murallones. Si Germani ve un reclamo de existencia que aparenta demandarle el muñeco a la soñadora como algo que "(...) ensanchará su personalidad, adquirirá algo valioso, que ha de contribuir de esta manera a la plenitud de su vida"⁴⁵¹, Stern plantea la maternidad como una experiencia crítica para la mujer, la cual la lleva a un callejón sin salida.



122. "Los sueños de muñecos", *Idilio* n°39 del 16 de agosto de 1949

Sobre el imaginario de Grete Stern, João Frayze-Pereira considera "(...)" que expresa la inteligencia sensible de esta artista que, respetando los sueños y la fotografía como *formas* distintas de pensamiento, fue capaz de implicarlas en el ejercicio de su propia forma de pensar. Sin embargo, en el contexto idílico del proyecto en que los fotomontajes se inscriben, Grete no se refiere directamente al psicoanálisis, evitando con esa distancia que ella pueda ser tomada como modelo

⁴⁵¹ "Leyendas completas de los sueños" en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)(cat. expo.)*, ob. cit., p.123.

para una parodia. Y ofrece a su público un campo enigmático, abierto a las interpretaciones”.⁴⁵²

Las coincidencias entre los fotomontajes de Grete Stern y *El ama de casa y la locura* se encuentran en el concepto de mujer doméstica que manejan las artistas. Tanto la fotógrafa como Monique Altschul y equipo sitúan al ama de casa como una figura atrapada en un entramado de invisibilidad y repetición. Su tarea es necesaria y constante, pero por el mismo hecho de serlo, no son apreciadas por los demás, para quienes es una situación natural que la mujer se ocupe de ese rol. La inmanencia es femenina, la trascendencia masculina. Es así como la madre y el ama de casa son las figuras que perpetúan la vida, la que aparece como un regalo constante e infinito para los otros. Dicho concepto recuerda a María Zambrano cuando en *La España de Galdós* escribe: “Nina era la guardiana de la vida al modo de esos ángeles que guardan el dintel. El dintel entre la vida-sueño y la realidad acechante”.⁴⁵³

Hebe Solves dice que el ama de casa es “(...) la que murió una vez y vive del olvido. La asesina del padre y del marido. La bailarina de la sangre. La que limpia. La curandera que enferma. La que escucha por primera vez hablar y no entiende las palabras (...)”⁴⁵⁴, aquel ser que se debate entre los límites de las emociones, entre la razón y la locura, el amor y el odio. Las experiencias personales se entremezclan en la creación de las artistas, tanto Stern como Altschul y equipo desarrollan obras que tienen como componente a sus vivencias de lo privado. Si para Altschul la locura tenía que ver con un “ (...) lugar de no escapatoria, donde la mujer es guardiana, cuidadora y ordenadora de un orden

⁴⁵² João A. Fayze-Pereira: “Grete y Freud: fotografia e psicoanálise, sonho e interpretação” en *Os sonhos de Grete Stern* (cat. expo.), ob. cit., p. 48. [la cursiva es del original]

⁴⁵³ María Zambrano: *La España de Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, p. 69.

⁴⁵⁴ Hebe Solves: “El ama de casa y la locura” en *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. exp.), ob. cit. p.36.

preciso para el funcionamiento del hogar”,⁴⁵⁵ en los fotomontajes de Stern aparece la asfixia de lo cotidiano en constante lucha con las búsquedas personales de las soñadoras.

Aunque las problemáticas que rodean al ama de casa podrían ser tratadas desde un lugar dramático, las artistas dotarán de un rol importante al humor buscando disparar en el espectador la capacidad de reírse de las situaciones absurdas que se labran en el día a día, en los sueños y en las fantasías. Ese costado irreverente aparece en los tamaños de los personajes de Stern, en las combinaciones antropomórficas y zoomórficas de los objetos y los/as protagonistas de los fotomontajes. En *El ama de casa y la locura* la aglomeración de objetos colgados como tampones, compresas, ollas y cuchillos, salamines y jamones, así como también pender del techo genitales masculinos y diversos anticonceptivos, lleva lo absurdo al límite con el fin de generar sonrisas insospechada en los espectadores.

Para concluir, así como María Moreno expresara que las lectoras “(...) al abrir las páginas de la revista semanal *Idilio*, seguramente lo que primero buscaran sería, por encima de la interpretación del texto rector, reconocerse en las imágenes de Grete Stern”⁴⁵⁶, podemos soñar con que numeroso/as espectadores/as del *Ama de casa y la locura* se vieran -para bien o para mal- reflejados/as en la instalación que se extendía por los tres pisos de la galería del Centro Cultural San Martín. Aquí el arte cumple su función de movilizar la memoria emotiva del sujeto arraigándolo a su tiempo.

⁴⁵⁵ “De casas, mujeres y locura”, ob. cit., p.14.

⁴⁵⁶ María Moreno: “A camera desperta” en *Os sonhos de Grete Stern* (cat. expo.), ob. cit., p. 19.

III. Vínculos entre *El ama de casa y la locura* y las performances del grupo mexicano *Polvo de Gallina Negra*.

En esta parte de la investigación propongo relacionar la obra *El ama de casa y la locura* con algunas de las performances del grupo mexicano de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*. Si bien existen elementos distintivos entre las artistas feministas mexicanas y las argentinas, hay temas comunes que trabajarán acudiendo a soportes y técnicas similares.

Los años que atestiguan el nacimiento de un arte feminista mexicano, nos referimos a la década del 70', presentan una convulsiva complejidad social y política⁴⁵⁷ signadas por la represión del Movimiento Estudiantil de 1968, brutalmente cercenado en la plaza de Tlatelolco diez días antes de la inauguración de la XIX Olimpiada.

Luego del cataclismo social incitado por la matanza en Tlatelolco, asume la presidencia de la república Luis Echeverría Álvarez⁴⁵⁸, quien fuera Secretario de Gobierno durante la masacre y figura señalada por el pueblo como uno de los responsables de lo sucedido. Entre las medidas que toma al llegar al poder está la de liberar a la mayor parte de las y los dirigentes estudiantiles a cambio de exiliarlos en el extranjero, hecho que proclama su llamada política de 'apertura

⁴⁵⁷ Para un estudio exhaustivo de los movimientos de mujeres en el continente latinoamericano ver: Maxine Molineaux: *Movimientos de mujeres en América Latina*, Valencia, Cátedra, 2003.

⁴⁵⁸ Precisa la historiadora del arte Araceli Barbosa: "El periodo del gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) marcó una nueva etapa del sistema político mexicano (...) procuró modificar las estructuras burocrático-administrativas con el fin de lograr la conformidad entre las clases sociales. Para ello se propuso el diálogo y la apertura democrática para recuperar la confianza perdida e integrar a grupos disidentes del sistema. Esta coyuntura, aunada a la irrupción de las ideas feministas del movimiento de liberación de Estados Unidos, propiciaron el surgimiento del feminista en México". Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Morelos, Casa Juan Pablos. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p. 37.

democrática'. Bajo esta línea se atiende a prestigiosos intelectuales, en una suerte de nacionalismo cultural después de ver el declive de los mitos de la Revolución Mexicana y ante la acelerada crisis de legitimidad del régimen político. Asimismo, se aumentó considerablemente el presupuesto para la cultura y se auspició el desarrollo de las universidades públicas. Al respecto señala César Espinosa: "Entre 1970 y 1975 la UNAM registró el incremento más alto de matrículas de toda la historia (108.28%), mientras el aumento presupuestal también fue extraordinario (349,83%)"⁴⁵⁹.

La situación sociopolítica luego de Tlatelolco define un lenguaje plástico que busca la estrecha relación entre el pueblo, la política y el arte. Este vínculo no es nuevo en México ya que durante toda la primera mitad del siglo XX el muralismo emparentó directamente estos tres ámbitos. En los años setenta, la dinámica de los acontecimientos históricos -tanto nacionales como extranjeros- y la crisis del objeto plástico, demandarán nuevas estrategias de representación. Señala Jorge Alberto Manrique que la represión de Tlatelolco deja en los jóvenes de entonces desconfianza: "En términos de arte la desconfianza se dirige hacia la desacralización del objeto artístico y del artista y hacia los sistemas de distribución y comercialización, incluidas galerías, concursos, subastas y apoyos oficiales."⁴⁶⁰

En este marco crítico y de insatisfacción se conforma el Salón Independiente, enfrentándose así a los estatutos del Salón Solar del '68 organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en función de la Olimpiada

⁴⁵⁹ César Espinosa; Araceli Zúñiga: *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, México, UNAM/Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, p. 26.

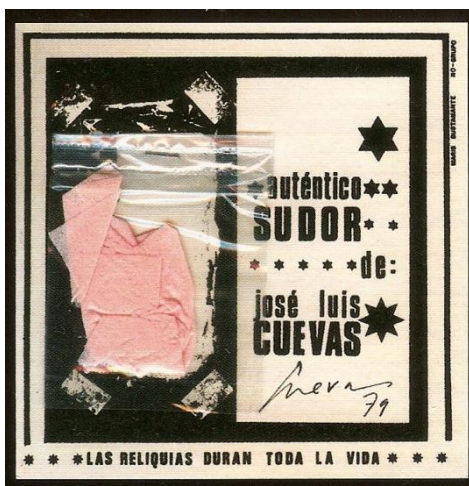
⁴⁶⁰ Jorge Alberto Manrique: "Pintura joven en México" en *Imágenes y visiones. Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad*, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1995, p.133.

Cultural⁴⁶¹. De esta manera se abre un ámbito de experimentación y agrupación de los y las artistas a la vez que la difusión del arte actual mexicano. Lamentablemente la falta de apoyo económico genera la extinción del salón, en 1970, aunque no desaparece la necesidad del trabajo colectivo.

Los agrupaciones de artistas que surgen en este momento, llamado por los historiadores del arte mexicano la *Generación de los Grupos* o *Grupos de Trabajo Colectivo*, tienen como uno de sus principales objetivos ampliar el limitado circuito oficial del arte mexicano buscando nuevos espacios para la producción y exhibición de obras en paralelo a la urgencia de experimentar con nuevos lenguajes plásticos, lo que incluía la investigación en soportes con obras interactivas y efímeras. Entre los colectivos más importantes de la época cabe mencionar al *No- Grupo*, *Tepito Arte Acá*, *Proyecto Pentágono*, *Suma*, *Taller de Arte e Ideología*, *Peyote* y *la Compañía*, *Taller de Investigación Plástica* y *Germinal*. De varios de ellos surgirán artistas que se unirán a los movimientos feministas y que buscarán conformar grupos específicos de trabajo artístico⁴⁶².

⁴⁶¹ Itzel Vargas: "Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales" en V.V. A.A.: *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*, México, INBA, 2001, 2º edición.

⁴⁶² Dice la artista Magalí Lara sobre la herencia de los grupos: "Como todos los de nuestra generación, la experiencia de los grupos nos abrió muchas perspectivas organizativas y técnicas; aparte de recuperar el discurso social dentro de la obra plástica y mirar, con nuevos ojos, al Muralismo y a la Escuela Mexicana. Tres son para mí los puntos básicos que aprendimos: 1. La posibilidad de organizar nuestras propias actividades; 2. La colaboración, propiamente dicha, en torno a un tema y para un cierto público; 3. La utilización de soportes nuevos, y el uso de la experimentación más como un proceso de adecuación que como un fin en sí misma". Magalí Lara: "Un comentario sobre el arte y las mujeres" en *Fem*, vol. IX, n°33, abril-mayo de 1984, p. 34.



123. No Grupo, *La fayuca conceptual*, 1979

El interés por ampliar el lenguaje del arte no fue en simultáneo con la crítica de arte. En consecuencia, teóricos y críticos no supieron evaluar el alcance de muchas acciones urbanas y performances ya que carecieron de parámetros de análisis. En el año 2004, Issa María Benítez Dueñas señalaba la ausencia aún de estudios que analicen la historia del arte contemporáneo mexicano: “Las propuestas más críticas y radicales generadas en la década de los setenta por los *Grupos de Trabajo Colectivo* y por algunos artistas individuales apenas han encontrado un lugar en la cronología del arte en México en el siglo XX. Esta situación no deja de ser paradójica si pensamos que precisamente las artes no objetuales (conceptualismos, performance, happenings), en su condición de eventos o sucesos temporales, son las que más se asemejan a la historia del arte en general. Es decir, se trata de obras que dejan una estela de documentación primaria y secundaria que tendría que ser interpretada y reconstruida”.⁴⁶³

En relación a lo señalado y en lo referente al arte feminista mexicano la situación de invisibilidad se acentúa puesto que, tanto en los estudios de Issa Ma. Benítez Dueñas, en los que propone revisar la escritura del arte contemporáneo mexicano, como en la reciente exposición *La era de la discrepancia* (2007-2008)⁴⁶⁴,

⁴⁶³ Issa María Benítez Dueñas: *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004, p.14-15.

⁴⁶⁴ Olivier Debrouse (ed.): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México, UNAM, 2007.

curada por un equipo de investigadores a cuya cabeza se encontraban Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Pilar García de Germeños y Álvaro Vázquez Mantecón, si no ignoraron –como en el caso de la primera- no dieron el lugar que correspondía a dichas manifestaciones –de esto es ejemplo la segunda-.

El interés por un arte cuestionador de los discursos canónicos establecidos se da a partir de 1977, cuando en torno a los grupos feministas mexicanos surgen voces como las de Mónica Mayer, Alaíde Foppa, Rosalba Huerta, Lourdes Santiago, Maris Bustamante, entre otras. El mar de fondo de este interés es la formación de la *Coalición de Mujeres Feministas* con sus reclamos sobre la maternidad voluntaria, el alto a la violencia sexual⁴⁶⁵ y el derecho a la libre opción sexual. También por entonces se crea la primer cátedra de estudio sobre la condición de la mujer en la UNAM y la revista *Fem*, de constante publicación hasta 2005.



124. Revista *Fem*, Vol. II, N°5, octubre-diciembre, 1975

El movimiento de mujeres en México contó con sólidas instituciones como la *Unión Nacional de Mujeres Mexicanas* (desde 1964 hasta hoy en día) conformado por mujeres de varios sectores sociales a nivel nacional⁴⁶⁶. La década

⁴⁶⁵ En relación a la violencia y violación en México ver: *Fem*, vol. I, n°4, julio-septiembre 1977.

⁴⁶⁶ Sobre esta y otras instituciones del movimiento de mujeres mexicano ver en Ana Victoria Jiménez y Francisca Reyes: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas*, México, Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, 2000.

del setenta vivió un verdadero renacimiento del feminismo⁴⁶⁷, conformado en su mayoría por mujeres urbanas, de clase media, universitarias, principalmente de la Ciudad de México. La primera organización feminista de esta segunda ola fue el *Movimiento en Acción Solidaria* (MAS, 1971), en el que militaron la artista Mónica Mayer y la fotógrafa Ana Victoria Jiménez. Posteriormente surgió el *Movimiento Nacional de Mujeres* (MNM, 1973) y el *Movimiento de Liberación de la Mujer* (1974), el *Movimiento Feminista Mexicano* (MFM) y la *Coalición de Mujeres Feministas*, agrupación que en 1976 coordinaba al MNM, MFM, *La Revuelta* y el *Colectivo de Mujeres*. Dentro de estas organizaciones transitaron artistas quienes aportaron con su creatividad en las pancartas de las marchas y con acciones. En relación a las pancartas, la artista Leonora Carrington (1917-2011) realizará uno de los primeros afiches con los que contó el feminismo mexicano, para una temprana marcha en el año 1972.



125. Cartel realizado por Leonora Carrington para una de las primeras marchas del feminismo mexicano, la del 8 de marzo de 1972

La artista Mónica Mayer (1954), una de las voces más fuertes del arte feminista de México, marca la falta de visibilidad que sufrían por entonces las mexicanas, tanto en su participación política como desde el campo artístico: "(...) habiendo cerrado San Carlos [Escuela Nacional de Artes Plásticas] como parte de

⁴⁶⁷ Para un desarrollo de los grupos feministas mexicanos de la década del setenta ver: "Grupos feministas en México", *Fem*, vol.. II, n°5, octubre-diciembre, 1977, pp. 27-30.

un importante movimiento estudiantil que llevó a un cambio curricular completo (eran los setentas, la generación de Los Grupos estaba naciendo, cargábamos el 68 a costas y no existían ni el internet ni el Sida), me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía 'Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en sus luchas'. De un brochazo nos habían borrado nuestra participación en el movimiento, por no mencionar las luchas que las jóvenes emprendíamos en ese momento para apropiarnos de nuestra sexualidad y pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerles las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos."⁴⁶⁸

Surge por entonces la necesidad de agruparse e intentar formar colectivos de artistas que realicen arte feminista. Dicha tarea requirió grandes esfuerzos ya que, como cuenta Maris Bustamante, las artistas estaban temerosas: "(...) en aquel tiempo todas las galerías y museos estaban manejados por hombres y muchas dijeron que tenían miedo de que hubiera represalias contra ellas y ya no tuvieran las mismas facilidades para exponer sus trabajos."⁴⁶⁹

La propuesta de conformar grupos de arte feminista se desplegó bajo el estímulo del contexto artístico de los grupos –como ya señaláramos- y de los festejos del Año Internacional de la Mujer, en 1975, cuya sede para la Conferencia Mundial de la Mujer fue la ciudad de México. Por este motivo, en el *Museo de Arte Moderno* se realizó una exposición llamada *La mujer como creadora y tema del arte*⁴⁷⁰. Dicho evento permitió a las artistas constatar la situación de la mujer en el

⁴⁶⁸ Mónica Mayer: "De la vida y el arte como feminista" en *N.Paradoxa*: Issue N°8, noviembre 1998, s/p.

⁴⁶⁹ Carlos Arias, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magalí Lara, Mónica Mayer, Lorena Wolffer: "¿Arte feminista?" en *Debate feminista*, año 12, vol. 23, Abril, 2001, p. 278.

⁴⁷⁰ Un análisis exhaustivo a esta exposición se puede encontrar en el capítulo III de la tesis inédita de: Anvy Guzmán: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana*. Tesis de Maestría en Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, mimeo, 2005, p. 65-85.

arte puesto que la mayoría de los participantes invitados fueron varones. Al respecto hoy afirma Mónica Mayer: “A poco más de un cuarto de siglo me parece increíble que en aquel momento ni siquiera hubieran planteado organizar una exposición de mujeres artistas ni se les ocurrió que era incongruente plantear una exposición en la que la mujer seguía siendo principalmente musa, por no decir objeto”.⁴⁷¹

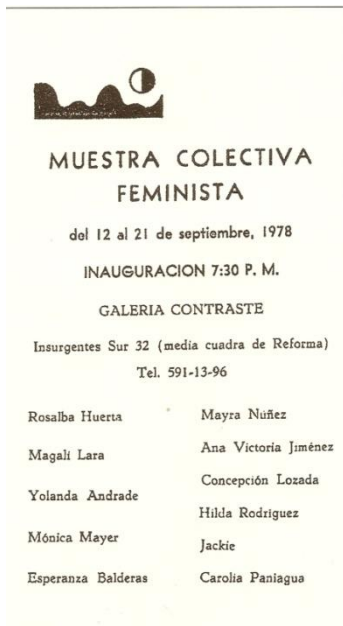
En 1977 se llevó a cabo en el Museo Carrillo Gil, la muestra *Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas*⁴⁷², curada por Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol, el evento fue en paralelo al *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación de la Mujer*. Ese mismo año se realiza *Collage Íntimo* en la Casa del Lago, México D.F., en la que participaron Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucila Santiago. Al año siguiente se organiza la *Muestra Colectiva Feminista*⁴⁷³, en la Galería Contraste del D.F. y la exposición *Lo Normal* en la Casa de la Juventud de la Colonia Guadalupe Tepeyac. En esta última reunió obra de fuerte contenido feminista en relación al rol social de la mujer, "(...) aunque las artistas no necesariamente militaban. La lucha por definir lo que podría ser un 'arte feminista' se hacía por todos lados", señala Mayer⁴⁷⁴.

⁴⁷¹Mónica Mayer: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA/FONCA/PINTO MI RAYA, 2005, p. 20.

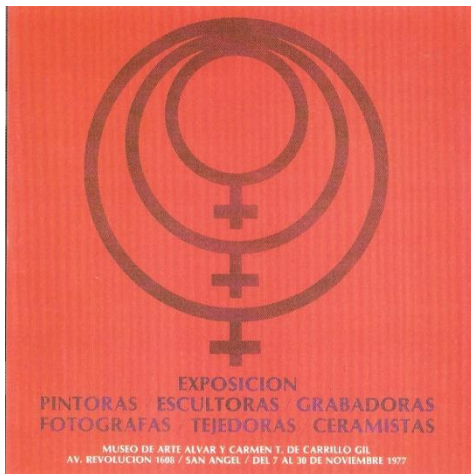
⁴⁷² Alaíde Foppa: "*Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas*", (cat. expo.) México, Museo Carrillo Gil, 1977.

⁴⁷³ Por lo relevado hasta el momento, encuentro esta exposición la primera del continente latinoamericano que indica en su título claramente la ideología feminista, ingresando directamente en el campo artístico.

⁴⁷⁴ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, ob. cit., p. 23.



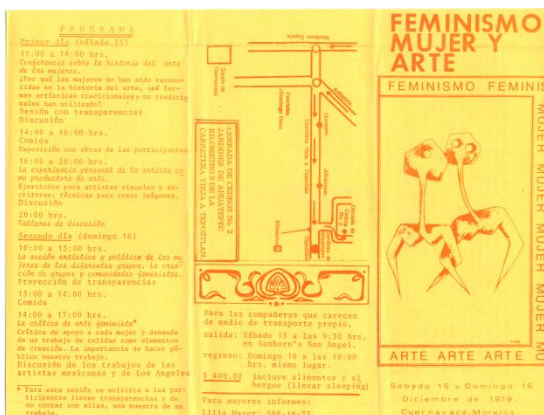
126. Muestra Colectiva Feminista, Galería Contraste, México D.F., 1978



127. Catálogo de la exposición *Pintoras, escultoras, grabadoras, fotógrafas, tejedoras, ceramistas*. Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil, del 7 al 30 de noviembre de 1977

En 1978 Mónica Mayer ingresa al Feminist Studio Workshop Woman's Building en Los Ángeles y se internaliza sobre la metodología educativa que llevan

a cabo a través de pequeños grupos de concientización⁴⁷⁵. Forma parte del proyecto artístico *A Social Art Network*, dirigido por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz⁴⁷⁶. A comienzos de 1980, obtiene su maestría en sociología del arte a través del *Goddard College* con la tesis *Feminist Art: an Effective Political Tool*, en la que relata su experiencia en Los Ángeles en el *Woman's Building*. Como parte de la misma lleva a cabo el evento *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. El mismo consistía en desarrollar en México una serie de talleres y conferencias con sus ex compañeras del *Woman's Building*, entre las que figuraron Jo Goodwin, Dense Yarfitz y Florence Rosen. Los talleres y conferencias se realizaron en el Museo Carrillo Gil, en Cuernavaca y Oaxaca. El proyecto contó con la colaboración de las fotógrafas Ana Victoria Jiménez, Yolanda Andrade, las artistas visuales Magali Lara, Mónica Kubli, Yan Castro y Lilia Lucido.



128. Talleres de Mónica Mayer en Cuernavaca⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ En relación a la carrera individual de Mónica Mayer ver: Lorena Zamora Betancourt: *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, INBA/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

⁴⁷⁶ Sobre la influencia de sus maestras sobre el trabajo de Mónica Mayer ver la tesis de maestría presentada en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile: Julia Antivilo Peña: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*, Santiago de Chile, mimeo, 2006.

⁴⁷⁷ El interior del tríptico indica: "En los últimos años, por todas partes, ha emergido la energía creativa de las mujeres, no como artista aislada, sino realizando su trabajo en grupos o colectivos, en todos los terrenos. Las alternativas actuales son muchas y se están creando nuevas". Se llamaba a "(...) discutir la importancia de recuperar la historia (...) Hacer intercambio de experiencias y conocimientos como artistas y feministas. Saber que formas de arte feminista existen que funcionen como instrumentos políticos. Descubrir a partir del planteamiento feminista "lo personal es político" que queremos decir con ello al hacer arte, de qué manera nuestros

Entre 1982 y 1984 Mónica Mayer impartirá un taller de arte feminista en la Academia de San Carlos, allí se dieron cita Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores y Consuelo Almeida, todas artistas, Ana Victoria Jiménez, fotógrafa y editora de larga trayectoria como militante y organizadora de eventos de arte feminista, Karen Cordero y Nicola Coleby; historiadoras y Marcela Ramírez, promotora cultural⁴⁷⁸. Este taller será un hito⁴⁷⁹, Araceli Barbosa explica: “En México, el surgimiento del fenómeno del arte feminista grupal deriva, por un lado del proceso crítico cultural, abierto por el movimiento de liberación de la mujer y su influencia sobre algunas artistas; por otro, como resultado del curso de arte feminista (1982-1984) impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM).”⁴⁸⁰ Como consecuencia de los encuentros se conformará el grupo *Tlacuilas y Retrateras*⁴⁸¹ cuyo principal proyecto visual fue *La Fiesta de Quince Años*, la misma se realizó el 20 de agosto de 1984 en la Academia de San Carlos y participaron distintos miembros de la comunidad, desde los y las vecinas del barrio, artistas, mujeres y varones, feministas y no feministas, otros colectivos de arte feministas como *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte*, críticos y medios de comunicación.

sentimientos y medios artísticos se plasman en trabajos que involucren a las mujeres en la problemática de nuestra sociedad”, *Feminismo, mujer y arte* (folleto), Cuernavaca, Morelos, 1979.

⁴⁷⁸ Mónica Mayer cuenta que si bien no fue complicada la aceptación de su taller sobre arte feminista en San Carlos, sí su realización ya que sufrían el boicot por parte de los funcionarios que no les abrían las aulas, debiendo desarrollar la más de las veces las clases en los bares de alrededores. Así indica: “no podían entender que fuera sólo de mujeres y qué era ‘eso’ de las feministas y nos cerraban los salones”. Entrevista a Mónica Mayer, 20/VII/2009.

⁴⁷⁹ Ver en el cuadro de grupos de arte feminista en México su período, integrantes y acciones.

⁴⁸⁰ Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob. cit., p. 100.

⁴⁸¹ Adoptaron el nombre de los *tlacuilos*, quienes realizaban los pictogramas de los códices prehispánicos, así como el oficio de los retratistas entendido este como la descripción de costumbres o la representación de una persona o cosa, ya sea en dibujo, pintura o fotografía”. Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob.cit., p. 101.



129. Revista *Fem* n° 33, abril-mayo de 1984. Número dedicado a las artes plásticas con portada de Magalí Lara⁴⁸²

A principios de la década del '80 – momento que Mayer señala como la época de oro del arte feminista en México⁴⁸³ - se origina el grupo *Polvo de Gallina Negra*⁴⁸⁴, en un principio integrado por Herminia Dosal, Mónica Mayer y Maris Bustamante (1949), luego quedarán sólo estas dos últimas⁴⁸⁵. Esta dupla actúa durante diez años -1983-1993- cuestionando constantemente el rol de la mujer en México y la construcción de la imagen femenina en los medios de comunicación, así como denunciando la violencia y el machismo. Muchas de las performances de

⁴⁸² Mónica Mayer comenta que fue tan grande el interés por el arte feminista en los ochenta que le encargaron coordinar un número de la revista *Fem*, dicado en su totalidad al tema de las artes plásticas. Ver, *Fem*, vol. IX, n°33, abril-mayo, 1984.

⁴⁸³⁴⁸³ Mónica Mayer: *Rosa chillante*, ob. cit., 35.

⁴⁸⁴ “La ironía contenida en su nombre surgió de la idea de conjurar, por medio de una ‘receta mágica’, los efectos negativos productos de su atrevimiento a impugnar y desafiar con su oferta artística, los valores patriarcales.(...) Existe la creencia popular en México acerca de una enfermedad de ‘origen mágico’ llamada ‘mal de ojo’, que se cura mediante la receta de polvo de gallina negra.(...) ‘Porque ya nacer mujer, es difícil, en cualquier cultura y en esta más, querer ser artista mujer, ¡bueno! hasta para un hombre es difícil ser artista fregón ¡no! Entonces, ahora imagínate, ser mujer, y si a eso le metes, a ese coctelito le metemos la variante de feminista, ya nada te va a salvar”. Conversación entre Maris Bustamante y Araceli Barbosa, en Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob. cit., p. 113.

⁴⁸⁵ Al respecto dice Mónica Mayer: “Herminia nos abandonó al poco tiempo por no compartir nuestras ideas artísticas”. Mónica Mayer: *Rosa chillante...*, ob. cit., p. 38.

las artistas serán acompañadas con conferencias que dictarán en instituciones educativas.

Finalmente, también en 1983 se forma el grupo *Bio-Arte*, lo integraron Nunik Sauret, Guadalupe García, Laïta, Roselle Faure y Rose Van Lengen, quienes transitaban entre la pintura, el diseño de moda, el grabado y la performance. El mismo se extenderá por un año.

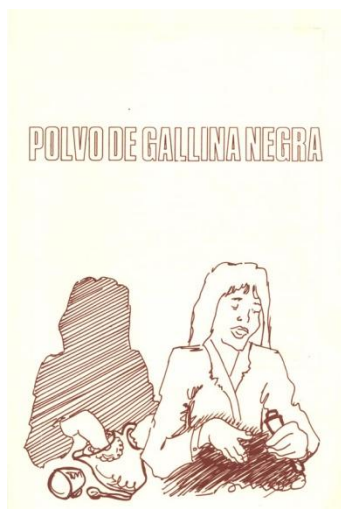
En el siguiente cuadro exponemos los colectivos de arte feminista en México, sus integrantes, periodos y acciones.

Grupos de Arte Feminista	Período de trabajo	Integrantes	Obras
Tlacuilas y retrateras	1983-1984	Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Nicola Coleby, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Karen Cordero, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo y Consuelo Almeda	Pancartas para la manifestación contra la violación, D.F. ⁴⁸⁶ , 7 de octubre de 1983. Participación en <i>Las mujeres artistas o se solicita esposa</i> , Biblioteca Nacional, 1984. <i>La fiesta de quince</i> , Academia de San Carlos, agosto de 1984.
Polvo de Gallina Negra	1983-1993	Maris Bustamante, Mónica Mayer y Herminia Dosal (esta abandona el grupo al año, por lo que <i>Polvo...</i> estará formado por la	<i>El respeto al cuerpo ajeno es la paz</i> , manifestación contra la violación, D.F., 7 de octubre de 1983. <i>Las mujeres artistas o se solicita esposa</i> , agosto de 1984, Biblioteca Nacional. <i>Las ilusiones y</i>

⁴⁸⁶ Distrito Federal, Ciudad de México.

		dupla Bustamante- Mayer)	<i>las perversiones, Primera, Segunda y Tercera Receta de Polvo de Gallina Negra, La fiesta de quince años, Academia de San Carlos, agosto de 1984. Mujeres artistas/artistas mujeres, Museo de Bellas Artes de Toluca, 1984. ¡Madres!, 1987-1988. Tres madres para un desmadre, 1988. Pancartas para la manifestación a favor de la despenalización del aborto, enero de 1991.</i>
Bio-Arte	1983-1984	Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose van Lengen, Guadalupe García	<i>Con las manos en la masa, Museo Nacional de Arte, 1983. Nacida entre mujeres, La fiesta de quince años, Academia de San Carlos, agosto de 1984. Árbol de la vida: juego de muñecas, Mujeres artistas/artistas mujeres, Museo de Bellas Artes de Toluca, 1984.</i>

Seleccionaremos ahora las obras que realiza el colectivo *Polvo de Gallina Negra* que tienen por objeto cuestionar el ideal de domesticidad naturalizado femenino. Nos centraremos en los siguientes trabajos: *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, 1984, *¡Madres!*, período de 1987 a 1988 y *Tres madres para un desmadre*, 1988. Luego buscaremos establecer un diálogo entre las obras mexicanas y el *Ama de casa y la locura* atendiendo a la cuestión que nos involucra: el ama de casa.



130. Folleto de Polvo de Gallina Negra, 1984. Fotografía de Mónica Mayer y Maris Bustamante

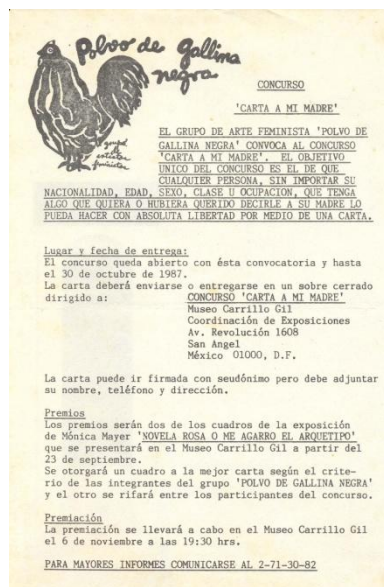
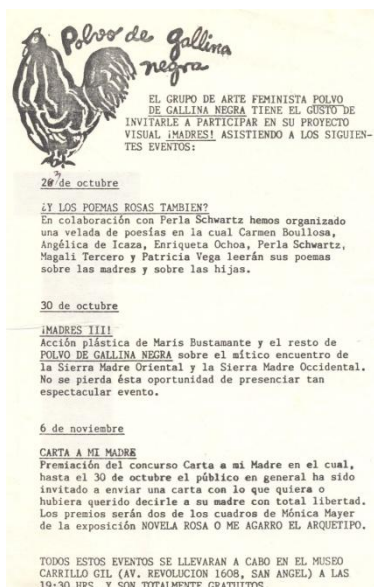
Las mujeres artistas o se solicita esposa consistió en una gira en la que las artistas impartieron treinta conferencias performáticas en diversas instituciones educativas del Estado de México. El proyecto surge de una instalación y una performance que las artistas realizaron en agosto de 1984 en la Biblioteca de México, en donde reflexionaban sobre la doble jornada: el trabajo de las mujeres dentro y fuera del hogar. Esta obra dio pie para que con el auspicio de la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública impartieran eventos artístico-educativos, con el fin de desvelar la situación de explotación laboral y trabajo invisible de la mujer. Mónica Mayer recuerda: “Vestidas con nuestras clásicas botas y mandiles sobre enormes pansas de unicel , hacíamos un recorrido por los temas del feminismo a través de la obra de artistas como Lourdes Grobet⁴⁸⁷, cuyas luchadoras nos permitían hablar de las mujeres golpeadas, o Magalí Lara, cuyos dibujos de la infancia nos permitían hablar de la educación sexista”.⁴⁸⁸ Las artistas buscan, a través del arte y la educación, poner en evidencia la naturalización de la maternidad y el trabajo doméstico de la mujer, la doble

⁴⁸⁷ Magalí Lara (1956) artista cuya obra reúne lo autobiográfico con las problemáticas de las mujeres de su país. Durante los años '80 realiza trabajos desde la narrativa visual -movimiento pos conceptual de fines de los '70 que emplea la imagen y la palabra-. Lourdes Grobet (1940) fotógrafa. Durante años la artista se documentó sobre la lucha libre femenina, actividad que practican algunas mujeres de la clase popular quienes manejan un valor del cuerpo muy diferente a las mujeres de clase media.

⁴⁸⁸ Araceli Barbosa: Arte feminista en los ochenta en México, ob. cit., p. 117-118.

jornada que sufren las mujeres: el trabajo productivo y el reproductivo.

Desde 1987 a 1988 se desarrollará lo que para Mónica Mayer es la obra más ambiciosa de *Polvo de Gallina Negra: ¡Madres!* Este proyecto visual, así llamado por las mismas artistas⁴⁸⁹, tiene como tema central la maternidad, situación también vivencial ya que ambas están por entonces embarazadas. La obra está integrada por arte correo -cartas que envían a la comunidad artística y a la prensa en donde el grupo firmaba *Égalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo-*, el concurso *Carta a mi madre* -al que se convocó al público para que enviara cartas expresando todo lo que le hubieran dicho a su madre- veladas de poesía y performances⁴⁹⁰ que se realizan en el Museo Carrillo Gil, entre otros espacios culturales. El día de la sustanciación del concurso se cerraba el evento con la exposición de Mónica Mayer *Novela rosa o me agarró el arquetipo*, de la que hablaremos más adelante.



131. Polvo de Gallina Negra, *¡Madres!*, 1987-88

⁴⁸⁹ Las artistas le dieron ese nombre por presentar como características: “su integración a una propuesta política, su empeño en borrar los límites entre lo que se considera o no arte, y por último, el hecho de que se efectuó a lo largo de varios meses”. *Ibid.*, p. 119.

⁴⁹⁰ Las performances se organizaron en cuatro etapas: *Madres I* se realizó en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda (INBA-SEP), *Madres II* se llamó *Madres por un día* y se presentó en el programa televisivo *Nuevo Mundo* de Guillermo Ochoa, Canal 2 de Televisa, *Madres III* fue una conferencia-evento llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil y, por último, *Madres IV: Me fui a parir, gracias*, se realizó en la Universidad Autónoma de México.

¡Madres!, plantea cuanto menos dos situaciones a destacar. La primera es su condición procesual, o sea, es una obra que se extiende en diferentes fases a desplegarse en el tiempo. Lo segundo es el empleo de los medios masivos de comunicación como soporte de las performances, nos referimos a la participación en uno de los programas de mayor rating de la T.V. mexicana, *Nuestro Mundo* conducido por Guillermo Ochoa en Canal 2 de Televisa, allí las artistas realizan la performance *Madre por un día*.

Es así como el conceptualismo se manifiesta con una finalidad política en la obra de *Polvo de Gallina Negra*, para lo cual, con objeto de llegar al mayor número posible de espectadores, buscarán la difusión a través de la televisión mexicana. Pero su presencia no será la de propagar el día y la hora de sus acciones o de invitar a una determinada muestra que realizarán –como sí es el caso de *Mitominas* /- sino el de tomar como soporte de su performance al programa de televisión al que han sido invitadas, es más, a involucrar a través del humor al propio conductor, al que travisten en ama de casa embarazada y coronan como reina del hogar, porque “una madre es la reina del hogar”.⁴⁹¹



132. Secuencia en la que Maris Bustamante corona a Guillermo Ochoa en el programa que conduce, *Nuestro Mundo*, Canal 2 de Televisa, 1987

⁴⁹¹ Frase dicha por Maris Bustamante en *Madres por un día*. Ver la acción Grupo Polvo de Gallina Negra: ‘Madre por un día’, en *Nuestro Mundo de Guillermo Ochoa*, Canal 2 de Televisa, 28 de agosto de 1987. [videocinta] Ver Anexo Documental.

Mónica Mayer realizó una muñeca llamada Catalina Creel -por el personaje de madre maligna de la telenovela *Cuna de lobos*- la misma simboliza el estereotipo de la madre bruja y malvada, construido por el patriarcado. El despliegue de acciones y objetos a través de un espacio que puede ser tanto el virtual –la T.V.- como el real –las instalaciones-, se conjugan para involucrar al/la espectador/a, haciéndolo un protagonista más de la obra. Por otro lado, reina, madre y sierva se unen en una imagen que evidencian los estereotipos de lo femenino a través de tres símbolos: la corona, la panza de embarazada y el delantal de cocina (mandil en México).



133. Secuencia en la que Bustamante y Mayer presentan a Catalina Creel a Guillermo Ochoa. En el piso se puede observar la falsa panza con que habían ‘embarazado’ al conductor. *Nuestro Mundo*, Canal 2 de Televisa, 1987

El conductor participó entusiastamente en esta performance. El público inmediatamente respondió; los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. Dice Mayer que: “Confirmamos el éxito de la performance cuando nueve meses después alguien del público llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño”⁴⁹². Por su parte, Maris Bustamante destacó que: “Estas acciones en los medios masivos las considero una hazaña por ser la única posibilidad de romper la barrera de la exquisitez intelectual y ampliar el horizonte perceptual de los públicos”⁴⁹³.

⁴⁹² Mónica Mayer: *Rosa Chillante...* Ob. Cit., p. 41.

⁴⁹³ Maris Bustamante: “*Feminismos: Si...artistas feministas*”, Texto expuesto en la Mesa redonda presentada en el Centro Nacional de las Artes el 12 de octubre del 2005.

La función biológica y la cultural de la maternidad son interpeladas por las artistas de *Polvo de Gallina Negra* implicando a los espectadore/as a cumplir un rol activo dentro de la obra. Al buscar subvertir el sistema evidenciando sus cánones, las artistas mexicanas cumplen con lo señalado por la teórica de arte feminista Griselda Pollock cuando propone la noción “arte feminista” en relación a las obras que generan efectos políticos, de la misma manera que lo hace la intervención feminista en la cultura hegemónica”.⁴⁹⁴

¡Madres! Concluyó en el Museo Carrillo Gil con la entrega del premio a la mejor carta escrita a la madre, quien lo obtuvo el artista Nahum Zenil. Dicha recompensa consistió en un dibujo de Mayer, luego se rifó otro más entre los participantes.

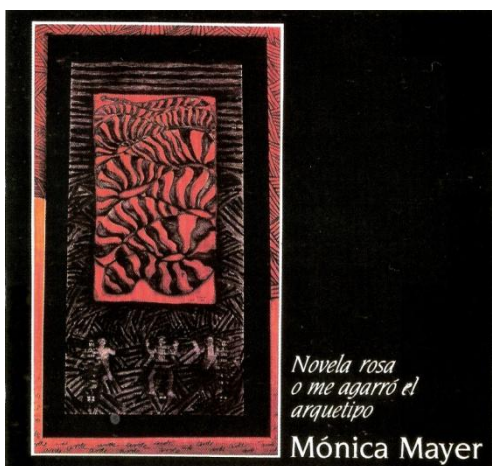


134. Una de las cartas del proyecto *¡Madres!* El texto habla sobre cómo dentro de varios milenios nuestras descendientes habrán acabado con el arquetipo de la madre, 1987

Novela rosa o me agarró el arquetipo fue la exposición individual de Mónica Mayer con la que se cerraba la serie de eventos planificados para *¡Madre!* en el Museo Carrillo Gil. La misma estaba compuesta por 14 dibujos en distintas

⁴⁹⁴ Roszika Parker; Griselda Pollock: *Framing feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985*, Londres-New York, Pandora, 1987, p. 93.

técnicas, en donde Mayer exhibe, a través de un discurso introspectivo, agudas críticas a los estereotipos vinculados a la maternidad y nos introduce en la problemática de ser mujer en una sociedad intolerante, que violenta a las mujeres al imponerles papeles enajenantes que niegan su condición humana. La historiadora Raquel Tibol señala que: “En los dibujos pueden verse caminos sinuosos, convertidos a veces en enjambres concretos que van de la casa a la montaña, al mar, al bosque, a la urbe, al huerto, a la sartén, a la plancha; pero son también previsibles caminos del oprimente arquetipo”.⁴⁹⁵



135. Catálogo de la exposición *Novela Rosa o me agarró el arquetipo* de Mónica Mayer, 23 de septiembre-6 de noviembre de 1987. Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil

La última obra que analizaremos la desarrollan en el marco de los festejos para el día de la madre de 1988. Se llamó *Tres madres para un desmadre*, es de carácter procesual y está constituida por tres momentos: el primero se llamó *Madre sólo hay una, Las mujeres brujas y madres*, en el marco de la exposición *29 artistas plásticos en la calle Monte Albán*; el segundo fue *Performance gráfico para una madre* realizado en el Museo de las Culturas Populares y el último momento se llamó *Contra el arquetipo de la madre* performance realizada en el programa televisivo de Patricia Berumen, canal 7 de Imevisión.

⁴⁹⁵ Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, ob. cit., p. 121.

Los tres momentos reflejaban la simbiosis entre trabajo doméstico y maternidad. Las artistas, con panzas de embarazadas, desplegaban con mucho sentido del humor, los estereotipos femeninos de largo arraigo social. La muñeca que realizó Mónica Mayer desde el proyecto *¡Madres!* –llamada Catalina Creel por el personaje de madre malvada de la telenovela *Cuna de lobos*- continua acompañando al grupo para simbolizar el estereotipo de madre bruja y malvada, construido por el patriarcado. El despliegue de acciones y objetos a través de un espacio que puede ser tanto el virtual –la T.V.- como el real –las instalaciones-, se conjugan para involucrar al/la espectador/a, haciéndolo un protagonista más de la obra. Es así como el conceptualismo abre, siguiendo a Marchán Fiz, a “La complejidad de manifestaciones (...) [las que] se determinan más por los presupuestos comunes y por lo que no son que por una definición exacta de lo que afirman”.⁴⁹⁶

A modo de cierre podemos indicar que los elementos que distinguirán a mexicanas de argentinas son varios. En primer lugar la cercanía geográfica de México y Estados Unidos permite que las mexicanas puedan enterarse tempranamente de los planteos de las artistas norteamericanas y sus acciones urbanas. En segundo lugar, las dictaduras por las que atraviesan los países del cono sur llevan a trabajos en clandestinidad y con fuertes críticas contra la censura y la libertad de expresión. A diferencia de México, este hecho conduce al exilio y silenciamiento de muchas feministas argentinas -algunas inclusive recaerán en México- hasta la llegada de la democracia. Dicho momento (como indicáramos en el capítulo I y II) marca la vuelta de artistas con noticias frescas sobre el papel del feminismo en el extranjero. Es así como, mientras en México el desarrollo de un arte de género se experimenta de forma constante desde las primeras exposiciones de arte feminista en 1977, en Argentina se produce un parón desolador hasta la vuelta de la democracia

⁴⁹⁶ Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, ob. cit., p.250.

Existen varios puntos en común entre las artistas feministas mexicanas y las plásticas argentinas que hemos venido analizando tanto en el presente capítulo como en los anteriores. Lo primera es una falta de consolidación entre los grupos feministas y las artistas feministas. Quizás por falta de conocimiento sobre el arte contemporáneo con que contaban las feministas para poder interpretar las obras de arte –conceptualmente complejas en muchos casos-, en ambos países encontramos un divorcio entre las prácticas artísticas feministas y los movimientos de mujeres⁴⁹⁷.

En cuanto a la relación de las artistas feministas y las académicas feministas, Mónica Mayer expresaba en 2009: “Yo creo que no existe, la discusión que ha habido de las diez personas que estamos interesadas en esto no ha trascendido a otros ámbitos. Era como lógico que hubiera habido un acercamiento. El mundo académico feminista no tiene ningún contacto con el mundo artístico, no sé si tendrán más con el teatro o con otros aspectos de la cultura, con literatura por ejemplo. Maris [Bustamante] y yo nos acercamos al Programa Universitario de Estudios de Género en el Colegio de México, cuando éramos más aguerridas y teníamos más energía, a Elena Urrutia, yo conocía a todas del movimiento feminista. Yo estaba en el grupo con Marta Lamas desde los setenta, con Elena Urrutia de toda la vida. Y no, el arte nunca les interesó. Fuimos, propusimos investigaciones, estudios, el arte no les interesaba. Eli Bartra que está en la UNAM está más por el arte popular. A lo mejor son cosas que nosotras no hemos buscado, no sé. Puede tener que ver con que cada una está en su mundito, o una desarticulación, yo no sé a qué se debe”.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Al respecto Magalí Lara señala: “De hecho, yo creo que las artes plásticas nunca tuvieron un buen vínculo con la parte feminista teórica (...) yo me imagino que porque nunca hubo alguien que escribiera sobre arte y que participara en esos lugares”. En Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, ob. cit., p. 157.

⁴⁹⁸ Entrevista a Mónica Mayer, 20/VII/2009. Señala la artista que el único número al que la invitó a participar Marta Lamas en *Debate feminista* -revista que dirige y que constituye una de las publicaciones sobre feminismo más importante del continente- es aquella en la que Lamas organizó una mesa redonda con artistas de diversas generaciones para debatir sobre el arte feminista. Ver:

A ello hay que sumar que en los dos países existió cierto desinterés por parte de la crítica de arte, quienes no pudieron evaluar el peso de las obras en los tiempos en que se realizaban. Es así que, ya sea por el carácter disruptivo de las mismas, lo que impidió interpretaciones certeras, o por la falta de conocimiento de las discusiones que se estaban gestando en los movimientos de mujeres, la crítica sólo describió los trabajos, cuando no los analizó de forma equívoca. Mónica Mayer expresa en relación a la obra *La fiesta de quince* del grupo *Tlacuilas y retrateras*: “Al releer los textos, algunos escritos por periodistas que hoy son muy reconocidas, comprendo que a pesar de que el proyecto tuvo muchas fallas técnicas, nuestras detractoras ni siquiera contaban con un vocabulario adecuado para hablar de ese tipo de propuestas. Se nos tachó de malas actrices, por ejemplo, sin darse cuenta que estábamos haciendo una performance”.⁴⁹⁹ Al respecto, la historiadora del arte Araceli Barbosa agrega: “La crítica hizo patente su desinterés y su no aceptación hacia los lenguajes no tradicionales, lo que dio como resultado su nula resonancia artística debido a la falta de documentación, condición vital para poder reconstruir obras de arte efímeras”.⁵⁰⁰

Tanto las artistas mexicanas como las argentinas trabajaron en grupos en donde primó la horizontalidad de las relaciones y la confianza entre ellas. Magalí Lara dice que “(...)la experiencia de colaboración fue uno de los puntos más fuertes en abrir posibilidades de expresión de ampliar un vocabulario, pues es justamente en este momento donde ya no eran una que otra artista aislada que sobresalía, sino que fuimos la primera generación de pintoras, bailarinas, escritoras, actrices, fotógrafas, cantantes, que se sentían participando en una estrategia común (...)”⁵⁰¹ Con esto podemos agregar que, al igual que en los grupos argentinos, estos

Carlos Arias; Maris Bustamante; Mónica Castillo; Lourdes Grobet; Magalí Lara; Mónica Mayer; Lorena Wolffer: “¿Arte feminista?”, *Debate feminista*, Año 12, Vol. 23, Abril 2001, pp. 277-310.

⁴⁹⁹ Mónica Mayer: *Rosa chillante*, ob. cit., p. 32.

⁵⁰⁰ Entrevista a Araceli Barbosa, 19/VII/2009.

⁵⁰¹ Magalí Lara: “La memoria es como una piedra pulida” en Karen Cordero Reinan e Inda Sáenz (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 420.

estuvieron caracterizados por una fuerte interdisciplinariedad y abiertos a quien quisiera colaborar con lo que supiera hacer.

Si bien fue sintomático el empleo de los medios de comunicación en el caso mexicano, las artistas de ambos países buscaron a través de talleres, mesas redondas y charlas, alcanzar por medio de la reflexión la subversión del sistema. Sin embargo, más allá del conocimiento de las teóricas y sus obras del movimiento feminista anglosajón y europeo, y a excepción de Mónica Mayer⁵⁰² y Monique Altschul quienes gozaban de formación en los Estados Unidos hecho que las llevó a vivir de cerca el campo práctico y teórico del mundo norteamericano, tanto mexicanas como argentinas contaban con escasa información sobre las artistas feministas anglosajonas y se basaron más en una práctica inmediata con la realidad y las problemáticas de sus países.

Por último, la anti solemnidad y el humor con el que transmitieron las críticas al patriarcado, hace que mexicanas y argentinas se distancien de las artistas anglosajonas. El humor las conectó con el público. La capacidad de reírse de ellas mismas quitó la carga angustiante de muchos de los temas que abordaban, exhibiendo que “no somos santas ni somos cosas pero tampoco tan peligrosas”.⁵⁰³

⁵⁰² En comunicación personal Mónica Mayer expresó su relación con la bibliografía feminista y los estudios de arte que se desarrollaron por entonces: “En esa época yo era una lectora voraz y desordenada, por lo que las leí a todas ellas [refiere a Firestone y Millett], pero también a Simone de Beauvoir, Andrea Dworkin, Germaine Greer, Susan Griffin, Margaret Mitchel, Adrienne Rich, Margaret Randall, etc. También ya empezaba a haber publicaciones especializadas en arte, desde el catálogo Women Artists 1550-1950 de Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, hasta By Her Own Hands de Faith Wilding sobre el movimiento de arte feminista. Y, antes de ir a EU, leía todo tipo de libros, desde Si me permiten hablar, de Domitila (testimonio de una mujer indígena) hasta la vida de Benita Galeana, que fue una militante mexicana. Además ya había diversas publicaciones feministas desde Cihuatl: voz de la coalición de mujeres (en la que participé y que es de los setentas) hasta FEM, que empezó en 1976. Todo esto ha influenciado mi trabajo, aunque de una manera vaga y contextual”. Comunicación personal con Mónica Mayer, 30/1/2011.

⁵⁰³ Jesusa Rodríguez (letra); Liliana Felipe (música): “No nos van a centavear” en *Tan Chidos. Canciones para cabaret*, México, El Hábito, 2005. [CD] Jesusa Rodríguez, escritora mexicana, actriz y directora de teatro; Liliana Felipe, compositora argentina.

IV. Relaciones entre *El ama de casa y la locura* y la *Womanhouse* de Chicago y Schapiro

“Soy la que sirve la comida, la que viste a los niños y hace las camas; alguien a quien puedes llamar cuando se desea algo. Pero ¿quién soy yo realmente?”

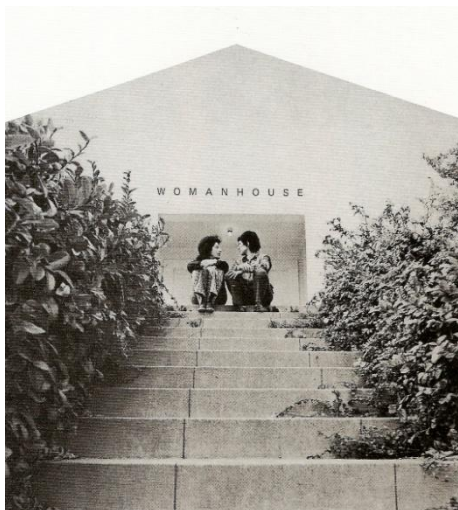
Betty Friedan, “La mística de la feminidad”⁵⁰⁴

La influencia más importante que declara Monique Altschul en *El Ama de casa y la Locura* es la obra de la artista norteamericana Judy Chicago, con quien se había familiarizado durante su residencia en Estados Unidos en la segunda mitad de los '60. Es a través de los trabajos de Chicago en los que la identidad y la sexualidad se representaban por medio de formas y colores como *Pasadena Lifesavers*, *Yellow n°4* de 1969-1970, que Altschul se contacta con una estética feminista crítica al patriarcado pero que, marcada por el discurso esencialista de entonces, sitúa al cuerpo en el centro de la discusión. De regreso a la Argentina, en 1971, Altschul continúa enterada sobre los proyectos de Chicago, tanto el que la lleva a reunir a un gran número de mujeres para trabajar en *The Dinner Party*, 1973-1979, como los proyectos que junto a Miriam Schapiro desarrollan en The Feminist Art Program en Fresno, CalArts, 1970-1974.

Gracias a amigos que viajaban y traían noticias frescas y a su suscripción a *Art Forum*, Monique Altschul supo de la *Womanhouse*, aquella gigantesca instalación que un grupo de artistas del programa de Fresno realizaron en 1972, tomando como uno de sus inspiradores el libro de Betty Friedman *La mística de la feminidad*, publicado en 1963. La crudeza y el drama del ama de casa enjaulada y

⁵⁰⁴ Betty Friedan: *La mística de la feminidad*, ob. cit., p. 43.

asfixiada por la sacrificada vida hogareña es un eje que vincula al *Ama de casa y la locura* de Altschul con la *Womanhouse* de Chicago, Schapiro y su grupo. Me propongo en este apartado establecer vínculos entre ambas obras.



136. Judy Chicago y Miryam Schapiro, *Womanhouse*, 1972

La década del '50 estará atravesada por el *baby boom* y el repliegue sobre lo doméstico que sufren las americanas—a ello nos referimos en la sección sobre Grete Stern, dentro de este mismo capítulo- lo cual determina la delineación de la 'mujer doméstica'; primero como un ideal que se aplica en los Estados Unidos, luego a partir del cine y los medios masivos de comunicación, se irá difundiendo dicho patrón por Latinoamérica. Así señala Betty Friedan: “(...) los soldados volvieron a apropiarse de los puestos que durante algún tiempo habían sido ocupados por las mujeres. La competencia fue muy dura y resurgieron los viejos prejuicios antifeministas haciendo difícil que una chica conservase o ascendiese en su trabajo. Esto, indudablemente, hizo que muchas mujeres se precipitasen hacia el refugio del matrimonio y del hogar”⁵⁰⁵

Más allá del fuerte debate que se genera en la sociedad estadounidense sobre si fue algo voluntario por parte de las mujeres o no, el repliegue en el hogar

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, p.247.

ocasionará lo que Friedan denomina la *mística de la feminidad*, es decir, la disolución del yo de la mujer en el horizonte de lo doméstico. Dicho estado es explicado por Susana Carro Fernández como “(...) una situación de *heterodesignación*; es decir, una delimitación de la identidad impuesta desde el exterior del propio sujeto”.⁵⁰⁶

Este escenario conlleva la división genérica de las dos esferas –la pública y la privada- no pudiendo interactuar la una con la otra. Sobre esto último aconsejará Friedan a la mujer norteamericana que: “Primero debe decir no claramente al ama de casa. Esto no quiere decir, naturalmente, que deba divorciarse de su marido, abandonar a sus hijos y dejar el hogar. No tiene por qué escoger entre el matrimonio y el ejercicio de una profesión. En la práctica no es tan difícil combinar matrimonio, maternidad e incluso esa vocación personal que en un tiempo se llamó ‘carrera’”.⁵⁰⁷ La autora estadounidense plantea la compatibilidad del mundo privado con el público sin que la mujer subvierta su rol doméstico y en consecuencia, conduciéndola al callejón sin salida de la doble jornada. Siguiendo a Susana Carro Fernández, ella indica que: “Habrá que esperar a que Kate Millet introduzca el concepto de política sexual para comprender cómo todo sistema de dominación se ocupa de socializar al oprimido con el fin de que asuma el papel que le ha sido asignado”.⁵⁰⁸

Kate Millet y Shulamith Firestone complejizarán el pensamiento teórico que reciben y estudian de Simone de Beauvoir, ya que distinguirán dos tipos de opresión que sufren las mujeres: la patriarcal y la capitalista. Si bien ambas, en sus figuras de la familia y el estado oprimen a las mujeres, llevan a cabo una acción

⁵⁰⁶ Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, ob. cit., p. 50. [cursiva en el original]

⁵⁰⁷ Betty Friedan: *La mística de la feminidad*, ob. cit., p. 180.

⁵⁰⁸ Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, ob. cit., p. 68.

conjunta. Para Firestone no se puede desligar la opresión femenina de lo biológico. Aunque la autora no desconoce la herramienta cultural que emplea el patriarcado para la pervivencia de la sumisión femenina, hace hincapié en que: “La menstruación, la menopausia, los partos dolorosos, el amamantamiento y el cuidado de las crías son causas suficientes para la dependencia de la mujer respecto al varón”.⁵⁰⁹ Pero esta argumentación no implicará la justificación de una situación sino la búsqueda de su superación.

Estos debates teóricos serán el mar de fondo de las obras planteadas por las artistas feministas radicales estadounidenses. La agitación de los años sesenta llevará al desarrollo de teorías y praxis revulsivas; el activismo irá de la mano del espíritu de sororidad –hermandad- que no incurrirá en clases sociales, ideologías políticas ni diferencias étnicas, aunque sí habrá una fuerte presencia de mujeres de la clase media blanca del país⁵¹⁰. Se generarán con las hermandades los primeros grupos de concienciación, los que llevarán a desvelar el componente político de lo privado. Dicha situación resumida en el slogan ‘lo personal es político’ auspiciará de fermento para la práctica artística, ingresando en ella las problemáticas del mundo de la intimidad femenina.

Algunas artistas que participaban en asociaciones radicales dentro de su oficio como la *Art Workers Coalition* (AWC), comenzaron a sentirse totalmente desplazadas de las discusiones -como si de Alice Mellings, el personaje de la novela de Doris Lessing, *La buena terrorista*⁵¹¹, se tratara- decidieron organizar, en 1969, la *Women Artists in Revolution* (WAR), escisión de la primera. En 1970 se

⁵⁰⁹ Shulamith Firestone: *La dialéctica del sexo*, Madrid, Kairós, 1976, p. 17.

⁵¹⁰ Así señala bell hooks: “Como Friedan, las mujeres blancas que dominan el discurso feminista hoy en día [está hablando de los ‘80] rara vez se preguntan si su visión de la situación femenina coinciden con las vivencias reales de las mujeres como colectivo. (...) Así mismo, rara vez son conscientes de hasta qué punto sus opiniones se hayan sesgadas por prejuicios raciales y sociales”. bell hooks: *Feminist Theory. From Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984, p. 14-15, citado por Patricia Mayayo: *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 83.

⁵¹¹ Doris Lessing, *La Buena terrorista*, Buenos Aires, Debolsillo, 2009.

conformará el *Grupo de Mujeres Artistas Ad Hoc*, del que formará parte la crítica de arte Lucy Lippard y la artista de color Faith Riggold, entre otras. El activismo de las plásticas pronto se volcará en pancartas creativas y proyectos colectivos que se irán alimentando de las propias prácticas de concienciación, enlazando directamente la experiencia personal con la obra. La esfera de lo privado se presentifica en el trabajo artístico el cual denuncia la situación de la mujer con objeto de visibilizar su estado y subvertir el sistema, deviene así la obra artística en política.

En el campo artístico serán años –los '70- en que se rescate del olvido artistas históricas a la vez que se analicen si existe una arte femenino diferente al practicado por varones, y de haberlo, cuáles son sus características. Por entonces se buceará en la diferencia biológica situando en ella la particularidad del arte femenino, hecho que conduce a la iconología vaginal y a una *imaginería femenina*, enunciada por las artistas Judy Chicago (1939) y Miriam Schapiro (1923), a las que luego respaldará –al menos en un principio- la crítica de arte Lucy Lippard. “Las artistas mujeres de la generación feminista se diferenciaron de las de los cincuenta y los sesenta sobre todo por la deliberación elemental sobre su arte dentro de la socialización de su experiencia como mujeres y –como corolario de esta posición- en su aceptación de la experiencia femenina como sino diferente de la masculina, igualmente válida”⁵¹², señalan Norma Broude y Mary Garrard.

Hacia el otoño de 1970 las estadounidenses consiguen desarrollar el primer programa de educación artística feminista en su país, el cual se dictará en el Fresno State College (actualmente California State University, Fresno), dicho proyecto estará comandado por Judy Chicago, quien buscará sistemas alternativos pedagógicos con el fin de potenciar las cualidades de las alumnas. Los desafíos

⁵¹² Norma Broude; Mary Garrard: “Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century” en Norma Broude; Mary Garrard (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 21.

educativos harán que la artista comparta la dirección del programa con Miriam Schapiro. A poco de crearse éste buscarán salir del predio universitario de Fresno para trabajar con mayor libertad, así trasladan el programa al campus de CalArts, el cual contaba con mayor infraestructura. En ese espacio, las artistas plantearán el primer gran proyecto colectivo desarrollado en una casa abandonada de Los Ángeles, nos referimos a la *Womanhouse*. El mismo pone en práctica el campo teórico feminista: llevar a la obra y por tanto a la comunidad –al orden público- las experiencias personales y cotidianas de las mujeres –el orden privado-.

La idea original de Paula Harper, historiadora del arte del programa de arte feminista en CalArts, prende rápidamente. La casa que establecerá el ‘espacio propio’ de las artistas les será cedida temporalmente por el Ayuntamiento de Los Ángeles, ya que la misma estaba a punto de ser derribada. Se situará en una zona excéntrica, o sea, por fuera del circuito artístico y universitario de la ciudad. A las artistas les llevará varias semanas restaurar el inmueble para poder trabajar en ella, hecho que las enfrascó tanto en tareas consideradas masculinas –pinturería, fontanería, carpintería, electricidad- como femeninas –rasqueteo y limpieza de pisos, limpieza de las habitaciones y los baños, etc.- y en consecuencia, según Patricia Mayayo: “subvirtiéndolo de esta forma el concepto tradicional de creación artística”.⁵¹³

Lucy Lippard expresará sobre *Womanhouse*: “Ese inmenso e inmensamente exitoso proyecto fue un intento de concretar las fantasías y opresiones de la experiencia de las mujeres. Incluyó una habitación para la casa de muñecas, un baño-menstruación, escalera nupcial, un maniquí femenino emergiendo de un armario, una habitación rosa con decoración de tetas-huevos frito, y un elaborado dormitorio en el cual la mujer se sienta y constantemente se maquilla y cepilla su

⁵¹³ Patricia Mayayo: *Historias de mujeres, historia del arte*, ob. cit., p. 98.

cabello”.⁵¹⁴ La gigantesca instalación –en la época será llamada ambientación– tomó como inspiración, según Arlene Raven, el libro de Betty Friedan *La mística de la feminidad* como herramienta cuestionadora del ideal de domesticidad sufrido por las norteamericanas. Pero para Laura Cottingham la instalación se inspiró en las teóricas Simone de Beauvoir, Kate Millett y Shulamith Firestone “(...) como las referentes de quienes las artistas feministas, lo mismo que sus hermanas activistas, tomaron la teoría”.⁵¹⁵

Cada ambiente lo trabajarán grupos diferentes de artistas creando climas particulares para cada uno de ellos, originados en los recuerdos y las vivencias personales de sus integrantes. El comedor⁵¹⁶ presentará un festival de manjares –artificiales– los que llenan de formas y colores cada plato, reflejo de la búsqueda por celebrar “(...) la vida doméstica tal y como desearíamos que fuera”⁵¹⁷ pero que no es, por tanto se desarrolla una farsa; la cocina –denominada por las artistas *Nurturant Kitchen*– se caracterizará por expresar el sacrificio constante del ama de casa, quien debe alimentar diariamente y a lo largo de su vida a la familia. En ella recae la función nutricia, la cual se apuntala en teoría y praxis. El comedor fue realizado por las artistas Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding, allí se refleja una silenciosa tensión: la mesa puesta cumpliendo hasta detalles en su composición, mientras que la familia es una presencia ausente. El bodegón que adorna la pared recuerda uno de los géneros al que se permite a las mujeres practicar, entre otros motivos, el que le era más familiar.

⁵¹⁴ Lucy Lippard: “Household Images in Art” en Lucy Lippard: *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, New York, The New Press, p. 64.

⁵¹⁵ Laura Cottingham: “The Feminist Continuum: Art after 1970” en Norma Broude; Mary Garrard (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 276.

⁵¹⁶ El comedor fue realizado por las artistas Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding. La cocina la desarrollarán las artistas Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch.

⁵¹⁷ Judy Chicago; Miriam Schapiro: *Womanhouse*, Valencia, California Institute of the Arts, 1972, cito en Patricia Mayayo: *Historias de mujeres, historia del arte*, ob. cit., p. 99.



137. Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding, *Comedor de Womanhouse*, 1972

The Menstruation Bath, organizado por Judy Chicago en solitario, expondrá el tabú de la menstruación a través de los opuestos pureza-impureza; higiene-compresas ensangrentadas. Chicago describirá el sitio como “(...) muy, muy blanco, limpio y desodorizado, excepto por la sangre, la única cosa que no puede ser oculta. Sin embargo, lo que nosotras sentimos sobre nuestra propia menstruación es lo que nosotras sentiremos al confrontarnos con esta imagen”.⁵¹⁸ Tanto armarios como escaleras fueron abordados con diferentes temáticas que representaban la opresión de la mujer por el ideal de domesticidad. Hoy llamaríamos a aquellas obras pensadas para un lugar específico *site specific*, por entonces se hablaba de espacios ambientados.

⁵¹⁸ Arlen Raven: “Womenhouse” en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 57.



138. *Womanhouse*. Judy Chicago, *The Menstruation Bath*, 1972

Crochet enviromet de Faith Wilding y *The Doll House* de Miriam Schapiro y Sherry Brody reflejaron una mirada de vindicación de las labores femeninas. En la primera obra, Wilding eleva a la categoría de 'bellas artes' a las artes de la aguja y entre ellas al ganchillo, técnica que emplea para tejer las paredes con que revestirá una habitación. En la segunda pieza, Schapiro y Brody reflexionan sobre la construcción de la domesticidad femenina desde la infancia –tema que ya hemos analizado en el capítulo I- a través de la edificación de una casa de muñecas en la que se puede observar los roles genéricos ejercidos en el interior del hogar. En la gran maqueta-casa se da vida a todo un ambiente familiar a través de las artes de la aguja y del papel: papel maché, collage, patch-work, ganchillo, tejidos y bordados pondrán en entredicho la división de bellas artes y artes decorativas, anunciando su convivencia y coexistencias en el arte contemporáneo.

El conjunto de ambientaciones que se llevaron a cabo en la *Womanhouse* funcionaron como escenografía de muchas de las performances que realizaron las artistas. Entre ellas destacaremos *The Cock and Cunt Play* de Judy Chicago y *Waiting* de Faith Wilding por ser ambas, dos críticas fervorosas al 'ángel del hogar'. En la primera una actriz porta una gran vagina rosa, otra lleva un gran pene satinado y personifica al varón, ambos/as establecen un diálogo muy grosero en donde queda explicitada la justificación biológica del patrón doméstico: "Una polla

significa que no friegas los platos. Tú tienes un coño y un coño significa que tú los friegas”⁵¹⁹ responde el personaje masculino ante el pedido de ayuda con las labores domésticas de su compañera. En *Waiting* la propia artista se balancea en una silla mientras va recitando -de forma repetitiva, la cual cobra dramatismo a medida que se va extendiendo la acción- situaciones de la existencia femenina que traslucen una constante espera pasiva: “Esperando a que mis pechos crezca./Esperando para casarme./Esperando a llevar en brazos a mi bebé./Esperando a que me salga la primera cana./Esperando a que mi cuerpo se deteriore, a ponerme fea./Esperando a que mis pechos se marchiten./Esperando una visita de mis hijos, una carta./Esperando enfermar./Esperando el sueño (...)”⁵²⁰



139. *Womanhouse*, Faith Wilding, *Waiting*, 1972

El binomio biología- rol social asignado a la mujer es fundamental como crítica al patriarcado, en ese sentido la casa es símbolo del dolor y del amor, de la vida y del encierro, condena y castigo de las mujeres. El libro de Betty Friedan traza el eje constitutivo de muchas de las ambientaciones y performances: “(...) menstruación, sexualidad, matrimonio y promiscuidad, embarazo y depresión post-parto, crisis psíquica y suicidio en la mujer [norteamericana] de clase media, frustración y desesperación”.⁵²¹

⁵¹⁹Arlen Raven: “Womenhouse” en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ob. cit., p. 58.

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 58

⁵²¹ *Ibíd.* p.51

Algunos de los elementos comunes entre *El Ama de casa y la locura* y *Womanhouse* pueden encontrarse en las críticas referidas al ideal doméstico que pesa sobre la mujer; sus deberes ser y la carga social condenatoria sobre aquellas que se revelan a él. Dichos trabajos mostraron cómo la realidad de la mujer es algo construido y no natural, evidenciando lo subrayado, en 1949, por Simone de Beauvoir en el *Segundo sexo*: “No se nace mujer, se llega a serlo”.



140. Performance en *Womanhouse*, 1972

El trabajo colectivo puso en juego otras formas de relacionarse en donde primó la horizontalidad y la confianza entre mujeres. Los resultados plásticos a los que llegaron estuvieron marcados por la interdisciplinariedad: pinturas, esculturas, objetos, ambientaciones y performances convivieron entre sí planteando nuevas premisas de relación entre los/as espectadores/as y el espacio. Fue también muy importante el hecho de que los trabajos combinaron técnicas que hacían convivir las bellas artes con las artes populares, subvirtiendo el orden canónico establecido por la academia.

Para finalizar, sí podemos mencionar una diferencia notable entre ambos trabajos y este es que *Womanhouse* deja de lado el humor para conducir a las/os espectadoras/es a la discusión tanto como a la remembranza de situaciones traumáticas. La atmósfera feminista norteamericana severamente crítica al *American Way of Life* y sus nefastas consecuencias sobre la vida de las mujeres atraviesa a la obra delimitando su tono. Por el contrario, *El ama de casa y la locura* apela al humor, siendo sus exageraciones elementos para la risa o el enojo, para el arribo de lo absurdo no de la angustia. Cada espacio de la instalación simboliza una situación o emoción que se desarrolla en la casa: el sótano es el lugar de la

oscuridad y el ensueño, el baño el espacio de los pensamientos, en el comedor afloran los conflictos familiares y el desván es el sitio de la poesía y los recuerdos.

Hal Foster señalaba en el otoño de 1984, doce años más tarde de la *Womanhouse* lo siguiente: “¿Qué es un fetiche? Según Freud es simplemente un objeto que sirve de sustituto al pene, que se cree castrado. En otras palabras, un sustituto que cubre una carencia –una carencia, si se quiere, de maestría-. Es, aún más, un sustituto que niega la diferencia sexual. En este punto empezamos a ver lo que está en juego en esta llamada dispersión del sujeto. ¿Y cuál es este sujeto que dado por perdido es tan alabado? Quizás el burgués, ciertamente el patriarcal –es el orden falocéntrico de la subjetividad-. Para algunos, para muchos, ésta es sin duda una gran pérdida- y conduce a los lamentos narcisistas sobre el fin del arte, de la cultura, de Occidente-. Pero para otros, precisamente para los Otros, no es gran pérdida en absoluto”.⁵²² Sin poder mencionar quiénes habían iniciado la tarea de hablar como ‘los Otros’, no pudo eludir una de los más importantes legados del arte feminista norteamericano: el ingreso de lo privado como narrativa política en el lenguaje del arte contemporáneo.

⁵²² Hal Foster: “Polémicas (post)modernas” en Josep Picó (comp.): *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 261.

Capítulo V

Mitominas II. Los mitos de la sangre. Luego el olvido.

Capítulo V

I. *Mitominas II. Los mitos de la sangre en el contexto del Sida*

En noviembre de 1988 se da el último *Mitominas* movilizante y contundente⁵²³, nos referimos al dedicado a la mujer en relación a los mitos de la sangre. En coincidencia con la propuesta anterior, se vuelven a revisar los mitos. En esta oportunidad se acota la temática pero aumenta el espíritu pluralista, ya que participan más de doscientas personas. Se prefiere, siguiendo a *Mitominas I*, el humor a la solemnidad, aunque el tema convocante sea huido a la gracia.

*Mitominas II. Los mitos de la sangre*⁵²⁴ se lleva a cabo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires del 4 al 27 de noviembre de 1988. Cuenta con el auspicio de la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, la Subsecretaría de la Mujer (creada el año anterior), Programa Mujer, Salud y Desarrollo, del Ministerio de Acción Social y la Embajada de Francia. A diferencia del primero, el evento integrará a mujeres de diferentes países con el fin de que relaten su propia

⁵²³Puesto que en 1992 *Mitominas III Cóleras de América*, duró un día sólo en Parque Lezama y fueron acciones realizadas en conjunto con murgas.

⁵²⁴*Mitominas II. Los mitos de la sangre. Idea y dirección:* Monique Altschul. **Coordinadora de mesas redondas y talleres:** Hebe Molinuevo. **Coordinadora de prensa:** Daniela Gutiérrez. **Coordinadora de espectáculos:** Anna Lisa Marjak. **Coordinadora de cine y video:** María Pousa. **Coordinadoras de literatura:** Liliana Mizrahi, Alicia Paz y Marcela Sola. **Diseño gráfico:** Beba Braunstein. Los **espacios plásticos** que integraron la muestra los desarrollaron: Alejandra Miranda; Ana Luisa Stok; Andrea Racciatti; Anna Lisa Marjak; Arturo Holzer; Beba Braunstein; Carina Rybak; Carlota Petrolini; Carolina Antoniadis; Daniela Gutiérrez; Diana Estrin; Diana Raznovich; Elba Soto; Ernesto Levin; Florencia Braga Menéndez; Gabriela Henke; Graciela Perosio; Helga Thomson; Ilse Fusková, Josefina Quesada; Julieta Hanono; Lila Weinschelbaum; Lili Mactas; Liliana Maresca; Liliana Mizrahi; Lucía de Jesús; Malu Cantón; Marcela Altschul; Marcelo Pombo; Margit Ljosaa; María Luisa Manassero; María Marta Pichel; María Pousa; Michel Froloff; Monique Altschul; Natalia Hermida; Ofelia Fisman; Omar Chabán; Patricia Dunsmore; Pilar Larghi; Roberto Pane; Safina Newbery; Silvia Berkoff; Susana Rodríguez; Viviana Lombardi. A estas/os heterogéneas/os integrantes hay que sumar el trabajo de las personas que desarrollaron las mesas redondas, aquellas que realizaron talleres y las que organizaron los espectáculos teatrales y las performances. Finalmente no debemos olvidar los pases de video y cine que implicaron a otro tanto más de colaboradores, por ello señalo que alrededor de doscientas personas participaron de *Mitominas II*.

experiencia de los mitos. Así anunciaba el artículo de la *Revista First*: “Vendrán mujeres de Canadá, Brasil, Alemania y Francia a contar su versión de los mitos. Las argentinas les enseñarán el significado de la palabra ‘mina’, término entre mítico y arrabalero para nombrar a la mujer, al que también tratarán de cambiar de signo y correr de los mandatos viriles”.⁵²⁵

La exposición abarcará diversos temas que tienen como referencia a la sangre, podemos señalar como los dos más destacados a la violencia de género y el Sida.



141. *Mitominas II. Los mitos de la sangre*, 1988

Si partimos de la idea de Celia Amorós que la violencia es inseparable de la noción de género ya que se funda y ejerce en y por la diferencia sexual, el género constituye la jerarquización misma de la construcción patriarcal⁵²⁶. El análisis de las construcciones y relaciones genéricas es un instrumento conceptual en el que la

⁵²⁵ “Escenografía para un mito”, *Revista First*, noviembre de 1988, s.p.

⁵²⁶ Ver: Celia Amorós: *10 palabras claves sobre mujer*, Navarra, Verbo Divino, 1995.

interdisciplinaria es necesaria para un estudio integral entre mujeres y varones. Este rasgo será característico de las mesas redondas y los talleres que trabajaron dicha temática en *Mitominas*.

Otras de las cuestiones que analizará *Mitominas II* es el del VIH/Sida. En 1981, un grupo de médicos de Estados Unidos registró una nueva forma de neumonía vinculada a una enfermedad que más tarde se conocería con el nombre de Sida –Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida-. Dicha sigla enunciaba la afección característica de este síndrome, que al no ser de tipo hereditaria se denomina adquirida: el sistema inmunológico⁵²⁷.

Desde los orígenes del VIH existió un componente social de riesgo atravesado por factores étnicos, de género y de elecciones sexuales, todos ellos motivados por la fuerza que cobra la discriminación ejercida sobre la/os afectada/os. Este escenario social impactará en los tratamientos con la consecuente pérdida del trabajo y el apoyo social, entre otras situaciones marcadas por los factores mencionados.

Al respecto, el Dr. argentino Jorge Cueto señala: “Cuando nosotros hablamos de toda la etapa inicial de la epidemia del VIH no hay prácticamente mención para la problemática femenina, más que cuando hablamos de la mujer embarazada. Porque en realidad hay que aceptar que existe más de una lectura sobre este problema (...) la primera es una lectura que significa que la ciencia médica es una ciencia eminentemente machista, el concepto de género que está tan discutido (...) es un concepto que parte de la interpretación de la realidad, y acá

⁵²⁷ ONUSida recomendará a partir de 2001 referir con las siglas VIH al portador de la enfermedad y sólo Sida para quienes se encuentran en la etapa avanzada o final de la dolencia. Ver “Terminología relacionada con el VIH” en V.V. A.A.: *VIH y Sida en las Américas. Una experiencia multifacética*, OPS-ONUSida, 2001, p. 234.

tenemos una de ellas: acá [refiere a la Argentina] hubo una interpretación machista porque se tomaron parámetros absolutamente masculinos para leer lo que pasaba con la epidemia del SIDA. La segunda cuestión es que en realidad eso se hizo porque los bolsones iniciales en los cuales se manifestó la epidemia en EE.UU. eran grupos de homosexuales, grupos bastante cerrados con prácticas sexuales que no eran muy abiertas a la comunidad y grupos de drogodependientes endovenosos, que en ese momento en EE.UU. eran predominantemente varones. Entonces la lectura fue basada en lo masculino al punto que si ustedes recuerdan en los primeros años de la epidemia se decía que las mujeres no la tenían y es más, se decía que la mujer podía contagiar la enfermedad pero que no se moría y no se enfermaba y eso es un 'mea culpa' que tenemos que hacer todos aquellos que nos dedicamos a esto".⁵²⁸

Será hacia 1994 cuando se incorporen problemáticas femeninas vinculadas con el SIDA, como ser el cáncer de cuello de útero y las infecciones debidas a hongos de tipo vaginal, incorporación tardía ya que se habían dado casos desde los inicios de la dolencia.

En el caso de las mujeres la dolencia se vinculará estrechamente con la violencia de género. La imposibilidad de elegir las relaciones sexuales o de rechazarlas cuando el varón se niegue al uso de preservativos, ampliará drásticamente el número de afectadas. Ambas temáticas serán objeto de reflexión en *Mitominas II* a través de las obras que integran la exposición, la discusión en mesas redondas y talleres y las proyecciones de videos.

⁵²⁸Jorge Cueto: "Historia del Sida" en Patricia Pérez, Javier Barberis (comp.): Sida: *La sociedad bajo la lupa. Manual del operador social en el impacto del Sida*, Buenos Aires, Dunken, 2003, p. 42

El año de *Mitominas II* -1988- coincide con la publicación de *El sida y sus metáforas*. Este libro de la escritora estadounidense Susan Sontag busca desvelar los manejos de la enfermedad asociándola directamente con aquellas personas que no se pliegan a lo que el estado entiende como 'normal'. La vinculación entre Sida y grupos marginados por la sociedad estuvo desde los inicios de la dolencia, como ya señaláramos. Por otro lado, dichos prejuicios se conjugaron -en Estados Unidos- con interpretaciones religiosas resultando letal en el manejo de la culpa: los enfermos eran responsables de su padecimiento, frecuentemente asociados con sus conductas pecaminosas.

Susan Sontag argumenta: “La transmisión sexual de esta enfermedad, considerada como una calamidad que uno mismo se ha buscado, merece un juicio mucho más severo que otras vías de transmisión –en particular porque se entiende que el sida es una enfermedad debida no sólo al exceso sexual sino a la perversión sexual. (Me refiero, naturalmente, a Estados Unidos, en donde se está diciendo a la gente que la transmisión heterosexual es extremadamente rara y poco probable-como si no existiera el continente africano). Una enfermedad infecciosa cuya vía de transmisión más importante es de tipo sexual, pone en jaque, forzosamente, a quienes tienen vidas sexuales más activas –y es fácil pensar en ella como un castigo”.⁵²⁹

La Argentina no fue ajena a estos prejuicios y estigmatizaciones. Creando un velo de ignorancia, los artículos de la prensa señalaban los casos desarrollados en el extranjero pasando por alto lo nacional, dando a entender que el país se mantenía fuera del mapa de la dolencia. Así, un año antes de la exposición *Mitominas II* –en septiembre de 1987-, la revista del suplemento dominical del diario La Nación encabezaba su portada con un fuerte título de tapa: *Niños con Sida. La lucha*

⁵²⁹Susan Sontag: *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus1996, p.112.

desesperada: superar los límites de la ciencia y el muro de los prejuicios. Dicho introito era acompañado por un dibujo infantil en el que en inglés señalaba: “I have AIDS. Please hug me. I can’t make sick”⁵³⁰.

Podríamos pensar que a lo largo del artículo, el cual se extendía por cinco páginas exhibiendo casos dramáticos de los Estados Unidos, se aludiría a la situación local, pero no fue así. Ni un solo párrafo de la crónica menciona el estado del país en relación al VIH, lo cual refuerza la falsa idea de que era una dolencia extranjera que aquejaba a otras regiones del continente americano. Esto fue un hecho bastante corriente en la prensa del período, por ello resulta de suma importancia las mesas debates de *Mitominas II*, por las que se buscará poner al día estas cuestiones a la vez que transmitir mecanismos de prevención de la enfermedad. En este contexto, el mismo subtítulo de la exposición *–Los mitos de la sangre–* ya plantea cierta inquietud en el espectador local.

Mitominas II estará integrada por diecinueve mesas redondas y veinticuatro talleres. De las mesas redondas tres se dedicarán a la temática del Sida, dos a la violencia de género, tres a la sexualidad femenina y una a la maternidad. El resto se abocará a las interpretaciones míticas y literarias de la sangre. Respecto a los talleres, uno tendrá como tema convocante al Sida, otro a la violencia de género, tres a la sexualidad femenina y tres a la maternidad. Tanto las mesas debate como los talleres estarán integrados por equipos de médicos y psicoanalistas, cuando la problemática convocante así lo demande. Asimismo en la sección de pases de videos se proyectará *Sida. Videos del Ministerio de Salud y Acción Social*, el cual brindará información oficial sobre la enfermedad. Por último, no podemos dejar de

⁵³⁰“Tengo Sida. Por favor abrázame. No puedo contagiarte” en: “Niños con Sida. La lucha desesperada: superar los límites de la ciencia y el muro de los prejuicios” en *La Nación*, 27 de septiembre de 1987, pp. 6-7; 10-11 y 34. El título sólo hace mención a la tapa de la revista del suplemento dominical, no a los artículos de su interior.

mencionar el grupo escultórico *Sida*, realizado por Monique Altschul y Silvia Berkoff, en el que nos detendremos más adelante.

Sin embargo, y en contraste con lo señalado, la prensa que se interesó en la muestra hizo caso omiso de la atención prestada a la problemática del Sida⁵³¹. Por el contrario, sí subrayaron la reflexión efectuada sobre la relación entre ciencia y ética y la referencia a la manipulación genética. De esta manera, él o la periodista del *Cronista Comercial* señala: “Entre los temas más punzantes que se tratarán, encontramos el de la ciencia relacionado, con la fecundación en probeta, los descubrimientos para determinar el sexo (que en algunos países se utilizan para eliminar neonatos femeninos), la adopción (vigente entre nosotros a raíz de la venta de bebés); los roles adoptados en la pareja y la maternidad, la identificación con mandatos maternos que influyen en la elección de pareja; los roles que adopta la mujer en la novela (la diva o la sacrificada); etc.”⁵³² Es notable como el contexto social –nos referimos a los prejuicios y miedos que pesan sobre la enfermedad– llevaron a que la prensa invisibilice uno de las temáticas centrales de la exposición.

⁵³¹Sibila Camps: “Ellas... frente a sus mitos”, *Clarín*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1988, p. 36-37; “Los mitos de la mujer”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1988, p. 8; Nora Iniesta: “Women’s myths seen by women”, *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, noviembre de 1988; s/p., Susana Villalba: “Mujer se Escribe con Sangre”, *El Ciudadano*, Buenos Aires, noviembre de 1988, s.p.; Lea Fletcher: “Mitominas 2: los mitos de la sangre”, *Feminaria*, Buenos Aires, noviembre de 1988, s.p.; Adriana Bruno: “Los mitos de la sangre. No será negociada”, *El Periodista*, Buenos Aires, noviembre, 1988, s.p.; “Escenografía para un mito”, Buenos Aires, *First*, noviembre de 1988, s.p. De todos los artículos mencionados sólo el de Susana Villalba menciona: “En cine se ofrecen documentales sobre maternidad, locura y Sida (...)”, en Susana Villalba: *Mujer se Escribe con Sangre*, *El Ciudadano*, ob. cit., s.p.

⁵³² “Los mitos de la mujer”, *El Cronista Comercial*, ob. cit., p. 8.

II. Obras de sangre: censura y polémicas en *Mitominas II*.

En la exposición *Mitominas II* se presentarán diversas pinturas, instalaciones y performances que tomarán, como ya señalara, a la temática de la sangre en el centro de su reflexión. Sin embargo, dos de los trabajos causarán conflictos, uno de puertas para adentro del grupo, el otro en el ámbito público.

La primera situación se desencadenará por la serie fotográfica de Ilse Fusková *S/T.*, la misma llevará a tensiones, debates y su posterior exclusión del conjunto de trabajos exhibidos en la muestra. El segundo brete se desarrolla con la obra *Cristo* de Liliana Maresca y la conmoción que ocasionó sobre los religiosos de la iglesia de la Pilar, contigua al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

S/T. está conformada por cinco fotografías que muestran una pareja de lesbianas pintando su cuerpo con sangre menstrual, de las que ya me he referido largamente en el capítulo II.



142. Ilse Fusková, *S/T.*, 1988

S/T se vincula directamente con la pregunta retórica realizada por la psicoanalista belga Luce Irigaray, quien formula: “¿Por qué la homosexualidad femenina es, de nuevo y siempre, interpretada conforme al modelo de la homosexualidad masculina? Donde la homosexual desea, en tanto que hombre, a una mujer equivalente a la madre fálica y/o que, por determinados rasgos, le recuerda a otro hombre, a su hermano por ejemplo. ¿Por qué el deseo de lo mismo, o de la misma, le estaría vedado o le resultaría imposible a la mujer?”⁵³³ En ese sentido la obra de Fusková irrumpe en el imaginario patriarcal planteando la existencia de otra libido, aquella que Irigaray indica que ha permanecido ignorada por el patriarcado.

La serie fotográfica desató tensiones entre las feministas lesbianas que integraban el equipo de *Mitominas II*. Se discutió fervorosamente si dicho trabajo no iría a motivar el cierre de la muestra. Ante tal situación, Fusková actuará dubitativamente, retirándose del proyecto primero, para luego volver a querer integrarse. Explica Altschul en una carta abierta al equipo *Mitominas II*:

“El 6 de octubre pasé por Lugar de Mujer para entregar un sobre. Allí Ilse me anunció que quería mostrarme los contactos de las fotos que iba a exponer en MITOMINAS. Como la programación se había cerrado en setiembre y además Ilse se había retirado del proyecto semanas antes, su actitud me pareció autoritaria pero, acorde con mi conducta abierta y tolerante, acepté que las incluyera en la exposición.

Alrededor del 20 de octubre recibí una llamada telefónica que me transmitía el temor de una compañera lesbiana feminista a que se exhibieran las fotos de Ilse. Convoqué inmediatamente a una reunión pidiendo que se le avisara a Ilse que concurriera y trajera las fotos en cuestión.

⁵³³ Luce Irigaray: *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009, p. 48.[cursiva en el original]

Ilse no vino pero examinamos el material fotográfico. Se discutió, se votó y por 14 votos contra 3 –siendo los 3 votos a favor de compañeras no lesbianas- y algunas abstenciones, se decidió no mostrarlas”.⁵³⁴

La fotografía se plegará a la decisión del grupo, pero el conflicto volvió a aparecer durante la inauguración de la exposición. Allí Fusková advierte del contenido sexual de exacerbado tono patriarcal, por parte de algunas obras que integraban la exposición. En particular hará referencia a las historietas de María Martha Pichel, cuyo protagonista era un ratón. En las mismas se mostraban escenas de alto voltaje erótico, entre ellas lesbianas teniendo sexo. Estas imágenes buscaban incitar las fantasías masculinas más que criticar el lugar de objeto sexual en el que se ubicaba a la mujer. Por lo visto, transitaban dentro de “(...) una economía escópica dominante”⁵³⁵ cuyo lugar es pasivo, puro objeto de goce. Fusková reaccionará enérgicamente:

“Nos conformamos con vuestro argumento: ¡Nos pueden cerrar la muestra el primer día!

Pero ayer al ver lo que se exhibe en el sector sólo apto para mayores de 18 años, nos vemos moralmente obligadas a plantear nuevamente el tema de nuestras fotografías.

En el “sector apartado” se muestran dibujos que perpetúan la imagen ‘prohibida-pornográfica’ del lesbianismo; las tradicionales imágenes utilizadas por los varones para excitarse. O sea: LESBIANA= objetos sexuales para promover la masturbación masculina (o ratonina en el caso de la muestra).

⁵³⁴ Carta escrita por Monique Altschul el 8 de noviembre de 1988. Archivo Ilse Fusková. [subrayado en el original] Ver en el anexo documental la carta completa.

⁵³⁵ Luce Irigaray: *Ese sexo que no es uno*, ob. cit., p. 19.

Son imágenes contra las cuales las lesbianas feministas luchamos denodadamente, ya que creemos que la heterosexualidad obligatoria es fuente de muchos males y lleva implícita el autoritarismo, la violencia y la pornografía como único modo de erotismo aceptable.

Nuestras fotografías no tienen nada de pornográficas: muestran a dos mujeres amantes reales de carne y hueso (no esas alucinaciones de femmes-fatales con largas uñas y maquillaje profuso), pintándose con sangre menstrual en un clima de juego y celebración. (Este trabajo les recordamos fue una adaptación del reporte Hite).

Queremos exhibir nuestras fotografías porque se acercan mucho más a lo que las lesbianas feministas queremos mostrar de nosotras. Además se rescata la sangre menstrual como sangre 'buena' alejada de las inmundicias que le atribuyeron durante siglos los varones.

Por otra parte, nos preguntamos; ¿qué tiene que ver el falo descomunal de un ratón pornográfico que deriva sus placeres sexuales del asedio a niñas inocentes con el tema *Mitominas: La mujer y la sangre*? Francamente las imágenes del sector prohibido son realmente insultantes para las lesbianas feministas

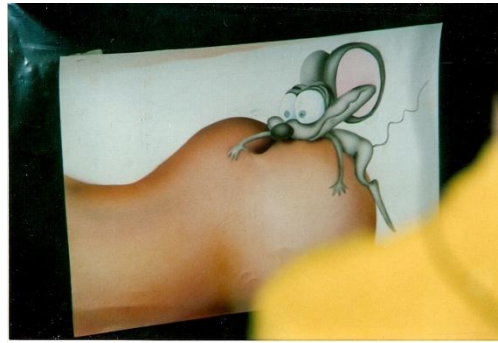
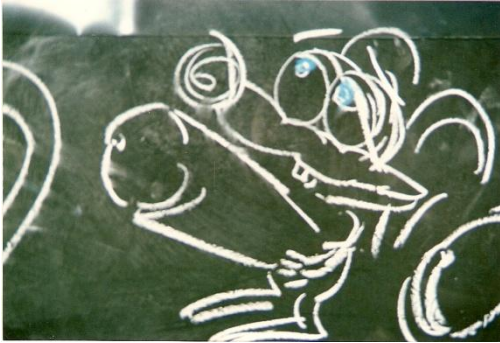
Solicitamos revean su posición, y nos permitan exhibir las fotos tan pronto como sea posible.

En sororidad".⁵³⁶

Dicha carta se acompañaba con la firma de varias feministas, integrantes de *Mitominas*. Allí rubricaron, aparte de Fusková, las mismas modelos de las fotos, nos referimos a Adriana Carrasco y Vanesa Ragone, a las que se les suma Marita Ramos, activa participante de *Cuadernos de Existencia Lesbiana*. También

⁵³⁶Carta escrita por Ilse Fusková el 5 de noviembre de 1988. Archivo Ilse Fusková. [mayúsculas y entrecorillado en el original] Ver en el anexo documental la carta completa.

acompañaron el reclamo las firmas de: Magui Belotti, Marta Fontenla, Liliana Azaras, Érica Demertel, Cristina García, María José Ramos Pérez, Susana Blaustein (primer apellido de Susana Muñoz), Safina Newbery, Josefina Quesada, Isabel Miranda, Liliana Mizrahi, Nicole Berasard y Olga Pérez Portillo.



143. María Marta Pichel, *Dibujos, Mitominas II*, 1988

Señala Lynda Nead que: “El desnudo femenino no sólo propone definiciones individuales del cuerpo femenino sino que también propone normas específicas para ver y para los que miran. (...) El cuerpo obsceno es el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud”.⁵³⁷ En ese sentido, esa fricción entre lo prohibido y lo obsceno para la mirada del espectador les jugó una mala pasada a las feministas de *Mitominas*, quienes se vieron entrampadas en sus propias contradicciones al verse movilizadas más por los estereotipos del patriarcado que por las críticas efectuadas por el feminismo a éste.

Si bien está claro que cualquier imagen puede proyectar una placentera identificación con el cuerpo de la mujer y su capacidad deseante, como señala Amelia Jones: “(...) cualquier imagen puede ser recuperada por el placer fetichista o escopofílico de un varón heterosexual, y ninguna imagen es inherentemente ‘lesbiana’ o ‘bi-sexual’ (...) el emplazamiento y técnica de las imágenes incrementan su potencial a fin de dislocar tales placeres opresivos y motivar otros

⁵³⁷ Lynda Nead: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, ob. cit., p. 13.

disfrutes menos controladores o controlables.”⁵³⁸ Las fotografías de Fusková se adscribían más a lo señalado por la teórica feminista estadounidense que en la línea de la pura escopofilia masculina, sin embargo esto no fue una cuestión de peso para un grupo de mujeres pusilánimes -feministas o no- que integraban *Mitominas*.

Monique Altschul responderá a la carta de Fusková el 8 de noviembre señalando los inconvenientes que se presentaban para la inclusión –a estas alturas en que la muestra ya estaba inaugurada- de la serie fotográfica. Este tenso intercambio concluirá al final de la epístola.

“La profesora Nelly Santoro, directora de programación del Centro Cultural, me comunicó el 2 de noviembre que no podría agregar ningún trabajo a la exposición después de que ella, el Arq. Giesso y el Cont. Atis la recorrerán el viernes 4 a las 14 hs. Siento por lo tanto no poder rever la decisión tomada”.⁵³⁹

Ante este desenlace, y en respuesta a la censura de sus propias compañeras, Ilse Fusková junto a Susana Muñoz realizarán una acción en los días siguientes a la resolución de Altschul⁵⁴⁰. Así comenta Fusková: “Nosotras preparamos en una gran bandeja de plata que tenía en mi casa, una serie de canapés para *Mitominas II*. Colocamos sobre hermosas hojas verdes de lechugas, tampones. En el momento de la apertura de la muestra los repartimos, estaban tan

⁵³⁸ Amelia Jones: “Herejías feministas: el ‘arte coño’ y la representación del cuerpo de la mujer, en *Herejías. Crítica de los mecanismos* (cat. expo.), ob. cit, p. 613.

⁵³⁹ Carta escrita por Monique Altschul el 8 de noviembre de 1988. Archivo Ilse Fusková. [subrayado en el original] Ver en el anexo documental la carta completa.

⁵⁴⁰ Ni Fusková ni Muñoz pueden precisar con exactitud la fecha, pero sí recuerdan que fue un día de gran convocatoria de público, con lo que creemos que sería sobre el fin de semana cuando se organizaban los talleres, de gran asistencia de público.

bien hechos que muchos varones los tomaron y ¡los llevaron a sus bocas! Claro, ellos nunca habían visto que era un tampón. Con Susana escapamos ni bien terminamos la acción, muertas de risa.”⁵⁴¹

Para concluir debemos señalar que la obra *S/T*. de Ilse Fusková no ha sido hasta la actualidad exhibida.

El siguiente conflicto será ocasionado por la obra *Cristo* –pieza desaparecida⁵⁴²-, presentada por la artista Liliana Maresca (1951-1994). La figura de Maresca se asocia, quizás como ninguna otra, a la efervescencia artística que implicó el regreso a la democracia en Argentina. Multifacética, su figura se relaciona a la de Altschul desde 1985, cuando esta última la invita a participar de *Transformaciones*⁵⁴³.

⁵⁴¹ Conversación telefónica con Ilse Fusková, 8/VIII/2008.

⁵⁴² De esta obra, la única foto que existe pertenece a Monique Altschul y fue tomada por ella misma en la exposición *Mitominas II*. Cabe señalar que existe cierta confusión sobre el destino que sufrió *Cristo*, mientras María Gainza sugiere que la obra se perdió porque fue retirada de la exposición, Altschul no expresa que la obra hubiera sido retirada, por el contrario, señala que la obra se exhibió todo el tiempo que duró la muestra.

⁵⁴³ Ver el apartado *El origen de Mitominas I: Transformaciones (1985)*, en el capítulo III.



144. Liliana Maresca, *Cristo autotransfundiéndose*, *Mitominas II*, 1988

En 1988 Maresca integrará *Mitominas II* cuya temática –la sangre- toca de cerca a la artista. Al respecto indica María Gainza: “Cuando Monique Altschul la invitó a participar en 1988 en *Mitominas*, una muestra en el Centro Cultural Recoleta, la propuesta le vino de maravillas: la muestra giraba en torno a la sangre y además, evocaba los mitos, tema que en Liliana ya había aparecido, y volvería a aparecer una y otra vez. Para esa ocasión Liliana decidió mostrar un Cristo de santería de un metro de alto, con una sonda que le salía del brazo, como una transfusión que conectaba con las heridas. Después de todo, pensaba ella, más mito que la sangre de Cristo no hay”.⁵⁴⁴

Según la historiadora del arte Adriana Lauria, la obra fue realizada en colaboración con Luis Rinaldi, compañero por entonces de Maresca: “Se trataba de una típica crucifixión de santería de cuyas heridas, mediante un dispositivo, manaba un líquido rojo. Éste se escurría en una falsa peana tapizada de pana de

⁵⁴⁴ María Gainza: “Liliana Maresca. La leyenda dorada” en Graciela Hasper (comp.): *Liliana Maresca. Documentos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, p. 34.

color borravino, que disimulaba un recipiente donde se recogía el fluido para reincorporarlo, al final de cada día, al mecanismo de transfusión que incorporaba la pieza”.⁵⁴⁵

Cristo resultó controversial para un grupo de religiosos católicos a cuya cabeza se encontraba el párroco de la Iglesia del Pilar –templo vecino del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires-, quienes solicitarán que se retire la obra de la exposición. Recuerda Altschul: “Liliana Maresca presenta un Cristo pequeño, de santería, que tenía una herida en el pecho. A través de un cañito extrae unas gotitas de sangre que circulan y vuelven a Cristo. Le había hecho una autotransfusión, la idea era esa. Estaba sobre un pedestal, era pequeño, como de unos 40 cm. Había un grupo de teólogas extranjeras, amigas de Safina Newbery⁵⁴⁶ -quien había sido monja pero que además era antropóloga y se especializaba en los mitos indígenas- que estaban encantadas con esa obra. Eran del grupo *Católicas por el derecho a decidir*, con lo cual se planteaba una gran contradicción.”⁵⁴⁷. Sin embargo, ante el pedido de quitar la obra, comenta Altschul: “(...) la propuesta de Giesso fue no sacarla, sino poner una nota explicativa. Le pedí a Liliana que escribiera un texto y dijo: ‘No, que la saquen!!!!’ Y en vez de retirarla la

⁵⁴⁵ Adriana Lauria: *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. expo.), Rosario, MACRO/ Castagnino, 2008, p. 13.

⁵⁴⁶ Safina Newbery declara en relación a la teología feminista: “Para mí en los 80, fue descubrir, por una teóloga feminista católica, las mentiras de la Institución Iglesia Católica, y otras formas de mirar las Escrituras y la Historia de la Iglesia con ojos de mujer feminista. Surge el movimiento Mujer-Iglesia cuyas consignas son ‘De generación en generación la Mujer-Iglesia habla’ y ‘Reclamando nuestro poder’ en el que nos enrolamos todas las mujeres de distintas religiones, formando grupos ecuménicos de reflexión, celebración y difusión. Se difunde en America Latina el Movimiento de Católicas por el Derecho a Decidir, luchando por la educación sexual en todos los niveles de la enseñanza, la libre determinación de la mujer a tener los hijos que elija, defendiendo todos los anticonceptivos, peleando por la legalización del aborto, y considerando a cada mujer como un agente moral que puede tomar decisiones éticas sobre su vida, con total responsabilidad”. La declaración de Safina Newbery se encuentra en: “Encuesta feminista argentina. Ser feminista en los setenta y los ochenta” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, n° 5, ob. cit., p. 72. [entrecorillado en el original]

⁵⁴⁷ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

dejamos en un lugar menos al paso, más escondido. Fue una obra muy elogiada el día de la inauguración”.⁵⁴⁸

Lo cierto es que este trabajo generó comentarios que, en el boca a boca, incitaron la curiosidad del público, el que acudirá en amplio número a la muestra.

La pieza presenta un importante contrapunto con otra obra de la historia del arte argentino, la que también había originado polémicas en su momento, nos referimos a *Civilización Occidental y Cristiana* del artista León Ferrari. Marcelo Pombo, amigo de Maresca y participante de *Mitominas II* hace esta lectura: “Visto en retrospectiva era una vuelta de tuerca a *Civilización Occidental y Cristiana* de Ferrari. Sumado al tema, que aunque pocos lo sabían, ella tenía sida. (...) Ya por entonces los parásitos de la iglesia del Pilar controlaban lo que se mostraba en Recoleta”.⁵⁴⁹ La obra, a la luz de la biografía de la artista se resignifica, ya que tal como señala Pombo a Maresca le diagnostican en 1987 HIV, luego de una hepatitis que se resistía a la medicación suministrada.

Cristo con sus llagas sangrantes, las que cíclicamente sangran -puesto que el mecanismo que idea la artista así lo permite- exhibe los tabúes del líquido rojo en pleno contexto del Sida. Por otro lado, parte de la Iglesia ligará a la enfermedad con el pecado venial y por tanto con el castigo divino hacia aquellos que se salen del camino del ‘bien’. Los fantasmas y prejuicios alimentarán la tremenda discriminación que sufrirán los enfermos, durante esta década y la venidera en nuestro país. Maresca, consciente de su mal, emprende un camino de reflexión sobre la vida y la muerte que caracterizará desde ahora a todos sus trabajos y también a su poesía, la cual escribirá durante los años ‘90.

⁵⁴⁸Natalia March; Andrea Wain: “Cronología biográfico artística” en Adriana Lauría: *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. expo.), ob. cit., p. 140.

⁵⁴⁹María Gainza: “Liliana Maresca. La leyenda dorada” en Graciela Hasper (comp.): *Liliana Maresca. Documentos*, ob. cit., p. 34.

La sangre en *Cristo* remite a la infección y al amor, al martirio de los enfermos y a la piedad que muchas veces no experimentan, de quienes los rodean. La sangre, al ser transfundida, recuerda al gran número de contagios por este medio –característicos de los hemofílicos, entre otros afectados- y de la necesidad de la transfusión para poder seguir viva/o. Como un líquido alquímico –temática que la artista abordará en sus trabajos de estos años-, la sangre nos iguala y nos diferencia a la vez, nos da vida pero también exhibe el final.

En una serie de poemas Maresca medita sobre la latencia del final:

Punta aguda

Duele

La herida

Que gota a gota

Me desangra

En otro poema podemos leer:

Vete muerte

Que quiero la vida

Quiero dar fruto

Todo mi fruto jugoso

De la vida

Vivida tan intensamente

III. Artistas, obras, talleres

Treinta y tres espacios plásticos conformaron *Mitominas II*. Nos centraremos en aquellos trabajos que explícitamente buscaron reflexionar sobre la relación mujer-sangre desde sus construcciones genéricas. También aludiremos a las piezas que trabajaron la cuestión del Sida. Éstas no fueron numerosas dentro de la exposición ya que temáticas como la violencia –muy desarrollada en la exposición- fueron abordadas desde puntos no coincidentes con la crítica feminista.

Vale señalar que la mayoría de las obras no han sobrevivido. Muchas de ellas se desarticulaban y perdieron a poco de levantarse la exposición. Otras fueron desechadas por sus autoras al no poder conservarlas. Como gran parte de los trabajos fueron instalaciones, el no contar con espacios para guardar las piezas determinó el final de varias.

A diferencia del primer *Mitominas*, éste contó con una organización más esmerada y precisa que la anterior, así destacaba Altschul antes de la inauguración: “Creemos que **Mitominas II** estará mejor organizado y coordinado que el primero. (...) En el 86 nuestra preocupación era llegar a una fecha prefijada; para este, en cambio, trabajamos desde el final del primero y ya a comienzos de este año teníamos el diseño total del encuentro. Además esta vez conseguimos

auspicios: el de la Secretaria de la Mujer, el del Programa Mujer, Salud y Desarrollo y de varias embajadas y empresas locales”⁵⁵⁰.

Sin embargo veremos como el aumento de la participación y la pluralidad de propuestas no incrementaron los análisis feministas de los mitos que se pretendían cuestionar. Tampoco el aumento en los auspicios con que contó la muestra permitió un catálogo tan rico como el del primer *Mitominas*, es evidente que el sumar trabajos implicó afrontar más gastos. La usencia de una publicación con trabajos teóricos genera un mayor desafío a la hora de abordar las obras, ya que de muchas de ellas tan solo nos llegaron sus nombres.

Previamente a detenernos con la descripción de algunas de las piezas, cabe aclarar que muchas de ellas presentaban luces de neón o dispositivos de iluminación propia que llevó a buscar la obscuridad general del Centro Cultural. De esta manera el clima tenebroso con el que se encontró el público al llegar, acentuó la carga dramática de la temática de la exposición.

Safina Newbery y Josefina Quesada realizaron la obra titulada *La vagina dentada y la menstruación*. La misma consistía en una serie de pinturas, textos y una figura plástica femenina, con relleno a modo de bello capilar que le recorre el cuerpo. En la zona de la vulva tiene luces de neón de color rojo, las que se prendían y apagaban. Las artistas partieron del análisis del mito de la vagina dentada de los indios pilagá, del Chaco argentino, interpretándolo como una construcción mítica contra la violación. Safina Newbery señaló en la prensa: “(...) el sometimiento y el poder es un camino manchado con sangre humana”.⁵⁵¹ A los pies de la figura femenina que cuelga de la pared, se extiende sobre el piso, rollos

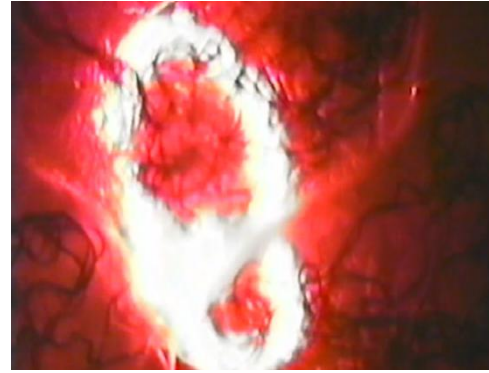
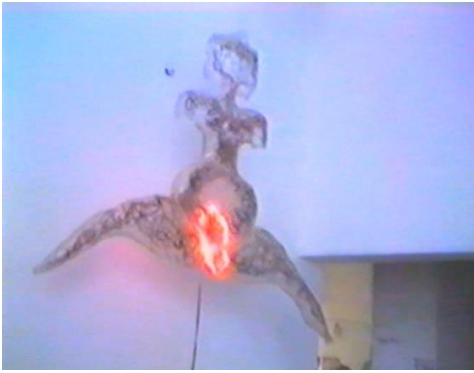
⁵⁵⁰ “Escenografía para un mito”, Buenos Aires, *First*, noviembre de 1988, s.p [resaltado en el original]

⁵⁵¹ Sibila Camps “Ellas frente a sus mitos”, ob. cit., pp. 36-7.

plásticos rojos de formas cilíndricas, muy angostas e infladas, manera tal que tenían volumen. Estos aludían a la sangre perdida en el acto violento.

Silvia Chejter opina que: “La violación sexual es pues fundamentalmente un ejercicio de poder de sometimiento de una persona sobre otra sin su consentimiento, es un ejercicio sexista y sexuado. El consentimiento no necesariamente deberá expresarse como resistencia física. Que la violación es un instrumento para el ejercicio del poder lo demuestra la frecuencia con que las violaciones sexuales se producen en la calle, la casa, en las guerras entre países o en las guerras civiles, políticas o étnicas, en las que un bando somete al otro a la vejación sexual masiva de las mujeres. (...) La inclusión de las practicas violatorias como graves trasgresiones a los derechos humanos de las mujeres con alcance universal es uno de los avances en materia de derecho internacional que las organizaciones feministas han logrado consensuar a fines del siglo pasado”.⁵⁵²En el marco de una exposición en donde se indaga sobre la violencia, es significativo como cambia la presencia del mito de la vagina dentada, el cual también había sido analizado en el primer *Mitominas*. En aquella oportunidad el mito ponía en evidencia el temor a la castración construido por el patriarcado. Ahora es la mujer la que construye esta narración como sistema de defensa ante la brutalidad del varón.

⁵⁵²Silvia Chejter: “Violencia” en Susana B. Gamba (coord.): *Diccionario de estudios de género y feminismos*, ob. cit., p. 342.



145.

Safina Newbery; Josefina Quesada, *La vagina dentada y la menstruación*, obra completa y detalle. *Mitominas II*, 1988

En la obra *Injuria en la célula*, de Margit Ljosaa. Esta grabadora argentina de origen sueco reflexionará sobre la violencia que desata el alcoholismo. La sala se encuentra pintada con dos colores dispuestos en dos mitades: de la parte media de las paredes laterales hacia el techo es color negro, por el contrario, desde ese mismo lugar hacia el piso es de color blanco. La artista tapizará el centro de la sala con una alfombra negra de 3 m² en el que se disponen botellas paradas y caídas. Sobre la misma se levanta una caja de madera que, a modo de pequeño ataúd, contiene más botellas. Desde las paredes laterales se tensan hilos, como sogas de colgar la ropa, allí se enganchan bolsas plásticas que exhiben formas de gran ambigüedad. Algunas se pueden asociar con penes ya que contienen formas semicirculares rojas que, como glándes, dan peso y volumen a los envases. El juego de sombras que proyectan las formas generan un clima ciertamente tenebroso, el cual acompaña a la vinculación recurrente en este trabajo: violencia sexual con alcoholismo. Según Susana Velázquez: “Las diversas definiciones y abordajes existentes sobre la violencia sobre las mujeres son útiles y convenientes para enumerar y describir las diferentes manifestaciones. Reconocer su existencia permite organizar conocimientos y prácticas sociales para comprender, apoyar y evitar la exclusión psicológica y social de las destinatarias de esas violencias”.⁵⁵³ Este tipo de obras artísticas potenciaron a talleres y mesas redondas que se

⁵⁵³ Susana Velázquez: “Violencia” en *Ibíd.*, p. 344.

dispusieron con el fin de visibilizar los diferentes tipos de violencia ejercida a las mujeres.



146. Margit Ljosaa, *Injuria en la célula*, *Mitominas II*, 1988

Rodeando a la instalación de Ljosaa, el/la visitante se encuentra con la *Exposición de textos de escritoras*. Consiste en una serie de poemas escritos en papeles que cuelgan como sábanas y se abrochan a sogas. El/la espectador/a podía ir leyendo y seleccionando el poema que más le gustara. Una máquina fotocopidora le permitía fotocopiarlo y llevárselo. De esta manera simpática –y sin cargo alguno- la gente se iba surtiendo de la propuesta de *Mitominas II*. En la foto que acompaña el artículo de Sibila Camps, para el diario Clarín, indican: “Poemas en lugar de sabanas, colgadas con broches de la soga. Una muestra para opinar, disentir, concordar...”⁵⁵⁴.

Por otro lado, la escritora Lea Fletcher señala el vínculo entre la disposición de los poemas y el ámbito doméstico en que muchas escritoras desarrollan sus trabajos: “La literatura ocupó un espacio insólito: el que representa el conflicto para la mujer que escribe, el interminable trabajo doméstico. Poemas y cuentos escritos en interminables hojas de papel en blanco –como símbolo de las sábanas- estaban tendido con broches de la soga. Cualquier persona interesada en conseguir una o más obras sólo tenía que solicitar una fotocopia”.⁵⁵⁵ La ligazón entre escritura y espacio doméstico remiten a la escritura de diarios íntimos o al

⁵⁵⁴ Sibila Camps: “Ellas... frente a sus mitos”, en *Clarín*, ob. cit., p. 36-37.

⁵⁵⁵ Lea Fletcher: “Mitominas 2: los mitos de la sangre”, ob. cit., s.p.

género epistolar, ambos destinos exclusivos del ámbito privado, lugar en el que la escritura femenina estuvo forzada a permanecer durante mucho tiempo. Este confinamiento de la mujer llevó a que sus manifestaciones escritas dieran voz, preferentemente, a sus sentimientos y preocupaciones personales, pero no debemos pensar que todo quedó abocado a ese ámbito, ya que a partir del siglo XVIII y XIX muchas mujeres emplearon seudónimos para poder manejarse con una mayor libertad. Fletcher, escritora y editora feminista, destaca la carrera de obstáculos y tensiones entre mundo privado y deseo profesional que toda mujer – no sólo las que escriben- deben sortear.

La obra *Para recortar, colgar y vestir*, de Beba Braunstein – también autora de todo el diseño gráfico que implicó el catálogo y de las ilustraciones de los carteles para la difusión de la muestra - consistió en una serie de cuatro siluetas femeninas, de fibrofácil⁵⁵⁶, las que reflejaban diferentes cuerpos y personalidades. Las mismas estaban acompañadas por vestidos –de idéntico material- para que el público las ataviara como guste. Rubia, pelirroja, morocha⁵⁵⁷ y castaña, exhibirán cuatro modelos diversos de mujer. Señala Beba Braunstein que: “Una tiene el cabello rubio, corto, casi rapado, es la sadomasoquista. La otra es castaña y con voluminosa melena, moderna y liberal. La gorda es la pelirroja más conservadora, única muñeca que sobrevive en la actualidad. Por último la morocha, con rodete y gran arete, su minifalda no disimula sus aires de libertad”.⁵⁵⁸ Esta obra integró a los chicos que recorrían la exposición. Los pequeños se entusiasmaban en vestir y desvestir a su antojo a las muñecas.

⁵⁵⁶ Fibrofácil o chapadur se le llama a la madera reconstituida de poco espesor.

⁵⁵⁷ Forma popular de decirle a la mujer morena.

⁵⁵⁸ Entrevista con Beba Braunstein, 22/V/2009.



147. Beba Braunstein, *Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II*, 1988

Él/la visitante podía leer del adminículo de donde colgaban las vestimentas para engalanar a las figuras, las tareas asociadas con la belleza personal o el cumplimiento de los mandatos que el patriarcado impone a las mujeres para ser deseadas por los varones: mechitas, dieta del limón, ducha escocesa, ruleros, bronceados artificiales, buzos reductores, depilación con yilé⁵⁵⁹, gimnasia con aparatos, anfetaminas, hambre y hartazgo. En resumen, la obra versa -con tono lúdico e invitando al espectador/a a jugar con ella- sobre la violencia que el patriarcado ejerce en el cuerpo de las mujeres -a través de los mandatos mediáticos- con el fin de alcanzar los parámetros de seducción válidos para el varón⁵⁶⁰. Beba Braustein señala:“(...) la idea de la obra era mostrar los sacrificios que hacen las mujeres sobre el cuerpo”.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ En tono jocoso, la artista se refiere a la popular máquina de afeitar de la marca Gillette.

⁵⁶⁰ Beba Braunstein contó con la colaboración de Roberto Pane para la restauración de las figuras ya que éstas se dañaron varias veces durante la muestra. Por este motivo Pane figura en el catálogo de *Mitominas II*.

⁵⁶¹ Entrevista con Beba Braustein, 22/V/2009.



148. Adela Iribarren y Beba Braunstein jugando con *Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II*, 1988

Aunque podemos recordar que los mandatos de belleza ya habían sido trabajados por las feministas de los '70. En el capítulo I analicé el corto cinematográfico *Femimundo* de María Luisa Bemberg en donde se realiza una fuerte crítica a los estereotipos femeninos de encanto y sensualidad creados para el bienestar del varón. Sin embargo en el caso de Braustein nos encontramos con una obra más espontánea y menos pensada desde las lecturas que pesaban sobre Bemberg. En la cineasta confluyen los textos más importantes del feminismo de los '70. En Braustein nos encontramos con una ligazón en la realidad más que en el aparato teórico del feminismo. Esto será una constante en las *Mitominas* -salvo algunas excepciones- quienes las que se consideraban feministas dentro del grupo tenían pocas lecturas fundamentales del movimiento de mujeres y su feminismo radicaba en su experiencia personal.



149. Beba Braunstein con las siluetas en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1988

Barbazul lleva por nombre la instalación de Lucía de Jesús y Gabriela Henke. La misma reflexiona sobre la violencia doméstica valiéndose del cuento de Charles Perrault (1620-1703), escritor de la corte francesa de Luis XIV. Las artistas buscarán actualizar la historia haciendo hincapié en el maltrato cotidiano que sufren algunas mujeres. Recordemos que el relato se inicia de una manera tierna, típica de los cuentos de hadas: “Había una vez un hombre que tenía hermosas casas en la ciudad y en el campo, vajilla de oro y de plata, muebles repujados y carrozas doradas. Pero, por desgracia, este hombre tenía la barba azul y eso lo volvía tan feo y tan terrible que no había mujer ni muchacha que no huyera de su presencia”.⁵⁶²



150. Lucía de Jesús y Gabriela Henke, *Barbazul, Mitominas II*, 1988

La historia irá desplegando un halo de misterio generado por una habitación: la que el marido prohíbe terminantemente a que su esposa acceda durante sus ausencias. “Abra todo lo que quiera, vaya adonde quiera, pero en

⁵⁶² “Barba Azul” en: Charles Perrault: *Cuentos completos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 91.

cuanto a ese cuartito le prohíbo entrar, y se lo prohíbo de tal modo que si llega a abrirlo no hay nada que no deba usted esperar de mi furia.”⁵⁶³ Pero, durante una larga ausencia del marido la joven decide ingresar a la habitación, allí se da cuenta de con quién convive y se desencadena la tragedia. “En un primer momento no vio nada porque las ventanas estaban cerradas. Después de algunos instantes comenzó a ver que el piso estaba cubierto de sangre coagulada, en la que se reflejaban los cadáveres de varias mujeres, colgadas a lo largo de las paredes”⁵⁶⁴ Conocedora del asesinato de las damas por parte de Barbazul, la joven esposa se da cuenta de que ella será la siguiente víctima, cosa que finalmente es impedida por los hermanos de la jovencita. La temática versa sobre la violencia doméstica, tópico que se potencia al saber que el cuento bebe de las leyendas y narraciones populares francesas.

Las artistas crearán tres figuras femeninas de papel maché: una mujer embarazada, una amamantando y otra que regresa de la compra diaria. La sala se ambientará exhibiendo desorden, confusión y agitación. El clima denso se acentúa al verse colgado del techo uno de los cuerpos femeninos que porta un niño. Una figura masculina yace en el piso, su ropa destrozada deja ver su sexo. La muerte y la violencia inundan el espacio, las artistas buscarán transmitir una versión del cuento situada en la Argentina de los '80.

In Vitro, instalación realizada por Monique Altschul, versa sobre otro de los temas abordados por *Mitominas II*: la manipulación genética y los nuevos –y no tan nuevos- sistemas de fecundación. La obra consistía en una serie de tubos de ensayos, tortas y burbujas de vidrio que presentaban líquidos de colores fluorescentes. Los mismos se disponían en repisas negras con el fin de generar una atmósfera de laboratorio. La oscuridad ambiental y la luz dirigida

⁵⁶³ Ibíd, p. 92.

⁵⁶⁴ Ibíd, p. 93.

exclusivamente a las formas de vidrio transferían a los visitantes un clima de frialdad e inhumanidad en el que se generan los experimentos químicos, y en particular, los asociados con la vida. Un dato curioso nos trae la crítica del diario Clarín, Sibila Camps, quien denomina a la instalación como cinética: “Los nuevos métodos de fecundación también están presentes en **‘In Vitro’**, instalación cinética de Monique Altschul que incluye retortas y tubos de ensayo”.⁵⁶⁵



151. Monique Altschul, *In vitro*, instalación para *Mitominas II*, 1988

Sida, grupo escultórico de Monique Altschul y Silvia Berkoff era un conjunto de tres figuras blancas, realizadas en papel maché, alambre y yeso. Las mismas se disponían en ronda, acercándose unas con otras. Cada figura llevaba un velo transparente que les cubría desde la cabeza hasta los pies. La obra aludía al aislamiento y el desamparo que sufren muchas víctimas de la enfermedad. Silvia Berkoff recuerda los versos, que en la pared, acompañaron la instalación:

“Sangre.

El latido incesante, perpetuo, profundo, impulsando la vida. Pulsando la vida.

El fluir constante, palpitando un recorrido que se busca a sí mismo para recomenzar, obstinado, una y otra vez.

⁵⁶⁵ Sibila Camps: “Ellas frente a sus mitos”, ob. cit., pp. 36-37. [entrecomillado y resaltado en el original]

Frágil límite entre vida y muerte. Línea roja que al derramarse es vértigo, caída inexorable, vuelta la inconsciencia primera, a la oscuridad”.⁵⁶⁶



152. Silvia Berkoff; Monique Altschul, *Sida*, instalación para *Mitominas II*, 1988

Las figuras anónimas y blancas se levantan como espectros en la oscuridad del ambiente. El color significativo que poseen, contrasta con la coloración con la que se asocia el HIV: el rosa. En apariencias sanas, la dolencia avanza como un fantasma sobre las personas, de allí el velo que las cubre. La incertidumbre sobre el devenir del virus marcó profundamente a los años ochenta. Señala Susan Sontag: “Castigo por un comportamiento desviacionista y amenaza a los inocentes, ambas ideas difícilmente son contradictorias. Ésa es la extraordinaria potencia y la eficacia de la metáfora de la peste: permite ver una enfermedad a la vez como algo en lo que incurren los vulnerables ‘otros’ y como (potencialmente) la enfermedad de todos”.⁵⁶⁷ La mujer reflejaba una doble otredad, siendo lo ‘otro’, ni siquiera era tomada como una posible doliente ya que sólo se contemplaba su aspecto de portadora y transmisora, pero no se la consideraba a la hora padecer el brote del virus.

La instalación funcionó como la escenografía del espectáculo *Erotismo celular*, integrado por danza y poesía. El mismo se desarrolló el día del cierre de la

⁵⁶⁶ Entrevista con Silvia Berkoff, 18/IV/2009. Texto que pertenece al archivo de Silvia Berkoff.

⁵⁶⁷ Susan Sontag: Susan Sontag: *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, ob. cit, p. 146.[entrecorillado en el original]

exposición –el 27 de noviembre de 1988- y contó con la participación de Ricardo Alé y Nicolás Zoric -ambos bailarines del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires- y la bióloga y genetista Liliana Kaplan⁵⁶⁸. La danza tomaba como punto de reflexión el aislamiento y la discriminación de los enfermos, mientras Kaplan recitaba un largo poema en el que defendía que, como parte del tratamiento, la contención afectiva y el amor hacia los afectados era fundamental y debían ser tenidos en cuenta.



153. Liliana Kaplan, Ricardo Alé y Nicolás Zoric, *Erotismo celular, Mitominas II*, 1988

Lo prohibido, historietas de María Martha Pichel, se ubicaban en una zona de mayor privacidad dentro del recorrido, advirtiendo que las imágenes eran de alto contenido erótico y podrían llegar a afectar la sensibilidad de los/as visitantes. La temática radicaba en un ratón de gran pene, el cual asediaba a ciertas figuras femeninas. Tanto las mujeres de la historieta como el mismo ratón y sus

⁵⁶⁸ Comenta Monique Altschul: “Liliana Kaplan era un bióloga que se había instalado en Canadá, allí descubrió la manera de poder conocer el sexo de los embriones a las pocas semanas de gestación. Al descubrir que sus investigaciones se estaban empleando en algunas zonas de Asia como sistema para desechar los fetos femeninos, decidió abandonar la biología”. En conversación telefónica con Monique Altschul, 26/VI/2011.

acompañantes, reflejaban las fantasías sexuales masculinas, con lo cual lo expresado contra esta obra por Ilse Fusková se ajusta muy bien con las imágenes que nos han llegado de la misma. Es posible que la artista haya buscado exponer la violencia de algunos juegos sexuales y fantasías hetero- masculinas, pero la obra se mueve más y mejor dentro del gusto de las publicaciones o filmaciones pornográficas, que de la crítica a estas.

Violencia y magia de la sangre de Florencia Braga Menéndez y Alejandra Miranda es un conjunto de esculturas, objetos y pinturas que reflexionan sobre las construcciones de belleza física que recaen sobre las mujeres y la violencia y frustración que generan al no poder alcanzarla. La cuestión que plantean las artistas es cómo reconocer la situación de la corporeidad del cuerpo, la que por un lado se sitúa fuera de lo discursivo (nacimiento, envejecimiento, muerte, enfermedad) pero que no se entiende sin el campo discursivo. Al adentrarnos en lo discursivo debemos tener en cuenta las construcciones genéricas que pesan sobre las mujeres, sobre estos aspectos y la violencia que desencadena versa esta obra.



154. Florencia Braga Menéndez; Alejandra Miranda, *Violencia y magia de la sangre*, detalle de la instalación, *Mitominas II*, 1988

La casa de la doncella, instalación de Carolina Antoniadis y Andrea Racciati, estaba formada por una gran estructura de metal blanca en la que se

insertaron dos camitas de una plaza, separadas entre sí. Ambas se fijaban a las estructura y ésta, a su vez, lo hacía de modo vertical a la pared. Las camas tenían en su parte inferior una gran bolsa plástica que recogía la sangre, rastros del primer encuentro matrimonial, símbolo de la pérdida de la virginidad. En la parte superior de la instalación, un par de alas pendían del techo, también como símbolo del final de la inocencia. Un par de zapatos de tacón colgaban de una de las camas, generando juegos de luces y sobras. El blanco de los metales que componían la instalación se confrontaba con la gigantesca bolsa de sangre, situación que daba cierto dramatismo al trabajo.



155. Carolina Antoniadis; Andrea Racciati, *La casa de la doncella*, *Mitominas II*, 1988

La exposición contó con un amplia participación del underground porteño, esto se vio sobre todo en los ciclos de performances, piezas como *Poeasangre* de Fernando Noy, *Las coperas* -realizada por los artistas de la escena *underground* porteña- de Batato Barea, la Pochocha, Klaudia con K y Lizzie Yohai, *Bailarina* de Marcela Alam, *Lady Anemia* de Carlos Cassini, *Mujer* de Omar Chabán, *Tres mujeres* de Diana Baxter, Fabiana Caster y Laura Masnata, *El puré de Alejandra* de Batato Barea⁵⁶⁹, Lizzie Yohai y Graciela Mescalina, dan cuenta de ello.

⁵⁶⁹ Walter Batato Barea (1961-1991) será uno de los artífices de la renovación teatral que acontece durante el período democrático y que algunos autores llamarán *nuevo teatro argentino*. El crítico teatral Jorge Dubatti explica: "Los años transcurridos entre 1983 y 1994 constituyen uno de los

Entre los espectáculos teatrales que formaron parte de *Mitominas II: La carne de María Rodríguez* de Emeterio Cerro, *Betty*, *Lulú contra Drácula* y *Frankenstein*, teatro infantil de la escritora feminista Moira Soto, *Deliciosas y verdes* de la escritora feminista Angélica Gorodischer, entre otras. Por otro lado hubo danza y conciertos musicales, entre ellos cabe destacar el espectáculo flamenco *Sangre y Arena* de Alejandra Flechner y la pieza lírica de Beatriz Aragor, *Sangre de artista o la metamorfosis de Chopin*.



156. Teatro en *Mitominas II*, 1988

Muchos de los representantes de la escena contracultural o *underground*, actrices, actores y escritores de las obras teatrales que se presentaron en *Mitominas II* son importantes figuras –aún hoy- y exponentes de toda una época: la de la efervescencia democrática y el *nuevo teatro argentino*⁵⁷⁰.

períodos más productivos en la historia del teatro argentino, y la poética del nuevo teatro encarnó en una innumerable cantidad de espectáculos memorables, que dan cuenta de la densidad creadora del movimiento. Algunos de ellos fueron *El método de Juana*, *El puré de Alejandra*, *Alfonsina y el mal*, *La Carancha* y otros muchos espectáculos en los que participó Batato Barea”. Ver: Jorge Dubatti: *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1995, p. 24.

El puré de Alejandra, realizada en *Mitominas II* pero representada por primera vez el 26 de octubre de 1987 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, fue un homenaje de *Batato* a la escritora Alejandra Pizarnik (1936-1972). La pieza era presentada por *Batato* como: “(...) una obra clownesca y ahora sí podrán decir los payasos son tristes”. *Ibíd*, p. 135.

⁵⁷⁰ *Nuevo teatro argentino*: término que emplea Jorge Dubatti para hablar de la nueva escena teatral argentina de los años ochenta, así explica: “ Con el avance de la década de los ochenta fue constituyéndose una franja desordenada, en constante cambio, de nuevos creadores, casi todos muy jóvenes: actores, directores y dramaturgos (...) Dicho frente renovador (nucleado casi totalmente en Buenos Aires) comenzó a desarrollar una estética teatral diferente, de rasgos discrepantes con las poéticas escénicas vigentes en los setenta. Rápidamente dicha zona emergente del campo teatral fue catalogada por la prensa y el público bajo los provisorios (y hoy muy cuestionados) nombre de ‘teatro joven’ o ‘teatro alternativo’ o ‘teatro *underground*’, como fenómeno inserto en el movimiento más amplio del ‘*off Corrientes*’. Con tales rótulos se pretendía definir un teatro de módica, atenuada contracultura juvenil, realizado al margen de los espacios



157. Teatro en *Mitominas II*, 1988

En ese sentido *Mitominas II*, como también lo había hecho *Mitominas I*, dio espacio para las nuevas propuestas, no sólo del campo de las artes visuales, sino también de las escénicas. Esta situación se vincula con la idea de Altschul de que la multidisciplinariedad enriquece el juego de posibilidades de un obra artística: “Me identifico con la idea del filósofo Feyeravan –dice Monique- acerca de que todo sirve, de que los grandes inventos tuvieron algo de azar y de irracional. Por eso creo que si una escritura interviene en un trabajo plástico o viceversa y el público aporta lo suyo, el resultado no se empobrece sino que se enriquece. (...) Cada uno va comprendiendo cómo trabaja el otro y, por supuesto, esta la coordinación de una persona que maneja la técnica de la disciplina encarada. Todos trabajan y juntos hacen una obra”.⁵⁷¹

Mitominas II tuvo una amplia asistencia de público, así indica Altschul: “*Mitominas* se hizo muy conocida porque vinieron de La noticia rebelde⁵⁷² y los pasaron tres o cuatro días seguidos. Ese fin de semana había cola para ver la muestra. Veinticinco mil personas pasaron por *Mitominas I* y para el segundo tuvimos sesenta mil”.⁵⁷³

institucionales consagrados y del teatro comercial u oficial, una expresión englobable –aunque con rasgos diferenciados- dentro de las nuevas manifestaciones del teatro ‘independiente’ o de autogestión.” *Ibíd*, pp. 18-17.[comillas y cursiva en el original]

⁵⁷¹ “Escenografía para un mito”, *First*, ob. cit., s.p.

⁵⁷² Programa periodístico en clave de humor muy popular de la pantalla argentina de los ‘80.

⁵⁷³ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

En relación a la recepción en los medios que tuvo la exposición, es interesante señalar un cambio en el discurso de éstos con respecto al *Mitominas I*. Es así como percibimos cierta permeabilidad en los periódicos porteños sobre los discursos de género. Ejemplo de ello es el artículo del Cronista Comercial, el que comienza diciendo: “A esta altura, la mujer misma es un mito que difícilmente puede diferenciar lo que siente o piensa de lo que se supone que debe sentir o pensar. Los grandes mitos siempre le adjudican el lugar del mal. (...) Sería largo enumerar las máscaras que se le adjudican: la bruja, la que trama, la maternal versus la sensual, la que es puro sentimiento pero no razona. Sería complicado también sintetizar el origen de estas creencias. Digamos simplemente que en un principio, estas máscaras tenían un significado más elevado y positivo. La mujer era asociada con todo lo lunar, inserto en un sistema de pensamiento que aceptaba la necesidad de los ciclos, de la muerte, del caos para que todo volviera a su orden natural. (...) Otro viejo mito suele decir que no hay mujeres creadoras, sin detenerse a pensar que no hace mucho que las mujeres tienen acceso a la educación”.⁵⁷⁴

Por otro lado, apunta Adriana Bruno desde su columna de *El Periodista* “La sangre da para todo. Remite a la muerte y al miedo. Las más terribles maldiciones se llevan en ella, una generación tras otra. La sangre como vida, en cambio, es cosa de mujeres: desde la mensual, con su supuesto título reproductor habilitante, hasta la placentaria y demás capítulos. Sin embargo, desde que el primer homínido hilvanó algún pensamiento, **Los Mitos de la Sangre** femenina han sido muchos, y no siempre en el mejor de los sentidos. Ubicarlos, desarmarlos, replantearlos, discutirlos, de eso se trata este **Mitominas II**”.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴“Los mitos de la mujer”, *El Cronista Comercial*, ob.cit., p.8.

⁵⁷⁵Adriana Bruno: “Los mitos de la sangre. No será negociada”, *El Periodista*, ob. cit., s.p. [mayúsculas y resaltado en el original]

En ambas citas se destacan las construcciones históricas que determinaron comportamientos y actitudes genéricas. La naturalización de estas prácticas en la vida cotidiana de las mujeres no había sido cuestionada con anterioridad al feminismo de la segunda ola en nuestro ambiente artístico. Es a partir de los años '70, como ya señaláramos en otros capítulos de esta investigación, en que los medios de comunicación reciben y difunden los cuestionamientos que realizan las feministas locales sobre los estereotipos patriarcales. Sin embargo el campo artístico local -muy al margen de estas problemáticas- deberá esperar a las *Mitominas* para poder llegar a divulgar en la prensa, desde su ámbito disciplinar, críticas al orden patriarcal de magnitud semejante a la efectuada con la difusión de los cortometrajes de María Luisa Bemberg, durante los años setenta.

El artículo de Susana Villalba publicado en *El Ciudadano* destaca la posibilidad de reflexión que plantea la muestra: "(...) *Mitominas*, suma de muestras, talleres, espectáculos, mesas redondas, organizados por un grupo de mujeres encabezadas por Monique Altschul, cuyo propósito es repensar los mitos desde el punto de vista femenino, puesto que la mujer suele ocupar en ellos el lugar del mal, como lo prueba el relato de algunos ejemplos universales y autóctonos, que se exhiben en las paredes del viejo edificio de la calle Junín. (...) Frente a tanta exuberancia, *Mitominas* destruye uno de los mitos históricos de la Argentina: el de la ausencia de mujeres con talento artístico".⁵⁷⁶

Tanto el artículo del *Cronista Comercial* como el de Susana Villalba, hacen hincapié en el estereotipo de la inexistencia de artistas. *Mitominas* pone en evidencia la invisibilidad de nuestras plásticas en el ámbito local, omisión que no sólo es discursiva sino fáctica. Con lo señalado, la exposición se percibe como un conjunto de prácticas artísticas que reúnen compromisos estéticos y políticos; sus

⁵⁷⁶ Susana Villalba: "Mujer se escribe con sangre", ob. cit., s.p.

pautas y configuraciones no fálicas revelan tanto encuentros creativos como ansias de cambios sobre el sistema del arte, manera tal de impactar sobre el patriarcado.

Ahora bien, no todas y todos los integrantes de la muestra reunieron a priori una posición crítica y ansias de cambios. Sin embargo, reconozco que esta actitud de Monique Altschul es en sí misma revolucionaria: el permitir que cualquier interesada/o integre la muestra habla de la tolerancia y la alegría de sumar, neutralizando cualquier posible clasificación/selección. Así, ante la pregunta de la reportera de *El Periodista* sobre la filiación feminista de las integrantes de *Mitominas*, Altschul responde: “¿Feminismo puro? ‘No un espacio abierto [dice Altschul], con participantes feministas y otras que no los son, y con posiciones políticas diferentes -aclara-. El terreno común es de preguntar y preguntarse, sin dogmatismos; y, esperamos contar con una importante concurrencia masculina’”.⁵⁷⁷

Si sostenemos que el feminismo es una posición herética frente a la cultura dominante, al decir de Amelia Jones, “(...) posición que intenta subvertir, resistirse a las masculinistas normas de subjetividad y a sus concepciones de valor cultural”⁵⁷⁸, entonces la propuesta de Altschul abierta a múltiples pensamientos es, sin lugar a dudas, parte de la herejía feminista. Dicha disposición de Altschul fue insólita para el feminismo internacional de la década del '80, el cual se encontraba alienado en discusiones que delimitaban al campo artístico feminista. Al respecto señala Jones: “(...) la tendencia, en los ochenta, [fue la] de prescribir estrategias feministas aceptables para las artes visuales y excluir como ‘heréticas’, de una manera sospechosamente masculinista, aquellas prácticas que no subscribían tales estrategias.”⁵⁷⁹ Esta característica puede ser en parte errada para el feminismo latinoamericano en general y el argentino en particular, los que no

⁵⁷⁷ Adriana Bruno: “Los mitos de la sangre. No será negociada”, *El Periodista*, ob. cit., s.p.

⁵⁷⁸ Amelia Jones: “Herejías feministas: el ‘arte coño’ y la representación del cuerpo de la mujer, en *Herejías. Crítica de los mecanismos* (cat. expo.), ob. cit., p. 583. [entrecomillado en el original]

⁵⁷⁹ *Ibíd.*, p. 586.

adhieren a pies juntillas con las estrategias de los feminismos centrales – entendiendo por centrales al anglosajón y europeo-.

Como ya señaláramos a lo largo de esta investigación, la propuesta del arte feminista está atravesada en nuestro contexto por la última dictadura militar, con lo cual su desarrollo no es lineal. Este hecho genera que el renacer de las reivindicaciones del feminismo de la segunda ola coincida con la efervescencia democrática y, por tanto, con un clima de celebración de la libertad de expresión otrora truncada por la censura autoritaria. Señala Silvia Palumbo: “Los 80 significaron para las feministas aires nuevos y renovadores, la posibilidad de luchar desde y por la democracia y por los derechos de las mujeres, que era posible plantear en ese momento. Reencontrarse, movilizarse, y recuperar la voz perdida y/o acallada durante los años de dictadura”.⁵⁸⁰ Es este clima de reencuentros y tolerancias el que debe tenerse en cuenta a la hora de evaluar la apertura participativa de *Mitominas I y II*.

La influencia de los contextos en que se llevan a cabo las manifestaciones artísticas feministas son una parte importante para el análisis y teorización de las mismas, esta situación se vuelve más delicada –si se quiere- en el caso de Latinoamérica, continente diverso en etnias, historias y procesos políticos, sociales y económicos. Dicho escenario quizás haya influido para que la presencia de artistas latinoamericanas en las últimas exposiciones de arte feminista, las que se han desarrollado a nivel internacional y que han buscado incluir lo realizado por las artistas de los '70 y '80 ex- céntricas, haya sido floja y repetitiva.⁵⁸¹ Quizás una

⁵⁸⁰ La declaración de Silvia Palumbo se encuentra en: “Encuesta feminista argentina. Ser feminista en los setenta y los ochenta” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, n°5, ob. cit., p. 71.

⁵⁸¹ Me refiero a las dos exposiciones más significativas que buscaron hacer un balance al calor de los treinta años de la exposición fundacional curada por Linda Nochlin; Ann Sutherland Harris: *Women Artists: 1550-195* (cat. expo), Los Angeles County Museum, 1976, estas son: *Global Feminisms New Directions in Contemporary Art* organizada por el Brooklyn Museum en 2007 y

parte de las teóricas feministas se encuentren cometiendo aquello que Linda Nochlin había advertido: no armar una historia del arte feminista paralela al relato canónico de la disciplina y con los mismos padeceres reguladores de ésta, véase el concepto de genio, el linaje paterno, los grandes maestros, etc. Al actuar de esta manera se estará racionalizando/sistematizando como lo hace la ortodoxia disciplinar.

Volviendo a Jones y su concepto de herejía, ella señala que en el marco de inclusiones y exclusiones dentro del feminismo de los '80 –entiéndase norteamericano y europeo- se produce un corrimiento: “En este último contexto lo herético significa aquello que debe ser excluido de un sistema de pensamiento para poder mantener la unidad de ese sistema”.⁵⁸² Aquí el papel de la crítica de arte es importante para asumir evaluaciones de significados fijos y determinantes, la autoridad del crítica/o, quien presenta juicios y valores como si fuesen inherentes a las obras que está juzgando, alimenta al sistema del arte excluyente y no permite, en el caso del arte feminista local, una aproximación más reflexiva que la propia descripción de las obras. Esto sucedió tanto en Argentina como en el caso de México, el cual analizamos en el capítulo IV, el papel de la crítica de ambos países no estuvo a la altura de los acontecimientos artísticos feministas, y a largo plazo, este hecho intensificó la invisibilidad de las prácticas feministas.

En relación a la implicancia de los contextos a la hora de analizar un hecho artístico, Jones explica: “Insisto aquí, de manera crucial en que no podemos determinar un valor intrínseco de ninguna práctica, sino sólo su valor particular dentro de contextos particulares. Lo que las prácticas culturales llegan a *significar* tiene que ver con algo más que con la estructura material, o incluso, en términos

Wack! Art and the Feminist Revolution organizada por Cornelia Butler en The Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 2007.

⁵⁸² Amelia Jones: “Herejías feministas: el ‘arte coño’ y la representación del cuerpo de la mujer, en *Herejías. Crítica de los mecanismos* (cat. expo.), ob. cit. p. 586.

marxistas, con las particulares condiciones materiales de producción y recepción del trabajo. La cuestión de cómo una práctica es herética con respecto a conceptos ortodoxos de la cultura debe cambiarse de acuerdo con situaciones teóricas variantes de la obra dentro de las razones históricas del arte contemporáneo.”⁵⁸³ En este sentido, ateniéndonos al marco contextual, tanto *Mitominas I y II* se presentan como una serie de exposiciones que subvierten la ortodoxia del sistema del arte, ya sea por la propuesta conceptual de cada una de las exposiciones, sus guiones curatoriales, la diversidad de sus integrantes, la confluencia de especialistas que acompañaron con mesas debates a las exhibiciones como por el interés en discutir temas apremiantes para la opinión pública. *Mitominas* intervino activamente sobre los discursos dominantes de la época pero apareció sobre un vacío crítico puesto que no se cuentan con antecedentes de exposiciones cuestionadoras de las construcciones discursivas de género y el papel de la mujer en el circuito institucional del arte.

Si pensamos en lo que indica Griselda Pollock sobre la teoría feminista, la cual al permanecer arraigada en la historia lleva sobre sí las huellas de las situaciones reales dadas en un lugar, un tiempo y una determinada cultura, no podemos entonces obviar el hecho de que *Mitominas* no tuvo una repercusión a la altura de su singularidad en el campo artístico local. Quizás como la citada teórica enuncia, el impacto ha quedado de manera virtual: *Mitominas* ha dejado una marca, la que con el transcurrir de los años se podrá poner en evidencia. Indica Pollock que: “Desde esta perspectiva debemos entender que el feminismo es un proyecto a largo plazo apenas empezado, todavía en desarrollo, dinámico e históricamente dialéctico. Es lo que yo denomino, en un giro deleuziano, una

⁵⁸³ *Ibíd.*, p. 602. [cursiva en el original]

virtualidad.⁵⁸⁴ Las *Mitominas*, entonces, se mantuvieron en estado virtual para el campo artístico local.

IV. Un intento más: *Mitominas III*.

El domingo 18 de octubre, desde de las 10 hs. en adelante, se realizó en el Parque Lezama de la ciudad de Buenos Aires, *Mitominas III. Cóleras de América*, con idea y dirección de Monique Altschul, coordinación de 'charlas redondas' y talleres de Hebe Molinuevo, coordinación de teatro de Roxana Dolinsky y Sandy Gutkowsky, coordinación del rincón de las charlatanas de Alicia Paz, diseño gráfico de Beba Braustein y producción de Adela Iribarren.

El objetivo, esta vez, fue evidenciar la situación de pobreza y miseria en la que se encontraba el país, lo cual había llevado a un brote epidémico de cólera, hecho que la Argentina desconocía desde finales del siglo XIX. Por analogía, el término también refiere a la rabia de las mujeres en relación a los festejos del Quinto Centenario y a su propia situación de inequidad arrastrada desde quinientos años atrás.

Las *Mitominas* manifestarán:

“¿Por qué cóleras de América? Por:

-la cólera de las mujeres y hombres de América por 500 años de represión y violencia.

-el cólera que se desparrama en nuestras tierras como símbolo de miseria y pobreza.

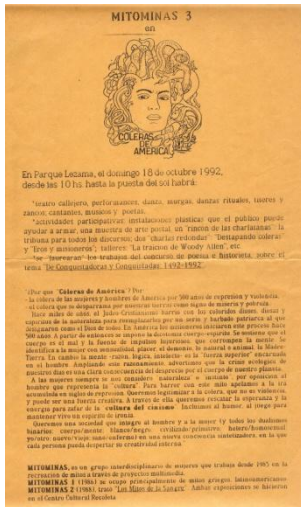
⁵⁸⁴ Griselda Pollock: “Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma” en Xabier Arakistain; Lourdes Méndez (dir.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2008, p. 49.

Hace miles de años, el Judeo-Cristianismo barrió con los coloridos dioses, diosas y espíritus de la naturaleza para reemplazarlos por un serio y barbado patriarca al que designaron como el Dios de todos. En América los misioneros iniciaron este proceso hace 500 años. A partir de entonces se impone la dicotomía cuerpo-espíritu. Se sostiene que el cuerpo es el mal y la fuente de impulsos lujuriosos, que corrompen la mente. Se identifica a la mujer con sensualidad, placer, el demonio, lo natural, lo animal, la Madre-Tierra. En cambio la mente-razón, lógica, intelecto- es la “fuerza superior” encarnada en el hombre. Ampliando este razonamiento advertimos que la crisis ecológica de nuestros días es una clara consecuencia del desprecio por el cuerpo de nuestro planeta.

A las mujeres siempre se nos consideró “naturaleza” o “instinto”, por oposición al hombre que representa “cultura”. Para barrer con este mito apelamos a la ira acumulada en siglos de represión. Queremos legitimizar a la cólera, que no es violencia y puede ser una fuerza creativa. A través de ella queremos rescatar la esperanza y la energía para zafar de la “**cultura del cinismo**”. Incluimos al humor, al juego para mantener vivo un espíritu de ironía.

Queremos una sociedad que integre al hombre y a la mujer (y todos los dualismos binarios: cuerpo/mente; blanco/negro; civilizado/primitivo; hetero/homosexual; yo/otro; nuevo/viejo; sano/enfermo) en una nueva conciencia sintetizadora, en la que cada persona pueda despertar su creatividad interna”⁵⁸⁵.

⁵⁸⁵ *Mitominas 3 en Cóleras de América* (folleto), Buenos Aires, 1992.



158. Manifiesto de *Mitominas III*, las artistas lo distribuirán principalmente desde la Librería de las Mujeres de Buenos Aires, 1992

Mitominas III se desarrolla ante un denso trasfondo latinoamericano originado por los debates por los festejos del Quinto Centenario. En el ámbito nacional asistiremos a la peor epidemia de cólera que tuvo el país desde el siglo XIX y en cuanto a lo local, los '90 traen la falta de apoyo y el claro olvido hacia las propuestas del arte feminista. En los párrafos que siguen analizaremos estos aspectos.



159. Folleto de *Mitominas III. Cóleras de América*, 1992

La recepción de las críticas y debates sobre el Quinto Centenario llevó a que un grupo de *Mitominas* comenzaran a reunirse para trabajar la temática de la 'leyenda negra' y 'la leyenda rosa' y por supuesto, la participación de las mujeres en la conquista y colonización. Con Monique Altschul y Hebe Molinuevo a la

cabeza, las *Mitominas* se reunirán una vez por mes para trabajar sobre un tema convocante de la siguiente manera: se invitaba a un especialista al que se escuchaba su disertación para luego debatir y analizar el rol de la mujer en lo planteado.

En 1991, Monique Altschul y Hebe Molinuevo participan del programa de televisión por cable *Las unas y los otros*⁵⁸⁶, conducido por la reconocida periodista Mónica Gutiérrez. Allí difundirán lo realizado en *Mitominas I y II* además de proyectar parte del VHS que documentaba las actividades del primer *Mitominas*. En cámara comentarán las tareas que venían realizando de cara al futuro *Mitominas III*. Altschul indica: “La propuesta es mil cuatro noventa y dos, mil nueve noventa y dos. Es decir que tomamos los hechos históricos pero para aclararnos el presente y queremos ver también quiénes somos las conquistadoras y quiénes somos las conquistadas en nuestra sociedad. (...) Las reuniones son muy polémicas porque estuvimos invitando a historiadoras y antropólogas que representan las dos posiciones clásicas, la leyenda rosa y la leyenda negra. (...) Hay una que revaloriza todo el rol de la iglesia en la conquista y cómo la iglesia introduce la cultura en América Latina a través de las leyes, las leyes de Indias, etc. y después hay otra que empieza con la denuncia de Fray Bartolomé de las Casas en donde se ve que el rol de la iglesia era muy discutido, más de lo que se creía”⁵⁸⁷. Para completar Hebe Molinuevo agrega: “La propuesta sería investigar esto a través de talleres participativos donde vamos a trabajar con técnicas psicodramáticas, donde se va a investigar y donde cada uno puede reflexionar cuáles son sus aspectos de conquistadoras y conquistadas”.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ *Las unas y los otros*, se emitía semanalmente por el Canal de la Mujer del canal de cable VCC (Video Cable Comunicación) y salió al aire durante siete años, 1990-1997.

⁵⁸⁷ *Las unas y los otros*, Canal de la Mujer, VCC, c. 1991 [videocinta] Archivo Altschul.

⁵⁸⁸ *Ibíd.* [videocinta] Archivo Altschul.

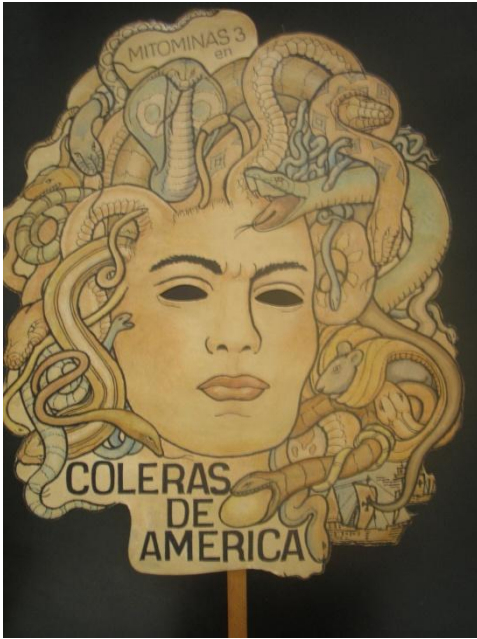


160. Reverso del folleto de *Mitominas III*, 1992

En este marco, Altschul y Molinuevo difundirán un concurso, el cual es propuesto como una de las actividades –junto con los talleres y las mesas redondas- para *Mitominas III*, así cuenta Altschul: “Ya comenzamos el trabajo largando un concurso. Un concurso tanto de ensayo histórico como de ficción. El ensayo histórico es sobre el rol de la mujer en el descubrimiento y la conquista y el de ficción se llama de *Conquistadoras y conquistadas*. La *Librería de la mujer* tiene las bases de este concurso”.⁵⁸⁹ Ambas muestran cómo *Mitominas III* es un hecho, sólo deben conseguir el espacio en donde se desarrollará, dato que aún no tienen y que Altschul indica al aire que está por verse.

Pasando al otro episodio que marca los inicios de la década del '90, podemos indicar que en 1991 el cólera regresó a Latinoamérica. Llegará a la Argentina -cuyo primer brote databa de 1865- en febrero de 1992. El tema alcanza a la opinión pública durante los brotes del verano 1991/92 y 1992/93. La enfermedad estaba acompañada por la falta de instalaciones sanitarias, el agua potable y los bajos niveles socioeconómicos. La zona más afectada fue la del noroeste argentino. Esta situación determina que Monique Altschul decidiera cambiar el subtítulo de *Mitominas III*, pasando de ser *De conquistadoras y conquistadas* a *Cóleras de América*.

⁵⁸⁹ Ibíd. [videocinta] Archivo Altschul.



161. Beba Braunstein, prototipo de diseño para el cartel de *Mitominas III*, 1992

Mientras que, como hemos señalado, el Sida pasará desapercibido para la prensa y la opinión pública local, construyendo la sensación que es un problema de países extranjeros, por el contrario el cólera desató un escenario complejo. El mismo estuvo conformado por la movilización de los gobiernos provinciales para lograr recursos del gobierno central (hecho que condujo al replanteamiento de la coparticipación federal), puso en marcha la necesidad de construir obras públicas de agua potable y cloacas y demostró que eran muchos los gobiernos de las autonomías que no vigilaban las condiciones sanitarias de la población. El cólera dejó al descubierto que productores rurales de tabaco en Jujuy y Salta no cumplían con la ley en cuanto a las condiciones mínimas de salud, vivienda y trabajo del personal contratado e influyó, de alguna manera, en la cotización del deprimido precio del tabaco que dichos productores vendían a los lobbies, movilizando a los sindicatos de trabajadores rurales y a las ligas y federaciones agrarias.

Por otro lado, esta dolencia demostró la carencia de hospitales y salas de asistencia en las zonas rurales y puso en marcha varios entredichos

internacionales por las condiciones sanitarias de la frontera argentino-boliviana, que hizo aparecer a la enfermedad ante la opinión pública. Es así como la dolencia pone en evidencia varias problemáticas que se articulan con la historia política del país, así señalan al respecto Mónica Petracci, Luis A. Quevedo y Ariana Vacchieri : “El cólera exhibió la pobreza en el Gran Buenos Aires; causó problemas de comercio exterior para determinar qué alimentos se exportaban y cuáles se importaban; puso en duda la calidad y seguridad del filtrado de agua potable; provocó cambios de Ministros de Salud en los gobiernos provinciales y, fundamentalmente, evidenció un conflicto entre actores políticos y sociales: el tema de la "pobreza" de la mano de las declaraciones de la Iglesia; la respuesta del Presidente Menem "no es un problema de pobreza sino de higiene" (Clarín, 6/2/93) y la pugna (minimización/maximización) por las cifras de casos entre el gobierno y los medios”.⁵⁹⁰ El cólera no sólo manifestó falencia en el área de salud sino que destapó una realidad que se buscaba encubrir y/o negar.

Con respecto a *Mitominas III*, el contexto no fue benéfico para Monique Altschul y equipo. En 1989, durante el primer gobierno del presidente Carlos Saúl Menem, concluye la gestión del arquitecto Osvaldo Giesso como director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Este hecho malogró la idea de Altschul y el grupo de *Mitominas* de hacer una exposición cada dos años.

A diferencia de las otras dos muestras, ya consumada la dirección de Giesso en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Altschul no consiguió espacio para esta propuesta. Adela Iribarren señala el cambio de espíritu de Monique Altschul frente al *Mitominas III*: “Yo creo que ella trabajó con todo en *Mitominas I* y *II*. En *Mitominas III* Monique estaba medio así [hace un gesto con el pulgar de la mano hacia abajo] porque no había conseguido un espacio. Yo me acuerdo también de

⁵⁹⁰ Mónica Petracci, Luis A. Quevedo y Ariana Vacchieri: *Los modelos político-comunicativos del Sida y el Cólera en Argentina*, Buenos Aires, CLACSO, 2003, p.13 [cita bibliográfica del original]

una reunión en el café Ramos ella estaba bastante deprimida porque ya no le daban Recoleta⁵⁹¹, estaba Menem. Y entonces dijimos [se refiere a Beba Braustein y a ella]: ¡pero cómo, si ahora no se usa estar bajo techo, ahora se usa salir a la calle! Y dijimos sí, con una murga y saltando. Entonces ella dijo, sí, se podría abrir y cerrar con una murga. Yo diría que ella no le dio importancia [a *Mitominas III*] porque fue como medio improvisado. Fue la menos elaborada y la que menos promoción tuvo. Además, la que estaba en la dirección de plazas, la hermana de Carlos Grosso [intendente de la ciudad], le dio el Parque Lezama el 18 de octubre, un domingo que coincidía justo con el día de la madre. Lo habían hecho a propósito, un domingo día de la madre todo el mundo está comiendo los ravioles en la casa.”⁵⁹²



162. Objetos para *Mitominas III*, Parque Lezama, 1992

La exposición fue al aire libre en el Parque Lezama. A lo largo de un solo día convivieron murgas, espectáculos teatrales, mesas redondas y obras de arte que tomaron al parque como un lugar a intervenir. Así señalaba la prensa: “Las mitominas son una especie que existe desde 1985, deambulando por distintos espacios ciudadanos. Para su próximo encuentro, el 18 de octubre, han decidido recalar en el Parque Lezama. Allí dedicarán todo un día a hacer lo que más les gusta: pensar, charlar, discutir y crear sobre distintos temas, pero principalmente innovar sobre ciertos conceptos mohosos y anquilosados. Monique Altschul, plástica y licenciada en letras; Alicia Paz, psicóloga y escritora; Beba Braustein, artista plástica y diseñadora, se convierten una vez cada dos años en mitominas. Y como ellas, muchas otras mujeres y, también algunos hombres. En distintos

⁵⁹¹ Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

⁵⁹² Entrevista a Adela Iribarren, 22/V/2009.

espectáculos, mesas redondas y variados números imposibles de clasificar en algún libro, la propuesta será indagar, 500 años después, en las relaciones de poder que rigen la vida de las mujeres. El maratón en el parque Lezama lleva por nombre **Cóleras de América**, por su doble connotación de **'ira acumulada por siglos de represión y violencia** [habla Monique Altschul], **enfermedad desparramada por el continente'**.⁵⁹³



163. Murgas en *Mitominas III*, 1992

Si bien la convocatoria tuvo una buena acogida de público, el hecho de que coincidiera con una celebración popular muy arraigada en el espíritu argentino – recordemos las críticas de las feministas de UFA hacia el día de la madre, tema desarrollado en el capítulo I- fue una de las contras. Otra fue el factor climático que acompañó al evento. Así agrega Adela Iribarren: “Pero la gente fue. El problema era que además estaba nublado. No eran las multitudes de las dos primeras, pero era distinto porque las dos primeras estaban en un lugar perfecto como el Recoleta que pasaba toda la gente, o el teatro San Martín, y esto era una plaza muy alejada del centro. Pero no, nos sorprendimos porque después de comer la gente fue. Para peor hacía frío, estaba nublado, todo en contra. Por eso yo pienso que a ella [refiere a Monique Altschul] le debe haber quedado una sensación de no éxito. Además ella dijo que le sacaron muy pocas notas en general, no le sacaban notas.”

⁵⁹³ “La conquista de las ‘mitominas’”, *Revista Clarín*, suplemento dominical, sin fecha, c. domingo 11 de octubre de 1992, p. 4-5. Archivo Adela Iribarren [entrecomillado y resaltado en el original]



164. Adela Iribarren; Beba Braunstein, sombreros para *Mitominas III*, 1992

Monique Altschul señaló que: “Con *Mitominas III* no estaban dadas las condiciones para una enorme muestra. Se llamó *Cóleras de América* y duró un solo día en Parque Lezama. Contó con la participación de murgas”.⁵⁹⁴

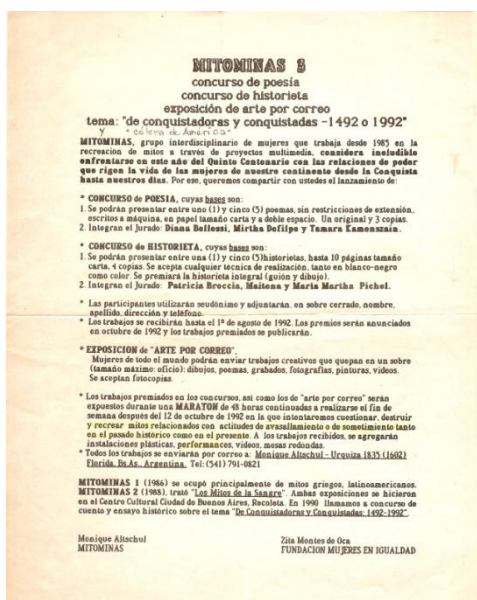


165. Murgas en *Mitominas III*, 1992

El impacto de este *Mitominas* sobre la prensa fue muy menor. Sólo dos notas en periódicos –*Clarín* y *El cronista comercial*– difundieron el encuentro. Ambas hablaron extensamente sobre las *Mitominas* anteriores buscando desde el pasado ‘legitimador’ del grupo, atraer espectadores nuevos. En el artículo de *El cronista comercial* se desarrolla ampliamente la trayectoria de *Mitominas*, dejando un pequeño espacio para invitar al nuevo evento: “En el marco de los distintos

⁵⁹⁴Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

escenarios que brinda el Parque Lezama de la ciudad de Buenos Aires, el tercer encuentro de este grupo interdisciplinario de mujeres está convocado desde las 10 de la mañana. Entre las distintas actividades participativas previstas, los asistentes podrán ayudar a armar las instalaciones plásticas, terminar historietas, subirse al rincón de las charlatanas o sumarse a las charlas redondas bajo el lema *Destapando Cóleras, Eros y Misioneros*. También habrá teatro callejero, performances, murgas, danzas, rituales, títeres, zancos, músicos y poetas. Además se premiarán los concursos de poesía e historieta *De conquistadores y conquistadas: 1492-1992* y se expondrá una muestra de arte postal con obras provenientes del interior y el exterior del país”.⁵⁹⁵



166. Bases del concurso *De conquistadores y conquistadas:*

1492-1992

Pero mientras el artículo del *Cronista comercial* dejaba entrever el carácter feminista de las integrantes de *Mitominas* publicando parte del manifiesto de *Mitominas III* que citamos más arriba, el de *Clarín* sentenciaba: “A las **mitominas** les interesa aclarar que su actividad no se enrola en el feminismo, ‘nada que ver

⁵⁹⁵ María Laura Leguizamón: “El redescubrimiento de los mitos. Mitominas o el desenmascaramiento de las leyendas que configuraron América”, *El Cronista comercial*, Domingo 11 de octubre de 1992, p. 3.[cursiva en el original]

con la militancia ni con las reivindicaciones feministas”⁵⁹⁶. Sorprendió tanto lo expresado que Adela Iribarren subraya en el original esta frase y escribe entre signos de interrogación: “¿cómo?”⁵⁹⁷.



167. Recorte subrayado por Iribarren en relación al juicio crítico del/a periodista contra el feminismo.

La tibieza de *Mitominas III* anunciará el olvido de las manifestaciones de arte feminista de la segunda ola durante los años '90. Luego de *Mitominas III* el clima de entusiasmo cambia notablemente. Sin la complicidad del arquitecto Giesso para conseguir un espacio estratégico y dado el envión neocapitalista del primer gobierno de Carlos Saúl Menem, las *Mitominas* irán errando de lugar en lugar, en busca de un espacio. Señala Monique Altschul que: “Después de *Mitominas* tuvimos un intento de analizar el rol de la mujer en el arte y como se toma el cuerpo de la mujer como modelo y se la identifica con la naturaleza, de la misma manera que se identifica al negro y al indígena con la naturaleza. Estuvimos trabajando un tiempo con eso y después yo me incliné hacia lo político más claramente con *Mujeres en Igualdad*, y eso quedó ahí como para retomar”.⁵⁹⁸

Pasada las reivindicaciones de las libertades de los primeros años democráticos, el campo artístico comienza a recibir los primeros ecos de la política conservadora a nivel internacional de los años '80, la que recae en nuestros años

⁵⁹⁶ *La conquista de las 'mitominas'*, Clarín, ob. cit., p. 4.[resaltado en el original]

⁵⁹⁷ Ver el artículo escaneado en el Anexo documental.

⁵⁹⁸ Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 6/XII/2004.

'90. El desgaste que genera en las *Mitominas* la falta de un espacio que corporice sus propuestas las llevará finalmente a la disolución.

Mitominas fue una tormenta pasajera. Monique Altschul se integrará de lleno al campo político encabezando con Zita Montes de Oca la organización no gubernamental (ONG) *Mujeres en igualdad*, hoy uno de los referentes más fuertes en cuestión de legislación contra la trata en Argentina. Cada *Mitomina* se irá ocupando de proyectos personales o colectivos, aunque asociados a otras áreas del feminismo, más desde el campo de la acción política -si se quiere- que de la plástica. *Mitominas* concluyó en 1992.

Este desventajoso clima de los años '90 inicia el silenciamiento primero y la omisión después, de las prácticas artísticas feministas de la historia del arte local, como ya señaláramos. Dicha situación se profundiza con la llegada del concepto de género al campo artístico local. Atractivo para jóvenes artistas, el género promoverá trabajos más amables –si se quiere- y con cierto tinte intelectual, los que se irán integrando al creciente sistema de galerías y museos porteños que crecen al calor de la década del '90.

Junto a la falta de manifestaciones artísticas feministas y a la omisión del relato de la historia del arte argentino de exposiciones como *Mitominas I, II y III* -habiendo tenido, como hemos visto, una fuerte recepción por parte de la crítica y de los medios de comunicación de la época- se produce la constante comparación negativa de las posiciones feministas frente a lo que plantean las artistas de los '90 que trabajan desde el género. Como si este concepto no emergiera del mismo feminismo, se divulga la idea de que el arte de género es conciliatorio a diferencia del feminismo, al cual se denigra y demoniza desde la crítica de arte⁵⁹⁹. Los

⁵⁹⁹ Ver mi análisis efectuado en María Laura Rosa: "Breve recorrido histórico por la plástica argentina desde el '45" en *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los '90 desde*

estereotipos brotarán uno a uno para con el movimiento de mujeres y de a poco se irán silenciando aquellas propuestas artísticas feministas que, aunque pocas en número, existieron en nuestro país desde la segunda ola del movimiento.

V. Consideraciones finales

Mitominas fue un grupo heterogéneo de mujeres provenientes de varios campos disciplinares cuyo fin será el de revisar las construcciones míticas que afectan al género femenino. Por tal motivo organizarán dos exposiciones que incluirán diversas manifestaciones artísticas y literarias, y una tercera que será más débil y se dará al aire libre.

Muchas de sus integrantes pertenecían al feminismo local⁶⁰⁰ que, al calor del regreso de la democracia, volvía a actuar con fuerza. Es importante destacar que este grupo se consolidó en torno a la figura de Monique Altschul, en quien reconozco un personaje carismático, inteligente y que tuvo –y tiene- el don de aglutinar a diversas personas en torno a proyectos que buscan impactar sobre la realidad, modificándola. Altschul además fue y es una gran conocedora de las teóricas y filósofas del feminismo, varias situaciones en su vida le permitieron viajar constantemente a Estados Unidos y a Europa, esto hizo que ella se mantuviera en contacto con las feministas anglosajonas y europeas. Como gran lectora de Beauvoir, Millet, Friedan, y otras pensadoras clásicas del movimiento de mujeres,

una perspectiva de género, Tesina del Período de Investigación de la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo, UNED, Madrid, mimeo, 2008.

⁶⁰⁰ Alicia D'Amico, Liliana Mizrahi, Leonor Calvera, Josefina Quesada, Safina Newbery, Ilse Fusková, entre otras, participaron de la creación de *Lugar de Mujer* y actuaron activamente, por aquellos años, en cambios en la legislación y en otras actividades –ya comentadas en los anteriores capítulos- en las que se implicaron las feministas.

abordará proyectos en los que incorporará a estas estudiosas y que enriquecerán las discusiones del feminismo local.

Las *Mitominas*, mujeres enérgicas reunidas en torno a la figura de Monique Altschul, consiguieron para los dos primeros eventos – el de 1986 y el de 1988- un espacio cultural nuevo y estratégicamente situado: el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta, ganándose el apoyo de su director, el arquitecto Osvaldo Giesso. Trabajaron codo a codo para poder captar sponsors que financiaran los materiales de las obras. Dedicaron todo su tiempo y fuerzas para adaptar, según sus necesidades, este nuevo lugar.

Mitominas I, II y III plantearon un arte colectivo, las y los plásticos se desempeñaron en conjunto cuestionando la construcción del artista solitario que trabaja bajo su propia inspiración. Señala Hebe Molinuevo “Hacíamos muy a pulmón todo”. Y agrega Pilar Larghi: “Era verdaderamente creer en el poder del arte. Pero creo que también tiene que ver con que éramos todas minas laburando con mucha potencia, estaba todo por hacer con la democracia”.⁶⁰¹

La interdisciplinariedad fue una constante en las tres exposiciones: las performances y espectáculos teatrales inundaron el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en las dos primeras, y en la tercera fueron las murgas las que convivieron con las artistas plásticas. Esta situación permitió el diálogo más directo con las y los espectadores a la vez que transgredía el lenguaje de ‘la vuelta a la pintura’ que esgrimía el campo de la plástica de los ’80.

Aunque las artistas que participaron de las tres *Mitominas* tenían preocupaciones sobre el rol de la mujer en la sociedad argentina, las construcciones genéricas y sus consecuencias, no todas –como ya señalamos-

⁶⁰¹ Reunión con las *Mitominas*, Buenos Aires 18/4/09.

venían ni habían participado del movimiento de mujeres. Así también la participación de las feministas no vinculadas al arte fue tibia. Se tuvo la oportunidad de acercar el campo artístico con las agrupaciones de base pero esto no se dio en profundidad. Históricamente ha existido de parte de las feministas de base cierto descreimiento en que el arte puede llegar a impactar sobre la realidad de manera directa, hay cierta desconfianza de las agrupaciones que se acentúa con el desconocimiento y la complejidad del lenguaje del arte contemporáneo. Esto es una dificultad que continúa hasta la actualidad y que la Argentina comparte con países como México (ver capítulo IV).

En las dos exposiciones principales -1986 y 1988- la pluralidad de sus integrantes incurrió en la heterogeneidad de los trabajos. Las obras expondrán tanto una gran variedad de lenguajes como de calidad. Recordemos que la apertura de la convocatoria implicó que algunas mujeres sean autodidactas y crearan de forma espontánea, lo que repercutió en diferentes calidades. Esta situación también se traduce en el conocimiento sobre las grandes teóricas y pensadoras feministas: muchas de las participantes accionaron a partir de sus vivencias personales y no de lecturas, las cuales podían estar como no presentes.

Los inicios de los '80 estuvieron marcados por el regreso de muchas exiliadas y exiliados. *Mitominas* significó para ellas y ellos volver a encontrarse con amistades y con colegas después de muchos años. Señala Altschul al respecto: "Había muchas mujeres que venían del exilio, por ejemplo Tamara Kamenszain que volvía en ese momento del exilio, Tato Pavlovsky, Norman Brinski"⁶⁰². La integración de éstas y éstos en las exposiciones –tanto en la primera como en la segunda- demuestra que las mismas no se plantearon desde un discurso feminista para feministas. La posición de Altschul es sumamente particular: lejos de planteamientos cerrados, permitió la discusión entre personajes importantes de la

⁶⁰² Ibíd.

cultura argentina, estableció lazos con las problemáticas cotidianas gracias al desarrollo de mesas redondas en las que se cuestionaban estereotipos y se problematizaban prejuicios. En ellas invitaba abiertamente al público, con lo cual se desarrolló una función pedagógica, tal como cuando las feministas de UFA exponían los cortos de Bemberg para luego debatirlos.

Mitominas II fue pionera en la discusión de temáticas muy duras que se estaban desarrollando por entonces, nos referimos al Sida y a la violencia de género. En relación al primero Monique Altschul señala: “Incluso era un tema tabú se hablaba muy poco, el tema de la homosexualidad también se hablaba muy poco. Era una época en que salíamos del aislamiento del trabajo individual, la mayoría de las obras estaban realizadas por varias plásticas, no eran individuales”. Hebe Molinuevo agrega: “Con respecto al tema del Sida estuve en el taller dedicado al Sida y en general el impacto era ¡cómo hablan de este tema! ¡Cómo por primera vez se escuchaban voces que hablaban desde un lugar diferente al del prejuicio referido a la homosexualidad! Se rompía con los esquemas de pensamiento tradicional sobre el Sida, de un pensamiento rígido”.

Sin embargo hubo grandes diferencias entre los talleres organizados en el primer *Mitominas* con los del segundo, Monique Altschul expresa: “En los talleres y mesas redondas hubo bastantes diferencias entre el primero y el segundo. Porque en el primero fue más el lugar de la mujer y grupos de autoayuda y era más trabajo de mujeres mientras que en el segundo convocamos más expertos”. Agrega Molinuevo: “Ninguno se negaba a participar, era la gente que más sabía en el país sobre los temas de las mesas en las que participaban. Incluso participó Zaffaroni⁶⁰³ en una mesa redonda”.⁶⁰⁴

⁶⁰³ Hebe Molinuevo se refiere a la mesa de *Mitominas II, El terror fuera del cine* en la que participa Eugenio Zaffaroni, hoy juez de la corte suprema.

⁶⁰⁴ Reunión con las *Mitominas*, Buenos Aires 18/4/09.

Las dos muestras tuvieron una amplia convocatoria de público y recepción en la prensa. Monique Altshul recuerda: “Conseguimos enganchar con la *Noticia rebelde*⁶⁰⁵, vinieron a filmar y lo pasaron durante tres días seguidos”.⁶⁰⁶ Luego ante la posibilidad de censura de la obra de Liliana Maresca, el público se incrementará. La prensa se hará eco de la exposición con sendos artículos, tanto en suplementos semanales como en dominicales.

Ambas exposiciones, en su heterogeneidad y apertura, plantearon estrategias para pensar en las relaciones jerárquicas que atraviesan a la sociedad y que se evidencian a través de los mitos. El campo artístico, lleno de escalas que repercuten en el discurso de la historia del arte, aparece como el eje de las dos primeras exposiciones. *Mitominas* mostró cuán vivo estaban los lenguajes artísticos, teatrales, la danza, la performance, la poesía y las discusiones feministas y críticas al sistema. Reveló que las estrategias colectivas que relacionan a las mujeres entre sí impulsan a preguntarse por las condiciones y los compromisos que permiten el acceso a una práctica artística equitativa e innovadora. Manifestó las vinculaciones entre el arte y las problemáticas sociales, volcándose hacia el cambio en las cabezas y los cuerpos de las y los espectadores. Por último, al exhibir a través del arte la inequidad que sufre el género femenino no sólo en este ámbito disciplinar, amplió el horizonte de alcance del mismo feminismo buscando en las mujeres que llegaban al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires desvelar la opresión a través de la experiencia cotidiana y compartida, hecho este último crucial para el feminismo.

Señala Luce Irigaray: “Por tal motivo es muy importante que las mujeres puedan reunirse y reunirse ‘entre ellas’. Para comenzar a salir de los

⁶⁰⁵ Programa televisivo de gran rating en la segunda mitad de los '80.

⁶⁰⁶ Reunión con las *Mitominas*, Buenos Aires 18/4/09.

lugares, de los roles, de los gestos que le han sido asignados o enseñados por la sociedad de los hombres. Para amarse entre ellas, mientras que los hombres han organizado *de facto* la rivalidad entre mujeres. Para descubrir otra forma de 'socialidad' distinta de la que siempre les ha sido impuesta. El principal envite de los movimientos de liberación es hacer que cada mujer tome 'conciencia' de lo que ha sentido en su experiencia personal, es una condición compartida por todas las mujeres, lo que permite *politizar esa experiencia*.⁶⁰⁷ En ese sentido, la democracia permitió nuevamente la reunión de las mujeres y *Mitominas* se valió del arte para politizar la experiencia personal de todas ellas. Politizar el arte al disolver la alienación arte-política. Lo personal, una vez más, es político.

⁶⁰⁷Luce Irigaray: *Ese sexo que no es uno*, ob. cit., p. 122.[entrecomillas y cursiva en el original]

A modo de conclusión

A lo largo de la presente investigación busqué poner en evidencia la existencia de manifestaciones artísticas que acompañaron y/o se vincularon estrechamente con las reivindicaciones del feminismo radical porteño desarrollado en la segunda ola. Para tal fin, postulando de la idea de que el feminismo funcionó como una verdadera lengua franca durante estos años, he buscado relacionar los trabajos de las artistas argentinas con el de otras creadoras del continente americano. Como señalara en la Introducción, fundamenta esta decisión la búsqueda de no repetir los modelos de periodización y adscripciones nacionales de la historia del arte canónica, a la vez que el interés de poder exponer diálogos comunes entre artistas que contemplaron a su vez preocupaciones afines.

Situándonos en Argentina, es durante los años setenta cuando se conforman los primeros grupos feministas del país. Éstos se ubicaron mayoritariamente en la ciudad de Buenos Aires: Unión Feminista Argentina (UFA) -del que participó María Luisa Bemberg- y Movimiento Feminista de Liberación (MFL) -con el que se vinculará Ilse Fusková- entre otros. Si bien las vicisitudes políticas no permitieron un desarrollo lineal del movimiento de mujeres, se realizarán importantes actividades desde 1970 a 1976 –año de un gran parón o retroceso ocasionado por la última dictadura militar argentina-, reiniciadas desde 1983 hasta la actualidad.

Las artistas que emergieron de las agrupaciones feministas o que se vincularon a sus proclamas sin integrarse al movimiento de base, realizaron obras que evidenciaron lo dudoso, difícil y poco fiable que resultaron las categorías y disquisiciones culturales con las que se definieron a ‘la mujer’, durante las décadas analizadas. Sus trabajos cuestionaron el lenguaje formalista del arte o la proclama del ‘regreso a la pintura’ difundida durante la década del ’80, a la vez que se implicaron en la búsqueda de la transformación del imaginario social, con el fin de

subvertir los discursos patriarcales. Para llevar a cabo dicho objetivo se valieron del empleo de la obra de arte como instrumento para la reflexión sobre la experiencia de género. La práctica de concienciación funcionó como catalizadora de los trabajos artísticos.

La necesidad de intensificar la conciencia de la diferencia sexual y el sistema de inequidad que ésta conlleva para las mujeres, motiva la realización de los cortos que hemos analizado de María Luisa Bemberg –*El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978)-. Como integrante de *Unión Feminista Argentina* (UFA), la guionista y cineasta lleva a cabo un corpus de trabajo que es tanto reflejo de su ideología como pieza clave del activismo de la agrupación. Por tal motivo, los cortos se proyectaron en lugares inéditos para el mundo cinematográfico con claros fines de concienciación. En este marco, el debate posterior a la proyección de las obras devendrá en fundamental. Es así como la meta de la concienciación vinculará la práctica artística con la práctica política: politizar abiertamente al arte disolviendo la barrera entre lo público y lo privado, la alienación entre el arte y la política.

Como hemos visto en el capítulo I, el conocimiento constatado de Bemberg sobre las pensadoras más importantes del movimiento feminista anglosajón y francés permitió la vinculación entre teoría y praxis en su producción fílmica. Ella pondrá de manifiesto en los cortos analizados cómo masculinidad y feminidad se construyen a través de la representación, diferenciándose los roles que se juegan entre los sexos. Aquí el pensamiento de Beauvoir será fundamental: mientras la mujer es juzgada como representante de su sexo, al hombre le corresponde la categoría de sujeto, de unicidad individual. Bemberg llega a entrevistar a la filósofa francesa en París, la argentina la admiraba y la leía constantemente, tomándola como material de análisis dentro de UFA. Sin embargo, la cineasta no desconocía

el pensamiento de Millet y de Lonzi, de Firestone y de Morgan, los que se integrarán a su discurso crítico.

Recordemos que *El mundo de la mujer* documenta la distribución de folletos que UFA realizara en eventos de carácter sexista. La joven activista Sarita Torres distribuye gacetillas que manifiestan los objetivos de UFA: la desarticulación del patriarcado y la búsqueda de igualdad de derechos constitucionales para las mujeres. Asimismo en *Juguetes* se exhibe la trama que desde la infancia articula los roles reproductivo y doméstico de la mujer en contraposición al papel cultural y al desempeño en la vida pública del varón. Dichos binomios fuertemente presentes en la Argentina del período, se vieron intensificados a raíz del desarrollo de la Mujer Nueva y sus ansias y conquistas de libertades, las que impactaron sobre la trama familiar de la clase media en nuestro país. Ambos cortos tuvieron un moderado despliegue en la prensa, documentándose sus exhibiciones y los debates u opiniones originados por los espectadores.

Con objeto de poder abrir cruces conceptuales con artistas del mismo período pero de distintos países, de manera tal de trascender los límites nacionales que emplea el canon de la disciplina, me resultó oportuno poder vincular los cortos de Bemberg con la creadora estadounidense Martha Rosler quien ha venido desplegando una carrera que abarca la fotografía, el video, la performance y las instalaciones en paralelo a su integración dentro del feminismo radical norteamericano. Para tal objetivo seleccioné trabajos que Rosler realizara entre los años 1965 y 1974, en particular la serie *Body Beautiful or Beauty knows no pain* en la que reflexiona sobre el ideal de belleza femenino a través de treinta fotomontajes, con imágenes tomadas principalmente de la publicidad. Estas piezas fueron realizadas en California y difundidas en publicaciones alternativas locales de carácter feminista con el firme propósito de la concienciación y reflexión sobre el binomio patriarcado-capital. En estas obras Rosler induce al espectador a reconsiderar el uso de las mujeres como signos de domesticidad y de docilidad. A su vez, el disciplinamiento que sufre el cuerpo femenino para ser adaptado al

placer sexual masculino está en estrecha relación con el mercado. La obra de la estadounidense muestra como éste se fragmenta para volverse fetiche, hecho que conlleva el objetivo de su circulación como mercancía. Aquí aparece precisamente la denuncia del feminismo radical quien señalara que patriarcado y capitalismo son dos caras de la misma moneda.

Ya con la vuelta a la democracia en la Argentina de los '80, el feminismo redoblará su apuesta saliendo a la calle en mayor número y exigiendo igualdad en derechos civiles. La lucha por la patria potestad, la denuncia de casos de violencia de género, diversas reivindicaciones laborales y la pelea por la legalización del aborto serán temáticas a trabajar – es en este momento cuando se alcanza el cambio en tema de patria potestad y de derecho laboral -. Junto con estas urgencias, durante la década del '80 se ubica en el debate del movimiento de mujeres la cuestión de la heterosexualidad normativa y se inicia el proceso de visibilización de las lesbianas, exponiendo la discriminación que sufren tanto dentro como fuera del mismo feminismo.

La conformación de espacios propios para las cuestiones feministas, como pudo serlo *Lugar de Mujer*, consolidó una plataforma desde donde articular necesidades y reclamos del género. A su vez este espacio dio lugar tanto a debates teóricos como a exposiciones artísticas. Como viéramos, allí exhibirá Ilse Fusková la serie fotográfica *El zapallo* y expondrá sus pinturas la artista Josefina Quesada. Rosa Faccaro organizará una mesa redonda -en septiembre de 1984- en la que participarán las artistas Diana Dowek, Elda Cerrato, Nora Iniesta, Inés Ferrari Hardoy, Margarita Paksa, Josefina Quesada y Teresa Volco. La discusión en mesas de debate sobre la cuestión de la creación y las mujeres fue constante en *Lugar de Mujer*, según lo exponen las gacetillas mensuales.

Si bien en su serie *El zapallo* Ilse Fusková reflexionará sobre la fertilidad tanto en el cuerpo como en la mente de las mujeres, vinculando las fotografías con los debates sobre la diosa que estaban llevando a cabo las feministas anglosajonas o con los trabajos de artistas como Carole Schneeman, otras piezas, ya sea de acción o fotográficas, serán fundamentales para el cuestionamiento del imperativo heterosexual. A partir de 1986, con las acciones del *Grupo Feminista de Denuncia* (1986-1987), no sólo se expondrán casos de violencia y discriminación para con las mujeres en general, sino que se iniciará un camino de exploración y alianzas entre lesbianas que traerá como consecuencia la edición de los *Cuadernos de Existencia Lesbiana* (1988-1996). Fusková dejará un legado importante para las lesbianas argentinas, el de asumirse como partícipes de la historia, como ciudadanas con derechos y deberes, y por tanto, de exigir el respeto a la libre opción sexual y a la no discriminación en todas sus formas. El espacio público será conquistado para tal fin sin dejar de lado las prácticas individuales, ya que tanto la pluma como la fotografía serán los lenguajes que ella elegirá para afianzar de manera más personal esta lucha.

Nuevamente nos encontramos con una artista informada sobre los debates que se desarrollaban en el extranjero. Fusková, quien maneja alemán e inglés, será traductora de Monique Wittig y Adrienne Rich, esta última enormemente admirada y leída por la argentina. La difusión de textos de las mencionadas a los que hay que agregar Audre Lorde, Mary Daly, Charlotte Bunch, Judy Grahn, eran constantes en los *Cuadernos*... En el número 15 podemos apreciar en su tapa una obra de Ana Mendieta perteneciente a la serie de esculturas que realiza en el parque Jaruco de Cuba, en 1981. La primera página de la publicación se abre con un poema de Adrienne Rich que dice así:

“(...) empezar a pensar desde nuestro cuerpo,

re-conectar lo que fue tan cruelmente desorganizado:

nuestra gran capacidad mental, apenas usada,
nuestro sentido táctil altamente desarrollado,
nuestro genio para la observación minuciosa,
Hoy por primera vez tenemos la posibilidad de convertir nuestro
cuerpo
en fuente de conocimiento y poder.”⁶⁰⁸

Vemos que si algo implicó el arte feminista para las artistas que la practicaron es el hecho de habilitarlas a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, esto se desarrollará a través de una imaginería que reflejará sus miradas diversas, cuestionadoras, excesivas o no. En ese camino redefinieron fronteras ampliando los horizontes de sentido del lenguaje visual, los que construyen al/los género/s a la vez que están siendo construidos por él/ellos. Al respecto Adrienne Rich señala en ‘Sobre mentiras, secretos y silencios’: “Ambas sabemos que las mujeres no somos idénticas: el movimiento de tu mente; el pulsar de tu orgasmo; las figuras de tus sueños; las armas que recibiste de tus madres o tuviste que inventar; la gama de tus hambre –no puedo intuir las simplemente porque las dos somos mujeres. Y sin embargo, hay tanto que puedo conocer.”⁶⁰⁹ La poeta estadounidense guiará la investigación de Fusková sobre diferencia e identidad, sin embargo, la argentina buscará atravesar esas reflexiones con las problemáticas que tienen las lesbianas en su propio país, principalmente, y en Latinoamérica en general. Ella destacará lo señalado en su disertación para el Día de la Marcha del Orgullo Gay y Lesbiano de la ciudad de San Francisco en 1988 y en los Encuentros Feminista Latinoamericano y del Caribe en los que participa incansablemente durante los años ’80.

⁶⁰⁸ *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, n°15, noviembre de 1993, p. 1.

⁶⁰⁹ “Unas palabras de las editoras” en Adrienne Rich: *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*, Madrid, Horas y horas, 2005, p. 7.

Recordemos que Amelia Jones entiende al arte feminista como contracultural en el sentido que refleja un conjunto de prácticas que exhiben la diversidad de los movimientos de mujeres, consolidando una serie de estrategias que se resisten y buscan subvertir las normas culturales del patriarcado. Los reclamos feministas involucrarán ampliar los límites existentes para con el género y la identidad. En estas búsquedas de ampliaciones y redefiniciones se ubican los trabajos fotográficos de Fusková.

La década del '80, marcada por el retorno a la democracia y la efervescencia de sus primeros años, fue rica en manifestaciones feministas, situación coincidente con México, país que vive por entonces los años 'dorados' de este arte⁶¹⁰. Las/os artistas de la ciudad de Buenos Aires buscarán recuperar el espacio público vedado en época dictatorial. Las mujeres lo ocuparán participando activamente para visibilizar la inequidad patriarcal. En este momento, gracias a la hermandad/sisterhood que las unía, las feministas saldrán a conquistar espacios tradicionalmente asignados a los varones. Es así como un grupo de mujeres, encabezadas por Monique Altschul, se sentirán en condiciones de reclamar todo el inmenso Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires para una gran exposición. Nace la experiencia de *Mitominas I* (1986), la que continuará con *Mitominas II* (1988) y *Mitominas III* (1992), con el fin de cuestionar las construcciones míticas que pesaban sobre las mujeres.

Mitominas I es la primera exposición desarrollada en la ciudad de Buenos Aires que reúne varios elementos característicos de la práctica artística feminista. Algunos vienen heredados de los movimientos de base, como ser de

⁶¹⁰Señala Mónica Mayer: "La época de oro del arte feminista en México fue a principios de los ochentas, hasta la revista *FEM* dedicó un número a la mujer en el arte (...)". Mónica Mayer: *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA/FONCA/Pinto mi raya, 2004, p. 35.

la concienciación entre las integrantes, la hermandad o sisterhood ya mencionada, la necesidad de integrar la discusión como forma de concienciación que fundamente la práctica artística y la diversidad profesional y de pensamiento de las participantes: sólo bastaba tener preguntas sobre la condición femenina y querer trabajar para ello.

Otros rasgos coinciden con la metodología implementada por las artistas feministas anglosajonas, conocidas por algunas *Mitominas*, principalmente por Monique Altschul, Angélica Gorodischer, Alicia D'Amico y Liliana Mizrahi. Entre ellos los más evidentes son:

La obra de arte es un dispositivo para la reflexión y denuncia de las experiencias de género. Las sesiones de concienciación vehiculizaron la interpretación política de la vida cotidiana. Lo privado se vivencia político.

El trabajo colectivo contribuyó a minar la construcción del artista como genio, lo que motiva tanto a trabajos grupales como anónimos. El arte feminista planteó un arte en colaboración. De esta manera se ejerce una crítica a la modernidad y su culto al artista como figura individual.

La lucha por el espacio público. Las mujeres, en un primer momento buscarán potenciar asociaciones entre ellas. En un segundo momento se abocarán a la conquista de espacios más grandes e históricamente negados al género, como ser museos y diferentes espacios de exhibición. La recuperación de la calle –como mencionamos en el capítulo II- se tornó una reconquista importante, por ser un espacio históricamente prohibido y connotado para las mujeres. Debemos considerar también el momento de recuperación de libertades constitucionales que vive la Argentina lo que lleva al

reclamo de espacios artísticos para exhibir los trabajos de las mujeres.

Se buscarán alternativas al lenguaje formalista del modernismo en una época en la que se anuncia 'el regreso de la pintura'. Los materiales reflejarán cambios en el lenguaje plástico: si por un lado se reivindican las artes tradicionalmente asociadas como menores -tapices, bordados, textiles, arte de la aguja, artes del papel- por otro lado se investigó cómo combinar estos lenguajes con prácticas, que sin alejarse del campo artístico, comunicaran mejor lo que las mujeres querían decir. Es así como las artes escénicas, instalaciones, performances, el videoarte, se desarrollarán con fuerza en las tres exposiciones *Mitominas*. Como consecuencia, **la desjerarquización de las artes** habilitará el juego interdisciplinar a la contemporaneidad.

Las exposiciones *Mitominas* incorporaron algo que se venía realizando en Argentina desde los cortos de Bemberg de la década del '70: **la labor pedagógica**. Al situarse la exposición en el centro del circuito artístico la afluencia de público fue muy importante. La organización de ciclos de charlas y conferencias, mesas redondas y proyección de documentales y películas que al concluir se debatían, generaron la toma de conciencia de la situación que viven las mujeres, muchas asfixiadas por los mitos históricos que aún pesaban sobre el género. Esta situación promovió el intercambio con los espectadores, dando valor a sus palabras, sus opiniones y experiencias personales.

El ama de casa y la locura (1987) fue una gigantesca instalación realizada por un grupo menos numeroso de artistas que continuaron trabajando luego de *Mitominas I*. Agrupadas en torno a la figura de Monique Altschul, alma mater de las *Mitominas*, el equipo desarrollará una gran obra que, a modo de vivienda

doméstica, se extiende por los tres pisos del Centro Cultural General San Martín. La misma será empleada como escenografía para la pieza teatral *Doña Ñoqua*, la que presenta durante los fines de semana la compañía *La Barrosa*, dirigida por el dramaturgo Emeterio Cerro. *El ama de casa...* conjuga las artes plásticas con el teatro y la música, ya que cada espacio contaba con una composición musical propia.

Tanto la instalación como la pieza teatral desplegaron severas críticas al ideal de domesticidad, el cual continuaba con sólo pequeñas modificaciones desde los años sesenta. La presente investigación buscó contrastar como precedente, los fotomontajes de la artista alemana -afincada en la Argentina- Grete Stern con *El ama de casa y la locura*. De ese modo pudimos ver un antecedente importante en la crítica a la delimitación de los roles femeninos, a través de la serie que Stern realizara a finales de los años cuarenta para la sección *El psicoanálisis te ayudará* en la revista *Idilio*. Las artistas de *El ama de casa...* tocarán temas similares a Stern: la asfixia y el encierro que vive la mujer en la inmanencia de lo cotidiano, lo doméstico como horizonte de destino natural para el género⁶¹¹. Si bien estos elementos se acentúan en *El ama de casa...* cobrarán posición enfática con la obra teatral, la que destapa los estereotipos que vinculan a la mujer con el deseo matrimonial y con la figura de la madre casamentera.

Durante los años '80, en México, maduran propuestas artísticas que venían planteándose desde la década anterior y que llevaron a la conformación de grupos como Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra, Bio-Arte o a la realización de muestras de arte feminista. Por ello consideré importante poder establecer cruces entre la obra *El ama de casa...* con la crítica que realizaran al ideal de domesticidad las artistas de Polvo de Gallina Negra, integrado por Mónica Mayer y

⁶¹¹ Debemos agregar otro tema que Grete Stern analiza en su serie y que no es citado en *El Ama de casa...* que es el de la permisividad con aquellas profesiones atravesadas por la construcción de lo maternal como el magisterio y el secretariado.

Maris Bustamante. La reflexión sobre el trabajo doméstico, la invisibilidad de las labores del ama de casa, la doble jornada⁶¹², el sometimiento y la alienación que genera en las mujeres las tareas domésticas y la total responsabilidad de la crianza de los hijos que pesa sobre ellas -todo expuesto en clave de humor- son constantes en las performances y acciones de Polvo de Gallina Negra.

Cabe destacar la actividad de la artista Mónica Mayer, quien inició su formación casi en paralelo a su participación con el activismo feminista. A fines de los '70 estudiará en el Feminist Studio Workshop de Los Ángeles hasta 1980 que regresa a México e inicia una doble tarea: la docencia a través de talleres y la práctica artística. Como resultado del curso de arte feminista que imparte en la Academia de San Carlos, entre 1983-1984, se conforma el grupo Tlacuilas y Retrateras, cuya obra clave será *La fiesta de quince*, en donde también se tratará la temática de la iniciación de la mujer para ser buena esposa y madre.

Los rasgos comunes que presentan las obras argentinas y mexicanas son, entre otras cosas, el emplear soportes y técnicas nuevas junto al uso de los medios de comunicación, en el caso de México como soporte de los trabajos y en el de Argentina como difusión. En ambos países la crítica no acompañó al nivel de lo propuesto por las artistas, ya que sólo al describir los trabajos en reseñas publicadas en la prensa exhibió su propia incompreensión ante la que se hallaban⁶¹³. A estas características se suman el sentido del humor y la ironía para poder reír y

⁶¹² La doble jornada: concepto que se define en relación al contenido diferente del trabajo de las mujeres, el trabajo productivo y el reproductivo. El primero es asalariado, el segundo no. Esta situación exhibe la construcción sexual del trabajo tan discutida y cuestionada por las feministas de la *segunda ola*, momento del feminismo que se desarrolla al calor de los movimientos sociales y políticos del '68.

⁶¹³ Araceli Barbosa señala ante la obra de *Tlacuilas y retrateras. La fiesta de quince*: "(...) por las características intrínsecas de la pieza se requería una crítica más adaptada a estas manifestaciones no convencionales (...) [creyeron] hallarse ante una representación teatral, de allí que calificaran a las artistas de 'malas actrices'." Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p.107.

reírse hasta de ellas mismas⁶¹⁴, al replicar los comportamientos cotidianos. En este punto las podemos relacionar con Luce Irigaray cuando señala que la mujer, al no tener un lenguaje por fuera del patriarcado, la imitación consiste en la única forma de criticar sus valores, "(...) exponer por medio de repeticiones humorísticas lo que debía permanecer escondido"⁶¹⁵.

También he visto posible el relacionar a *El ama de casa...* con los planteamientos de las artistas estadounidenses que integraron el Programa de Arte Feminista de CalArts, más concretamente las que realizaron la *Womanhouse*, obra en la que he encontrado, tanto desde lo conceptual como desde lo técnico, puntos de encuentro. En ello cabe destacar tres coincidencias que estimo son: la integración de diferentes lenguajes artísticos -danza, teatro, performance, videoarte, televisión, música-; la desjerarquización de las artes y la réplica tanto de comportamientos normativos a los que se somete a la mujer como del entorno doméstico (cocina, comedor, dormitorio, desván), con el fin de reflejar, como si de un espejo se tratara, los mecanismos del patriarcado.

Por el contrario, lo que distanciará las propuestas de estos años, de argentinas y mexicanas con estadounidenses, será el manejo del humor: primordial en las latinas y escaso en las anglosajonas.

Al promediar los años '80 en la Argentina asistimos a la última *Mitominas* contundente, es la que se lleva a cabo en 1988 y cuyo tema convocante será el de los mitos vinculados con la sangre. *Mitominas II* se encontrará atravesada por la

⁶¹⁴A lo largo del capítulo IV hemos dado ejemplos del humor empleado por las artistas de ambos países, sólo agrego esta pequeña cita de la prensa porteña. Así titulaba un artículo aparecido en el diario *La Nación* de Buenos Aires en relación a *Mitominas I*: "Mitominas, esa delirante mirada sobre las leyendas. Con mucha frescura 80 mujeres dan nueva y graciosa vida a los mitos antiguos." "Mitominas, esa delirante mirada sobre las leyendas", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de noviembre 1986, p. 6.

⁶¹⁵Luce Irigaray: *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 12.

problemática del Sida y la violencia de género, ambos temas prácticamente ignorados por el Estado. En ese sentido la exposición se presenta como hito fundamental, tanto para el campo artístico como para el campo social, ya que inicia la visibilidad de problemáticas en las cuales resulta imprescindible la difusión para la prevención.

Volvemos a encontrar en la segunda *Mitominas* la convivencia de diferentes lenguajes artísticos, la interdisciplinariedad en las actividades paralelas –mesas redondas y talleres- y la gran pluralidad profesional de las integrantes del equipo. Es en esta *Mitominas* en donde se acentúa aún más, si cabe, la búsqueda de integrar al público en las actividades propuestas y en donde se aborda la necesidad de comunicar sin generar fronteras: *Mitominas II* es una muestra de carácter crítico pero no está pensada sólo para público feminista. El poder originar conciencia sobre cuestiones urgentes para el género o ante temas delicados como el Sida, es el fin último de la exposición. Por ello las actividades buscarán ser atractivas para poder cumplir tal objetivo. La afluencia del público crecerá y –al calor de algunos escándalos y censuras- se advertirán las dificultades que todavía se arrastraban en el ejercicio de la libertad, tan defendida por estos años.

En este sentido, *Mitominas* llevará a involucrar compromisos estéticos junto con políticos. Ambos se pondrán en diálogo con los espectadores a través de encuentros creativos. Pero, lejos de ser esto un aliciente para el circuito institucional artístico, claramente se puede observar cómo a medida que la década de los '80 va concluyendo y la efervescencia democrática va cediendo paso, a las feministas se les hace más difícil encontrar espacios para sus prácticas irreverentes.

Las posibilidades de contacto entre las artistas feministas con ciertas

instituciones privadas o públicas, partieron de las complicidades sostenidas con algunas/os de las/os miembros/os que dirigían o coordinaban dichos centros. Esta situación exhibe la posición política de quienes están al frente de estos organismos, visibilizando o invisibilizando las propuestas artísticas, al igual que aceptando exhibir sus disrupciones o buscando neutralizarlas o adaptarlas a sus discursos, hoy diríamos, curatoriales. En el caso de las propuestas feministas se hizo más difícil quitarles su carga crítica puesto que muchas de ellas iban acompañadas de mesas-debates que planteaban la reflexión del/la espectador/a. Asimismo la gran dosis de humor –elemento que en el arte feminista latinoamericano conlleva una función subversiva- y desvergüenza, delineaba un territorio escurridizo para la neutralidad.

Esta situación es similar tanto para la Argentina como para México. En el primer caso, el fin de la colaboración entre el arquitecto Osvaldo Giesso y las *Mitominas*, no por situaciones adversas sino por el hecho concreto de la finalización de su mandato como director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, acarrea el no poder encontrar otro lugar que albergue este tipo de propuestas. En consecuencia, *Mitominas III. Cóleras de América* se desarrollará en un parque público y, por lo tanto, durará tan solo un día. Este hecho motiva que la exposición quede debilitada en su objetivo de concientizar y a la larga, las dificultades minen la energía creativa y lleven a la disolución del grupo.

En el caso mexicano, el apoyo que prestará el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México a las performances y acciones de Polvo de Gallina Negra, tiene que ver con que su directora, Sylvia Pandolfi⁶¹⁶, era feminista y que había actuado

⁶¹⁶ Nace en 1937 en la ciudad de Chicago, Illinois, Estados Unidos. Licenciada en Ciencias Políticas de la Universidad de Chicago. Desde 1974 colabora en instituciones culturales: ha sido directora del Centro Cultural Coyoacán, directora de la Colección y Museo Biblioteca Pape en Monclova/Coah, Jefa del Departamento de Investigaciones del Museo Nacional de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Desde 1984 a mayo de 1998 fue directora del Museo de Arte Carrillo Gil (INBA). Es miembro de la Mesa Directiva del Comité Internacional de Museos de Arte Moderno

dentro del Movimiento Feminista Mexicano. Al respecto argumenta Mónica Mayer: “El Carrillo Gil estuvo muy abierto a este tipo de trabajos porque la directora era Sylvia Pandolfi, que estuvo en el movimiento feminista, en el grupo Movimiento Feminista Mexicano al que yo ingresé en un principio. Pero en general, aparte de propuestas de corte feminista, como la vocación del museo era el arte joven, estaba abierta a lo que proponíamos. Además es una época bastante abierta en términos artísticos en México. En el Museo de Arte Moderno estuvo Helen Escobedo, que también le abrió las puertas al performance y a propuestas muy radicales en lo artístico en ese momento. A ella acabaron corriéndola del museo por abrir el museo a propuestas de arte sociológico de gran participación del público. Poco después, a finales de los 80, la cosa se puso muy mal porque empezó a haber censura muy fuerte gracias a grupos como Pro Vida. Silvia estuvo más tiempo en el Carrillo, creo que hasta finales de los noventas y siguió bastante abierto el espacio.”⁶¹⁷

Señaló Karen Cordero Reiman esta situación de un modo en el que advierte paralelismos con el caso argentino. Así indica la mexicana: “Aunque las mujeres artistas están cada vez más presentes en el ámbito artístico desde los años sesenta, ha habido poco coleccionismo –particularmente por parte del Estado- en este período, por lo que la representación de mujeres artistas en colecciones públicas es pobre, y la representación de arte feminista es prácticamente nulo. El movimiento feminista en México en general, y el artístico en particular, han sido estudiados en unos cuantos casos aislados y las lecturas que se han hecho a nivel historiográfico del arte de los sesenta hasta el presente, apenas hacen mención de

(CIMAM), miembro del ICOM y Vicepresidenta de la Organización de Museos del Sur. Participa como curadora en la XXIV Bienal de São Paulo en octubre 1998. Actualmente es Directora General de Artes Plásticas de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

⁶¹⁷ Comunicación personal con Mónica Mayer, 30/I/2011.

estas iniciativas.”⁶¹⁸ Ante este contexto señalado por Cordero Reiman no sorprende que las iniciativas exhibitivas hayan partido de connivencias entre las artistas feministas y algunas feministas con las que coincidían y que ocupaban un lugar estratégico dentro de las instituciones culturales.

Si bien en la Argentina no contamos aún con datos que puedan establecer el porcentaje de artistas en las colecciones de arte contemporáneo –tanto públicas como privadas-, sí esta investigación ha expuesto cómo la historiografía reciente ha ignorado las prácticas artísticas realizadas por las feministas, las que por otro lado, tuvieron cierta relevancia en su tiempo. El nuevo milenio ha traído la recuperación y el análisis teórico del arte político de las décadas de los '60 y '70, al que recientemente se le sumará la década del '80, sin embargo, dichos estudios no contemplarán las prácticas feministas⁶¹⁹

Es así como, si bien la efervescencia democrática da cabida –aunque débilmente- a las manifestaciones de arte feminista al calor de la recuperada libertad de expresión y de derechos civiles, una vez calmadas las ansias las feministas no encontrarán espacios de exhibición para sus propuestas.

Los '90 significará para el país el aterrizaje de los ecos de la conservadora década del '80 a nivel internacional, la cual no había podido ingresar al ámbito local ante la celebración de las libertades por la recuperación democrática. Es entonces cuando el concepto de género ingresará en las universidades argentinas. De a

⁶¹⁸ Karen Cordero Reiman: “Construyendo nuevas lecturas del arte en México desde el feminismo”, en Xabier Arakistain y Lourdes Méndez (dir.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2009, Vol. II, p. 137.

⁶¹⁹ Paradigmático de estos estudios son las investigaciones de Ana Longoni, quien recupera, al calor de la pieza Tucumán Arde, una gran cantidad de trabajos de arte político del país, aunque sin contemplar dentro del concepto de ‘arte político’ a las obras de las artistas feministas. Ver: Ana Longoni, Mariano Mestman: *Del Di Tella A Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo Por Asalto, 2000. Ana Longoni, Gustavo Bruzzone (comp.): *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

poco se irán conformando centros de estudios e investigación dentro del marco académico.

La labor del feminismo institucional en pelear la igualdad de derechos entre mujeres y varones ha tenido consecuencias positivas en el plano político, sin embargo, es durante los '90 cuando estas búsquedas y logros producen efectos débiles, cuando no negativos, en el terreno del arte. La falta de lecturas de teoría de arte feminista por parte de la crítica local generó la modalidad de curar exposiciones de mujeres. Éstas sólo encontraban fundamento en el sexo biológico. La causa feminista quedaba entonces ignorada, y lo que es peor, confundida entre manifestaciones despolitizadas que no buscarán ni criticar ni subvertir el orden patriarcal. Las exposiciones, una detrás de otra repetirán tópicos y vaguedades acerca de la presunta creatividad 'femenina'⁶²⁰.

La gran brecha que provoca el 'olvido' de los '90 será más significativa, si se quiere, al no poder contar las artistas feministas argentinas actuales con antecedentes que fundamenten en la historia local sus trabajos. La falta de información con la que cuentan es fruto del desinterés por nuestra/os teórica/os en analizar estas manifestaciones y en buscar recuperar nombres para poder realizar una genealogía. Es así como muchas artistas aún continúan huérfanas de antecesoras, buscando fuentes de inspiración en el mundo anglosajón o europeo, en donde la invisibilidad e ignorancia hacia estas prácticas no ha sido de tal magnitud.

Como una pescadilla que se muerde la cola, la escasa influencia que han

⁶²⁰ Ver: María Laura Rosa: "Breve recorrido histórico por la plástica argentina desde el '45" en *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los '90 desde una perspectiva de género*, Tesina del Período de Investigación de la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo, UNED, Madrid, mimeo, 2008

tenido los discursos del arte feminista locales –prácticamente inexistentes- en la práctica de las artistas, en cierta medida es consecuencia de esta dejadez teórica por reivindicar estas manifestaciones. A ello sumamos la poca confianza de los movimientos de base en acoger a las artistas para que puedan libremente expresarse dentro de sus espacios. Ha caracterizado al feminismo local cierta apatía, cuando no desconfianza, en la forma de transmitir del arte contemporáneo, actitud constante desde los '80 en adelante; situación que motivará una incomunicación importante entre artistas con preocupaciones feministas y los movimientos de base.

Esta investigación tuvo por origen el visibilizar artistas feministas. El feminismo y su toma de conciencia y de palabra motivaron piezas artísticas en las que las artistas hablaron libremente de la propia experiencia y en la que discernieron sobre sus propias existencias. Ambas –experiencia y existencia- se cargaron sentido político. Las artistas feministas han contribuido con su actitud a movilizar conciencias y a exigir una sociedad más justa. Traerlas desde el pasado hacia el presente no sólo es un hecho de justicia histórica sino un acto necesario para comprender nuestro presente, aún en deuda con muchas de las reivindicaciones planteadas por ellas.

Las genealogías de artistas mujeres son necesarias, para la sanidad de nuestra disciplina y para la desestabilización y por tanto el no estancamiento del canon que la regula. Más allá de que para ejercer este trabajo desestabilizador, considero necesario que éstas permanezcan en los pliegues del discurso, en las orillas de lo permitido.

Así elijo concluir esta investigación con las palabras de la “(...) Feminista

Negra y Lesbiana (...)⁶²¹, Audre Lorde, quien escribe en *La poesía no es un lujo*:

“Si desdeñamos lo que necesitamos para soñar, para mover nuestro espíritu profundamente, a través de la promesa y hacia ella, si lo consideramos un lujo, estamos renunciando a la esencia, a los fundamentos de nuestro poder, de nuestra condición de mujeres; estamos renunciando al futuro de nuestro mundo.”⁶²²

Para las mujeres y las feministas, en definitiva, el arte no es un lujo.

⁶²¹ Así se presenta Audre Lorde en “Aprender de los sesenta”, ver: Audre Laurde: *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, Madrid, Horas y Horas, 2003, p. 151

⁶²² Audre Laurde: *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, ob. cit., p. 17.

Bibliografía

I. Fuentes

“¡A descongelar los mitos!”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 25 de setiembre, 1986, p.4.

Altschul, Monique: “Una exploración sobre creatividad”, *Noticias del Mundo*, Nueva York, 7 de marzo de 1986, p. 5.

“Antiguos y modernos mitos y muchas mujeres”, *La Razón*, Buenos Aires, s/f., p.27.

Bruno, Adriana: “Los mitos de la sangre no será negociada” en *El periodista*, noviembre de 1988, s.p.

Camps, Sibila: “Las mujeres, con humor” en *Clarín*, Buenos Aires, viernes 14 de noviembre de 1986, p. 41.

Camps, Sibila: “Loquísimas amas de casa”, *Clarín*, Buenos Aires, domingo 27 de setiembre de 1987, p. 25.

Camps, Sibila: “Ellas... frente a sus mitos”, *Clarín*, Buenos Aires, 17de noviembre de 1988, p. 36-37.

Cano Inés: “La función de los juguetes” en *La Opinión de la Mujer*, martes 28 de agosto de 1979, p.III.

Casas, Nelly: “Se hace camino al andar”, *Tiempo Argentino*, 10 de marzo de 1984, s.p.

“Contra el machismo”, *La Razón*, 3 de abril de 1983, p. 5.

“Corto argentino sobre juguetes” en *Crónica matutina*, 10 de marzo de 1978, s.p.

“Cortometraje de M. L. Bemberg en Nueva York”, *La Nación*, 11 de marzo de 1978, s.p.

“De casas, mujeres y locura”, *La Nación*, 27 de setiembre de 1987, p.14.

“Directora argentina”, *La Capital*, Rosario, 12 de marzo de 1978, s.p.

“El argentino de 1963: Un ser que se debate entre polos contradictorio” en *Primera Plana*, 11 de junio de 1963.

“El creciente bienestar de Israel reduce a la mujer a un rol pasivo”, *La Opinión*, 10 de mayo de 1972, p.18.

“El mundo de la mujer”, *Clarín*, 16 de mayo de 1975, p. 23.

“Encuesta feminista argentina. Ser feminista en los setenta y los ochenta” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 5, n° 6, Octubre, 1997.

“Enfoque acertado, pero parcial, de la liberación femenina”, *La Opinión*, viernes 21 de enero de 1972, p.18.

“Es excesivo e indiscriminado el uso de cosméticos”, *La Opinión*, miércoles 19 de enero de 1972, p. 18.

“Escenografía para un mito”, *Revista First*, noviembre de 1988, s.p.

España, Claudio: “El de Walt Disney es un nombre de vigencia que no se marchita. Con motivo de la enésima reposición de ‘La Cenicienta’”, *La Opinión*, martes 26 de julio de 1977, p. 19.

“España y el feminismo según Soledad Ortega”, *La Opinión*, jueves 21 de abril de 1977, p.17.

Estrada, Socorro “**Grete Stern: cómo sacarles fotos a los sueños femeninos.** Exponen un trabajo con interpretaciones de experiencias oníricas, en los años 50, *Clarín*, 11 de enero de 2004, p. 32.

“Exhibiciones para hoy” s.d.

“Exposición internacional del consumo y la industria de productos destinados a mujeres”, *La Opinión*, miércoles 26 de abril de 1972, p.18.

Faimberg, Graciela: “Exotismo y elegancia para una tierna celebración familiar. Sugerencia de *La Opinión* para el Día de la Madre”, *La Opinión*, jueves 13 de octubre de 1977, p. 18.

Faimberg, Graciela: “Juegos para todas las edades del niño”, *La Opinión*, domingo 8 de mayo de 1977, p.19.

Fem, vol. I, n°4, julio-septiembre 1977.

Fem, vol. IX, n°33, abril-mayo de 1984.

“Femimundo '72. Exposición internacional de la Mujer y su mundo “(cat. expo.) citado en el corto de María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer*, 1972.

“Femimundo '72: una muestra para el consumo femenino”, *La Opinión*, domingo 17 de diciembre de 1972, 18.

Feminismo, mujer y arte (folleto), Cuernavaca, Morelos, 1979.

Fletcher, Lea: “Mitominas 2: los mitos de la sangre”, *Feminaria*, Buenos Aires, noviembre de 1988, s.p.

Folleto de Unión Feminista Argentina, Día de la madre de 1970.

“Freud es un flagelo para las mujeres’ dijo Simone de Beauvoir impugnando teorías psicoanalíticas”, *La Opinión*, sábado 9 de abril de 1977, p.13.

Fusková, Ilse: “Las lesbianas en el Siglo XX” en *In Memoriam Safo*, Buenos Aires, edición del Taller Permanente de la Mujer, 1990, p. 43.

Fusková, Ilse: “Una lesbiana del Tercer Mundo en San Francisco” en *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, n°10, noviembre de 1990, p.3.

“Historias de ATEM” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 4, n°5, Octubre, 1996, p.36.

Iniesta, Nora: “Women’s myths seen by women”, *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, noviembre de 1988; s/p.

“Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina”, *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p.6.

“Interés por las películas sobre el feminismo”, *La Opinión*, miércoles 2 de marzo de 1977.

“Juguetes en New York”, *Crónica Vespertina*, 10 de marzo de 1978, s.p.

“La conquista de las ‘mitominas’”, *Revista Clarín*, suplemento dominical, sin fecha, c. domingo 11 de octubre de 1992.

“La igualdad no favorece a la mujer siempre”, *La Opinión*, jueves 27 de enero de 1977, p. 20.

“La militancia feminista de la candidata del socialismo a la presidencia de EE.UU.”, *La Opinión*, sábado 20 de mayo de 1972, p.10.

“La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico”, s.d.

“La mujer: ¿es una esclava del consumo?”, *Para Ti*, 28 de abril de 1975, s.p.

“La reivindicación de los derechos de la mujer propone un grupo local”, *La Opinión*, martes 22 de febrero de 1972, p. 18.

“La revolución de la mujer no se concreta”, *La Opinión*, sábado 8 de enero de 1977, p.13.

“La vida hogareña al estilo Esther Vilar”, *La Opinión*, domingo 18 de septiembre de 1977, p.21.

Lara, Magalí: “Un comentario sobre el arte y las mujeres” en *Fem*, vol. IX, n°33, abril-mayo de 1984, p. 34.

“Las alemanas piden la emancipación profesional y la igualdad de salarios”, *La Opinión*, viernes 19 de mayo de 1972, p.18.

“Las feministas se reúnen en junio en París”, *La Opinión*, martes 7 de junio de 1977, p. 20.

“Las mujeres con humor”, *Clarín*, viernes 14 de noviembre, 1986, p. 41.

Leguizamón, María Laura: “El redescubrimiento de los mitos. Mitominas o el desenmascaramiento de las leyendas que configuraron América”, *El Cronista comercial*, Domingo 11 de octubre de 1992.

López Anaya, Jorge, “La indagación poética y la técnica en el arte textil de Nora Correas”, *La Nación*, 21 de febrero de 1987.

“Loquísimas amas de casa” en *Clarín*, 27 de septiembre de 1987, p.25.

“Los mitos de la mujer”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1988, p. 8.

Lugar de Mujer, dossier institucional, mimeo, s. p., 1985.

“Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, *La Opinión*, domingo 23 de abril de 1972, p.15.

Marjak Anna Lisa: “Mitos y realidades del mundo femenino”, *La Nación*, domingo 23 de noviembre de 1986, p. 37.

“Mitominas, esa delirante mirada sobre las leyendas”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de noviembre 1986, p. 6.

“Mitominas. Las chicas que destruyen los mitos sobre las mujeres”, en *Libre*, Año 3, N°148, 11/11/1986, s.p.

Mitominas 3 en Cóleras de América (folleto), Buenos Aires, 1992.

“Niños con Sida. La lucha desesperada: superar los límites de la ciencia y el muro de los prejuicios” en *La Nación*, 27 de septiembre de 1987.

“Nostalgia y angustia de las comunicaciones”, *La Prensa*, 12 de mayo de 1981, s.p.

“Notable aceptación de libros que se dirigen a la mujer y su problemática”, *La Opinión*, viernes 11 de febrero de 1972, p.18.

“Nuevos mitos para las minas”, *Revista Claudia Buenos Aires*, s/d., p. 29.

“Oíd el ruido de gordas caderas. Obesidad. La neurosis de los kilos de menos”, *Primera Plana*, n°293, 6 de agosto de 1968, p.56.

“Oponer una respuesta entusiasta a las dificultades presentes. La artista Monique Altschul y su hacer a pesar de todo”, *La Razón*, 1985, s/d.

“Órgano de prensa refleja inquietudes del movimiento feminista”, *La Opinión*, viernes 14 de enero de 1972, p.18.

“Personajes”, *Para Ti*, 17 de abril de 1978, s.p.

“Pesadillas de la vida cotidiana” en *El Periodista*, septiembre de 1987.

“Por Buenos Aires”, *La Nación*, 12 de abril de 1978, s.p.

“Provoca polémicas en Europa el libro de ‘La mujer eunuco’ de Germaine Greer”, *La Opinión*, martes 21 de marzo de 1972, p. 19.

“‘Qué somos, qué sentimos, qué queremos’. María Luisa Bemberg y un film feminista”, *La Nación*, 30 de octubre de 1977, p.26.

“Reunión en París de la prensa feminista”, *La Opinión*, sábado 7 de mayo de 1977, p.12.

“Seleccione su libro”, *La Vanguardia*, miércoles 11 de junio de 1975, p. 36.

“Ser feminista en los noventa” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 4, n°5, Octubre, 1996, p. 118.

“Simone de Beauvoir dice que es necesario el cambio en las estructuras familiares”, *La Opinión*, jueves 23 de noviembre de 1972, p.18.

“Sólo en el plano teórico de las tareas del hogar son compartidas por ambos miembros de la pareja”, *La Opinión*, jueves 13 de enero de 1972, p. 18.

“Tendencias antagónicas en la lucha por liberar a la mujer”, *La Opinión*, martes 25 de enero de 1972, p.18.

“Testimonio sobre el feminismo en Israel de una escritora argentina”, *La Opinión*, martes 9 de mayo de 1972.

“Todas las tardes un grupo de actores cuentan a gritos los padecimientos del ama de casa” en *Libre*, septiembre de 1987, s.p.

“Un film educativo argentino se vio en Nueva York”, *La prensa*, 10 de marzo de 1978, s.p.

“Un filme feminista: La mujer: ¿Es esclava del consumo?”, *Para Ti*, 28 de abril de 1975, s.p.

Villalba, Susana: “Mujer se Escribe con Sangre”, *El Ciudadano*, Buenos Aires, noviembre de 1988, s.p.

“Yoko Ono frente al espejo”, *La Opinión Cultural*, Domingo 26 de diciembre de 1971, p.12.

Correspondencia

Carta escrita por Ilse Fusková dirigida a Monique Altschul, el 5 de noviembre de 1988. Archivo Ilse Fusková.

Carta escrita por Monique Altschul dirigida a Ilse Fusková, 8 de noviembre de 1988. Archivo Ilse Fusková.

II. Films y videocintas

El mundo de la Mujer. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefa de Producción: María Rosa Sichel. Sonido: Nerio Barberis. Cámara: Osvaldo Fiorino. Editor: Miguel Pérez. Año: 1972. Duración: 15'45”

Juguetes. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefe de Producción: Juan Carlos Serrano. Sonido: Jorge Ventura. Cámara: Félix Monti. Editor: Miguel Pérez. Tema Musical: Alberto Bengolea. Año: 1978. Duración: 11'39”.

Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín, 1987 [videocinta]

Mitominas I. Un paseo a través de los mitos, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 [videocinta]

Grupo Polvo de Gallina Negra: 'Madre por un día', en *Nuestro Mundo de Guillermo Ochoa*, Canal 2 de Televisa, 28 de agosto de 1987 [videocinta]

Las unas y los otros, Canal de la Mujer, VCC, c. 1991 [videocinta]

III. Entrevistas

Entrevista a Monique Altschul (sin grabar), Buenos Aires, 6/XII/2004.

Entrevista a Monique Altschul, 13/I/ 2009 y 22/I/2009.

Comunicación telefónica con Monique Altschul, 22/VII/2010.

Entrevista y conferencia de Monique Altschul y María Laura Rosa: *Mitominas*.

Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre, dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010.

Conversación telefónica con Monique Altschul, 16/III/2011.

Conversación telefónica con Monique Altschul, 26/VI/2011.

Entrevista a Beba Braunstein y Adela Iribarren, 22/V/09.

Comunicación con Silvia Berkoff, 18/IV/2009.

Conversación telefónica con Leonor Calvera, 15 de agosto de 2010.

Entrevista a Leonor Calvera (sin grabar), 11/X/2005.

Entrevista a Leonor Calvera (sin grabar), 27/VII/2010.

Comunicación personal con Isabella Cosse, 20/I/2011.

Entrevista a Ilse Fuscová (sin grabar), Buenos Aires, 17/XI/2004.

Entrevista de Assumpta Bassas Vila y María Laura Rosa a Ilse Fuscová, 7/VIII/2008.

Conversación telefónica con Ilse Fusková, 8/VIII/2008

Entrevista y conferencia de Ilse Fusková en el Seminario de Doctorado *Arte y política en/desde los conceptualismos: cruces, desbordes, impugnaciones*.

Impartido por Ana Longoni, Assumpta Bassas Vila y Fernando Davis en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 29 de agosto de 2008.

Entrevista a Angélica Gorodischer, 4/II/2009.

Entrevista a Patricia Maldonado (sin grabar), 10/VII/ 2007.

Entrevista a Mónica Mayer y a Araceli Barbosa, 20/VII/2009.

Comunicación personal con Mónica Mayer, 30/I/2011

Reunión con las *Mitominas*, 18/IV/09.

Comunicación personal con Luis Príamo, 17/I/2011.

IV. Artículos en catálogos y revistas

Alberro, Alexander: “La dialéctica de la vida cotidiana” en Catherine de Zegher (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 2000.

Aliaga, Juan Vicente: “De las redadas a las libertades. Representaciones de la diversidad sexual en la historia de España (1939-2009) en Rodríguez Otero, Mariano Eloy; De Cristóforis, Nadia (comp.): *Un mundo, dos guerras (1939-1991)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2010.

Aliaga, Juan Vicente: “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos. Unas notas acerca de la obra de Martha Rosler” en *La casa, la calle, la cocina* (cat. expo.), Granada, Centro José Guerrero, 2009.

Aliaga, Juan Vicente: “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad” en *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (cat. expo.) Santiago de Compostela, CGAC, 2009.

Aliaga, Juan Vicente: “Judith Butler. Interrogando el mundo”, en *Exit Book*, n°9, 2008, p. 55.

Aliaga, Juan Vicente: “El beneficio de la discordia”, en *La batalla de los géneros* (cat. expo.), Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007.

Arias, Carlos; Bustamante, Maris; Castillo, Mónica; Grobet, Lourdes; Lara, Magalí; Mayer, Mónica; Wolffer, Lorena: "¿Arte feminista?" en *Debate feminista*, año 12, vol. 23, Abril, 2001.

Belluci, Mabel "La lucha de las mujeres por los derechos sexuales", en Forastelli, Fabricio; Triquell, Ximena: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia*, Córdoba, Universidad Nacional, 1999.

Bertúa, Paula: "Sueños de Idilio: Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern" en *Boletín de Estética*, Año III, n°6, Buenos Aires, Agosto de 2008.

Borracchini, Diego: "María Luisa Bemberg. UFA con los hombres", *Claudia*, n° 194, julio de 1973.

Buchloh, Benjamin: "Una conversación con Martha Rosler" en Catherine de Zegher (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 2000.

Cano, Inés: "El movimiento feminista argentino en la década del '70" en *Todo es Historia*, n°183 agosto de 1982.

Cosse, Isabella: "Los nuevos prototipos femeninos en los años '60 y '70: de la mujer doméstica a la joven liberada", en Andújar, Andrea, D'Antonio, Karin Grammatico, Fernanda Gil Lozano y Rosa, María Laura: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009.

Cosse, Isabella: "*Claudia*: La revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)", *Revista Mora*, IIEGE, UBA [en prensa];

de Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010 [6° edición], vol. II.

Eco, Umberto: *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1992.

Feijoó, María del Carmen y Nari, Marcela: "Los '60 de las Mujeres" en *Todo es Historia*, N°321, Abril de 1994.

Feman Orenstein, Gloria: "Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess" en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

Fusková, Ilse: "Palabras para Josefina" en *Brujas. Publicación Feminista*, año 17, n°25, octubre de 1998.

Giberti, Eva: "La mujer y el prejuicio" en *Todo es Historia*, N° 183, Agosto de 1982, pp. 18-19.

"Grupos feministas en México", *Fem*, vol.. II, n°5, octubre-diciembre, 1977, pp. 27-30.

Jones, Amelia: "Herejías feministas: el 'arte coño' y la representación del cuerpo de la mujer, en *Herejías. Crítica de los mecanismos* (cat. expo.), Palma de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995.

Lacy, Suzanne; Labowitz, Leslie: "In Mourning and in Rage" en Hilary Robinson (ed.): *Feminism-ART-Theory. An Antology 1968-2000*, Massachusetts, Machwell Publishers, 2001.

Lippard, Lucy: "Sweeping Exchanges: the Contribution of Feminist to the Art of the '70", en *Art Journal*, n°38, 1980.

López Yolanda M.; Roth, Moira: "Social protest: Racism and Sexism" en Norma Broude; Mary Garrand (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

Mayer, Mónica: "De la vida y el arte como feminista" en *N.Paradoxa: Issue N°8*, noviembre 1998, s/p.

Michelson, Annette: "La solución del rompecabezas", en Catherine de Zeguer (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 2000.

Mitominas I. Un paseo a través de los mitos (cat. exp.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986.

Nari, Marcela: "*Mujeres, trabajos y representaciones en la Argentina del Siglo XX*", mimeo, s/f., c.1995.

"'Abrir los ojos, abrir la cabeza': el feminismo en la Argentina de los años '70" en *Feminaria*, Año XI, n°18/19, p. 20.

Rais, Hilda: "Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista" en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 4, n°5, Octubre, 1996.

Rich, Adrienne: "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", en *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, n°10, 1996.

Rosa, María Laura: "'Nos fundó el malestar y nos sostuvo el placer'. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?" en *Labrys. Estudios feministas*. Brasilia, Montréal, París, N°17, enero-marzo 2010.

Solves, Hebe: "El ama de casa y la locura" en *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. exp.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986.

Taylor, Brandon: "Al filo de la creación" en *Cortar y Pegar/Cut & Paste. Exit* n°35, Agosto-October de 2009.

Vanek, Joann: "Time Spent in Housework", *Journal of Home Economics*, vol. 68, January, 1976.

Artículos consultados en la web

Bernardo, Analía: "Grete Stern, Silvia Cópola y los Sueños de las Mujeres" en *Agenda de las Mujeres*, s.f., <<http://agendadelasmujeres.com.ar/paginas/stern.html>> [última consulta: noviembre de 2009]

"Giesso, el arquitecto en su laberinto" en Clarín, sábado 20 de marzo de 2004 en <<http://edant.clarin.com/diario/2004/03/20/s-05901.htm>> [última consulta: marzo 2011]

"La poesía es mi tierra. Entrevista a la poeta Hebe Solves," en *Página 12*, 12 de noviembre de 2007, disponible en <http://www.noveduc.com/entrevistas/solveshebe.htm> [última consulta, diciembre de 2010]

Rosa, María Laura: "Tan sólo un rumor arriba de la escalera: notas sobre el arte feminista (¿de género?) en la 29ª Bienal de São Paulo" en www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/027marialaurarosa.html [última consulta: agosto de 2011]

Soto, Moira: "Hilda Rais: Cuando las mujeres dijeron ufa" en *Página 12*, 9 de enero de 2010, www.carlosianni.com.ar/blog/156/hilda_rais:_cuando_las_mujeres_dijeron_ufa_por_moira_soto.html> [última consulta: octubre de 2010]

Soto, Moira: "El rescate de Grete" en *Las 12*, 3 de agosto de 2000, s.p., disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-04/nota2.htm> [última consulta, enero de 2011]

Libros y catálogos

Ades, Dawn; Brett, Guy; Stanton Loomis, Catlin; O'Neill, Rosemary: *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

Aberastury, Arminda: *El niño y sus juegos*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

Aliaga, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Guipúzcoa, Nerea, 2004.

Aliaga, Juan Vicente: *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del Siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

Altschul, Monique: *Transformaciones. Diario de una aventura creativa*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1993.

Amorós, Celia: *10 palabras claves sobre mujer*, Navarra, Verbo Divino, 1995.

Andújar, Andrea; D'Antonio, Débora; Gil Lozano, Fernanda; Grammatico, Karin; Vassallo, Alejandra: *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005.

Andújar, Andrea, D'Antonio, Karin Grammatico, Fernanda Gil Lozano y Rosa, María Laura: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009.

Antivilo Peña, Julia: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*, Santiago de Chile, mimeo, 2006.

Arakistain, Xabier; Méndez, Lourdes (dir.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2008.

Arendt, Hannah: *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Aznar Almazán, Sagrario: *El arte de acción*, Guipúzcoa, Nerea, 2000.

Aznar Almazán, Sagrario (Coord.): *La memoria pública*, Madrid, UNED, 2003.

Bachelard Gastón, *La Poética del Espacio*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2009, 10ª ed. [1º ed. 1965 en español]

Bachofen, Johann Jacob: *El matriarcado. Una investigación sobre ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Akal, 1992.

Barbosa, Araceli: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Morelos, Casa Juan Pablos. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

Barrancos, Dora: *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

Beccaria, María Josephe: *Cómo ser siempre bonita y coqueta*, Buenos Aires, Sigmar, 1971.

Benítez Dueñas, Issa María: *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004.

Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Obras. Libro I, vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2008.

Broude, Norma; Garrand, Mary (ed.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

Butler, Cornelia (organized): *Wack! Art and the Feminist Revolution (cat. expo.)*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art/MIT Press, 2007.

Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, PUEG/UNAM, 1999.

Calvera, Leonor: *El género mujer*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982.

Calvera, Leonor: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Calvera, Leonor: *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Carro Fernández, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del Arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea, 2010.

Chicago, Judy; Schapiro, Miriam: *Womanhouse*, Valencia, California Institute of the Arts, 1972.

Colaizzi, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.

Comin, M. P.; Montagut, A.: *El libro de la belleza. Cómo ser bella y elegante*, Barcelona, Danae, 1975.

Cordero Reinan, Karen e Sáenz, Inda (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

Cosse, Isabella: *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

Cosse, Isabella: *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Cosse, Isabella; Felitti, Karina y Manzano, Valeria (editoras): *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

Cottingham, Laura: *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, Amsterdam, G+B Arts International, 2000.

Cuadernos de Existencia Lesbiana. Edición homenaje a Ilse Fusková, Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2008.

Davey, Moyra (ed.): *Maternidad y creación*, Barcelona, Alba Editorial, 2007.

Davies, Bronwyn: *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*, Valencia, Cátedra, 1994.

Debroise, Olivier (ed.): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México, UNAM, 2007.

Devoto, Fernando; Madero, Marta: *Historia de la vida privada en Argentina*, t.3, Buenos Aires, Taurus, 1999.

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010 [6° edición]

De Lauretis Teresa: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 1999.

De Pizán Cristina: *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 1995.

De Zegher, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 2000.

Dubatti Jorge: *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

Escliar, Myrian: *Blackie, con todo respeto*, Buenos Aires, Milá, 2007.

Espinosa, César; Zúñiga, Araceli: *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, México, UNAM/Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

Felski, Rita: *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, London, Hutchinson Radius, 1989.

Firestone, Shulamith: *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, London, The Women's Press, 1970.

Firestone, Shulamith: *La dialéctica del sexo*, Madrid, Kairós, 1976.

Flaxman, Jane: *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Valencia, Cátedra, 1995.

Fontán, Clara: *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, 1993.

Forastelli, Fabricio; Triquell, Ximena: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia*, Córdoba, Universidad Nacional, 1999.

Foster, Hal: "Polémicas (post)modernas" en Josep Picó (comp.): *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.

Fraga Iribarne, Ana: *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid, Horas y Horas, 1998.

Friedan, Betty: *La mística de la feminidad*, Gijón, Júcar, 1974.

Fusková, Ilse; Marek, Claudina: *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

Gadon, Elinor W.: *The Once & Future Goddess. A Symbol for Our Time*, San Francisco, Harper and Row, 1989.

Gamba, Susana B. (coord.): *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

Global Feminisms New Directions in Contemporary Art (cat. expo.), Brooklyn, Brooklyn Museum, 2007.

Gott, Ted (comp.): *Don't leave me this way. Art in the Age of AIDS* (cat. expo), Canberra, National Gallery of Australia, 1994.

Guzmán, Anvy: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana*. Tesis de Maestría en Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, mimeo, 2005.

Hasper, Graciela (comp.): *Liliana Maresca. Documentos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

Hite, Shere: *Sinceridad Sexual. Así nació el informe Hite*, Buenos Aires, Martínez Roca, 1977.

hooks, bell: *Feminist Theory. From Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984.

Imágenes y visiones. Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1995.

Irigaray, Luce: *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009.

Jiménez, Ana Victoria y Reyes, Francisca: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas*, México, Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, 2000.

Kaufman, Sue: *Diario de un ama de casa desesperada*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2010.

La casa, la calle, la cocina (cat. expo.), Granada, Centro José Guerrero, 2009.

Lamas, Marta (comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/UNAM, 1996.

La Odisea. Traducción de Juan Manuel Pabón, e Introducción de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 2009.

Laurenzi, Elena: *María Zambrano. Nacer por sí misma*, Madrid, Horas y Horas, 1995.

Lauria, Adriana: *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. expo.), Rosario, MACRO/Castagnino, 2008.

Lessing, Doris, *La Buena terrorista*, Buenos Aires, Debolsillo, 2009.

Lippard, Lucy: *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, New York, The New Press, 1995.

Lippard, Lucy, *From de Center*, New York, E.P.Dutton, 1976.

Lonzi, Carla: *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*, Buenos Aires, La Pléyade, 1978.

Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura, Galería de Arte del Centro General San Martín, del 17 de septiembre al 4 de octubre de 1987.

Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura (cat. expo.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1997.

Martín Casares, Aurelia: *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra, 2006.

Mayayo, Patricia: *Louise Bourgeois*, Guipúzcoa, Nerea, 2002.

Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.

Mayer, Mónica: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA/FONCA/PINTO MI RAYA, 2005.

Millet, Kate: *Política sexual*, México, Aguilar, 1975.

Mitominas I. Un paseo a través de los mitos (cat. expo.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986.

Mitominas 2: Los mitos de la sangre, (cat. Expo.), 4 al 27 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1988.

Molineaux, Maxine: *Movimientos de mujeres en América Latina*, Valencia, Cátedra, 2003.

Nari, Marcela: *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004.

Nead, Lynda: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.

Nochlin, Linda; Harris, Ann Sutherland: *Women Artists: 1550-1950* (cat. expo.), Los Angeles County Museum, 1976.

Os sonhos de Grete Stern (cat. expo.), São Paulo, Museu Lasar Segall, 2009.

Parker, Roszika; Pollock, Griselda: *Framing feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres-New York, Pandora, 1987.

Penhos, Marta; Wechsler, Diana (coord.): *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

Pérez, Patricia, Barberis, Javier (comp.): *Sida: La sociedad bajo la lupa. Manual del operador social en el impacto del Sida*, Buenos Aires, Dunken, 2003.

Perrault, Charles: *Cuentos completos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Petracci, Mónica; Quevedo, Luis A.; Vacchieri, Ariana: *Los modelos político-comunicativos del Sida y el Cólera en Argentina*, Buenos Aires, CLACSO, 2003.

"*Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas*", (cat. expo.) México, Museo Carrillo Gil, 1977.

Pollock, Griselda: *Visión and difference. Femenity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988.

Raznovich, Diana: *Cables pelados 1*, Buenos Aires, Ediciones Lúdicas, 1987.

Rivera Garretas, María-Milagros, *El fraude de la igualdad*, Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2002.

Rivera Garretas, Milagros: *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y Horas, 1996.

Robinson, Hilary (ed.): *Feminism-ART-Theory. An Antology 1968-2000*, Massachusetts, Machwell Publishers, 2001.

Roca, José: *Otras Floras* (cat. expo.), São Paulo, Galería Nara Roesler, 2008.

Rodríguez, Jesusa; Felipe, Liliana: "No nos van a centavear" en *Tan Chidos. Canciones para cabaret*, México, El Hábito, 2005. [CD]

Rodríguez Otero, Mariano Eloy; De Cristóforis, Nadia (comp.): *Un mundo, dos guerras (1939-1991)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2010.

Rosa, María Laura: *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los '90 desde una perspectiva de género*, Tesina del Período de Investigación de la

Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo, UNED, Madrid, mimeo, 2008.

Rosler, Martha: *Imágenes públicas. La función política del imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Ruiz, Fernando J.: *Las palabras son acciones. Historia política y profesional de La Opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2001.

Sharp, Daryl: *Lexicón junguiano*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1994.

Sontag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus 1996.

Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951) (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Fundación Ceppa, 2004.

Tubert, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, Valencia, Cátedra, 1996.

Usubiaga, Viviana; Longoni, Ana: *Arte y literatura en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

V.V. A.A.: *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*, México, INBA, 2001, 2º edición.

V.V.A.A.: *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Grupo Némesis, 2005.

V.V.A.A.: *Política e amicizia. Relazioni, conflitti e differenze di genere (1861-1914)*, Universidad Estatal de Milán, 2006.

V.V. A.A.: *VIH y Sida en las Américas. Una experiencia multifacética*, OPS-ONUSida, 2001.

Wittig, Monique: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006.

Zambrano, María: *La España de Galdós*, Madrid, Endymion, 1989.

Zamora Betancourt, Lorena: *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, INBA/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

Anexos

Anexo I

Datos estadísticos de la educación femenina. Períodos 1941-1987

1. Evolución de la Matrícula en la enseñanza superior universitaria según Sexo. Total del país, 1941-1987⁶²³

Año	Varones	Mujeres
1941	86.8	13.2
1970	64.1	35.9
1975	56.8	43.2
1984	55.2	44.8
1987	53.1	46.9

2. Distribución (%) del total de Títulos otorgados en todas las carreras de las universidades nacionales según Sexo. Total de la Argentina 1941-1965⁶²⁴

Quinquenio	Total de títulos	Varones	Mujeres
------------	------------------	---------	---------

⁶²³ Susana Torrado: *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003, p. 201.

⁶²⁴ *Ibíd.*, p. 201.

1941-45	18.020	84.3	15.7
1946-50	22.467	83.3	16.7
1951-55	27.184	78.8	21.2
1956-60	36.227	75.8	24.2
1961-65	41.501	71.8	28.2

3. Distribución de la Matrícula universitaria por Tipo de carrera. Total del país, 1941 y 1978⁶²⁵

Tipo de carrera	% de mujeres en la matrícula total 1941	% de varones en la matrícula total 1941	Distribución del total de matriculados 1941	Distribución del total de matriculados 1978
Filosofía y Letras	66.4	74.6	61.8	18.3
Química, Bioquímica y Farmacia	33.6	74.6	61.8	18.3
Odontología	25.6	61.8	61.8	18.3
Ciencias de la Educación	58.1	88.8	61.8	18.3
	5.0	47.0	26.5	58.1

⁶²⁵ Ibíd., p. 204

Medicina				
Derecho	4.8	48.4	26.5	58.1
Arquitectura	10.3	43.3	26.5	58.1
Ciencias Económicas	7.6	33.4	26.5	58.1
Ingeniería	1.1	10.9	26.5	58.1
Paramédicas	64.8	89.4	6.2	4.4
Resto de carreras	Datos no disponibles	Datos no disponibles	5.5	19.2

4. Tabla de producción de algunos artefactos (principalmente electrodomésticos) en miles de unidades (1939-1981)⁶²⁶

Año	heladeras (no incluye heladeras a kerosene)	lavarropas	receptores de TV	cocinas y calefones	calefactores	máquinas de coser
1939	15	-----	-----	-----	-----	-----

⁶²⁶ A. Dorfman: *Cincuenta años de industrialización en la Argentina, 1930-1980. Desarrollo y perspectivas*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1983.

1946	12	-----	-----	-----	-----	-----
1950	40	19	-----	310	60	13
1955	130	60	-----	-----	-----	50
1960	206	100	140	240	60	86
1965	235	117	180	544	560	85
1970	237	157	194	570	346	59
1973	278	187	233	673	440	72
1975	260	181	289	713	441	84
1977	215	126	254	567	353	81
1979	262	145	252	630	237	74
1980	260	150	454	605	290	45
1981	205	110	515	550	170	27

Anexo II: Entrevistas.

Entrevista a Monique Altschul. Primera parte: Buenos Aires, 13// 2009 y segunda parte Buenos Aires, 22//2009.

Primera parte: 13// 2009

M. Altschul: Me llamó la atención, por ejemplo, que en la web se encuentra el trabajo de Nora Correas de *Mitominas*, que hasta hace poco no se encontraba

M. L. Rosa: ¿ah sí? ¿Está el trabajo de Nora de *Mitominas*? Ah, no me fije yo en la web. Entonces tendría que hacerle una entrevista.

M. Altschul: Hay varias referencias.

M. L. Rosa: Lo que pasa que con Nora es muy complicado porque ella en ninguno de sus currículums, nada...

M. Altschul: No, pero está empezando creo a poner.

M. L. Rosa: ¿está empezando?

M. Altschul: Y si aparece en la web por algo será

M. L. Rosa: Y después hay algo muy feo, que yo lo tengo relevado, que ella al año de *Mitominas* hace una muestra en donde Jorge López Anaya le hace la crítica en *La Nación*; expone Penélope, que lo había armado para *Mitominas*, y no dice que es de *Mitominas* o al menos no lo dice López Anaya.

M. Altschul: no, pero además la actitud de Nora fue... no sé si te lo comenté alguna vez pero fue terrible durante *Mitominas*, porque ella estaba en un pasillo de paso y todas las ventanas daban al patio en donde estaba *El paraíso que quisimos perder* –que eran todas esas instalaciones viste del paraíso, todas las figuras grandes-, entonces, la gente pasaba y lo veía y ella pintó las ventanas para que no se viera. Y tuvimos una pelea terrible, porque le dije que era una falta total de solidaridad, entonces, ella dijo que ella era una artista y no tenía por qué ser solidaria. Lo pintó igual.

M. L. Rosa: para tapar...

M. Altschul: Para tapar lo de afuera porque distraía para su obra. Y como eso tuve incidentes: una, por ejemplo, que necesitábamos un ambiente oscuro y puso una luz para su pedacito que era, no sé, terrible, entonces, le pedíamos que por lo menos fuera intermitente, que de vez en cuando lo prendiera. Entonces las del espacio oscuro iban y arrancaban la luz y ella iba y la ponía, pero era terrible.

M. L. Rosa: Claro, por eso a mí nunca me atrajo hacerle una entrevista. Ahora, si vos me decís que ella participó y que sería importante... porque a mí verdaderamente me gustaría tomar contacto con el alma mater, el núcleo principal.

M. Altschul: no, como alma mater yo no la pondría. Ahora me está escribiendo porque quiere traer a una textil no sé si de África o de dónde y quiere que yo le consiga fondos para traer a esa amiga de ella que hace trabajos textiles. Es un delirio. Pero yo que estoy en contacto con Naciones Unidas ¡cómo le voy a conseguir los fondos!

M. L. Rosa: claro, es complicado el tema

M. Altschul: es complicado. Pero ella tampoco participó así como digamos en la fragua esta. A ella se la invitó, hizo eso; no era parte.

M. L. Rosa: No, a mí me gustaría...

M. Altschul: bueno ahí estaba también Marcela Solá, escritora y que hacia los augures. Tenían un espacio donde la gente sacaba un papelito y era el augur de las diosas. Hay otra palabra en vez de augur. Cuando los dioses daban... no, había un espacio donde se sacaba...

M. L. Rosa: ¿como si fueran pitonisas?

M. Altschul: Las pitonisas. Era el espacio de las pitonisas y Marcela había hecho los textos de las pitonisas, entonces, pasabas y sacabas un papel.

M. L. Rosa: ¿eso es en *Mitominas I*?

M. Altschul: en el I. Y a partir del II fue muy importante Silvia Berkoff, que en el II ella hizo el espacio del SIDA y seguimos trabajando con ella también.

M. L. Rosa: yo te digo, mi idea sería si se juntan las almas mater así del grupo, hacer una especie de documental; si lo podemos bueno filmar un poco la charla, el encuentro, y después editarlo, que yo conozco gente como para...

M. Altschul: Seria bárbaro. ¿Angélica cuándo va a estar acá?

M. L. Rosa: En febrero. Me dijo que en febrero

M. Altschul: pero no sabe en qué momento de febrero

M. L. Rosa: yo creo que los primeros días. Yo le dije que a principios de febrero la llamaba

M. Altschul: bueno, porque entonces si se... Les puedo mandar un mail a todas

M. L. Rosa: las que vos consideres. Yo lo dejo en tus manos porque vos sos la que verdaderamente... porque esto es para una tesis doctoral y tampoco puedo llamar a todas las artistas porque fueron centenares, algunas andá a saber dónde están.

M. Altschul: no, no. Déjame ver el catálogo rojo a ver si hay alguien... están acá: Hebe Molinuevo, Daniela Gutiérrez, Anna Lisa Marjak, Marcela Solá y Beba Braunstein.

M. L. Rosa: bueno, ese es el del II

M. Altschul: todas esas estuvieron en el I también

M. L. Rosa: ¿y Angélica?

M. Altschul: Angélica en el I. ¿Tenés algo de I?

M. L. Rosa: esto tengo del I, que fue lo único que me diste.

M. Altschul: no, no. Una hojita era nomas, con el programa. Si quieres te lo escaneo ahora.

M. L. Rosa: bueno.

M. Altschul: Narcisa Hirsch fue también importante pero está en... ¿no está acá en Buenos Aires no? ¿Sigue en Bariloche o volvió?

M. L. Rosa: Eh, yo sé que ella vivía en San Telmo, pero te hablo hace años, no sé ahora.

M. Altschul: no, después se fue a vivir a Bariloche, pero no sé si ahora está de vuelta.

M. L. Rosa: ¿ah sí? No, del I yo tengo eso que...

M. Altschul: y para *El ama de casa y la locura* fue muy importante Hebe Solves.

M. L. Rosa: sí, que me dijiste que falleció

M. Altschul: no

M. L. Rosa: ¿no? ¿Cuál es la que falleció?

M. Altschul: Liliana Maresca

M. L. Rosa: no. Pensé que había fallecido Hebe Solves.

M. Altschul: no, la vi hace menos de un mes.

M. L. Rosa: ah, mira que bien. No, había una que había estado prácticamente en la inanición y que murió ¿o yo me estoy confundiendo? Será otra feminista que murió en la pobreza total

M. Altschul: no, debe haber sido Zita Montes de Oca, pero eso fue hace 10 años. Que es de Fundación Mujeres en igualdad

M. L. Rosa: ¿Zita? No, era otra que había tenido mucho contacto con vos. Bueno, capaz me la confundí. A lo mejor me la confundí

M. Altschul: no, pero Hebe seguro

M. L. Rosa: Hebe está entonces. Bueno y vos consideras que...

M. Altschul: sí, Hebe sí porque el soneto era de ella y después ella inscribió una cantidad de sonetos en los royos de papel higiénico y, entonces, la gente cortaba los royos y se llevaba los sonetos. Ella debe tenerlos supongo.

M. L. Rosa: Ahora, vos sabes que me parece increíble que esto se dio con una fuerza –porque yo tengo la carta de Giesso que vos me diste, la fotocopieé- y después desapareció. O sea, ya a finales de los '80 ya quedaban pocos rastros de esta efervescencia así de cuestionar los parámetros de mujer establecidos. Y en los '90, que eso lo dije yo claramente en mi estudio y lo sigo diciendo, el concepto de género me parece un concepto que destruyó toda la fuerza que tenía el feminismo que justamente fue como un concepto instalado en la academia, políticamente correcto, como para, por un lado, conseguir que algunas artistas se establecieran haciendo arte de género pero sin que tuvieran ninguna relación con el feminismo o con la lucha verdaderamente política que tiene el feminismo y de búsqueda de subvertir lo establecido. El concepto de género es un concepto muy maleable. Cualquiera puede hacer género sin comprometerse.

M. Altschul: bueno, pero incluso hubo cantidad de muestra de mujeres que ni siquiera tenían algo de género

M. L. Rosa: no, eso es un tema en los '90, es terrible eso. Y de paso borraron toda la acción fuerte en los '80 que hubo de las feministas.

M. Altschul: nosotras presentamos otro trabajo para hacer en el Centro Cultural Recoleta, que debo tenerlo por ahí, que era una continuidad de esto. Y

nunca nos dieron el espacio; nos aprobaron el proyecto, pero nunca nos dieron el espacio. Ahí ya Giesso no estaba. Quiere decir que fijate que, en general, las grandes conquistas de las mujeres se consiguen a través de un hombre. Fijate que tenemos una Ley de salud sexual y reproductiva en la Argentina gracias al ministro Ginés González García. Ahora que tenemos una mujer, Ocaña, restringe muchísimo la distribución de los anticonceptivos y aumentó la mortalidad materna

M. L. Rosa: ¡qué bárbaro! Sí, porque Giesso se nota que fue un personaje... ¿y este proyecto cuando lo presentaron? Si te acordás, para saber quién era el director del Centro Cultural en ese momento.

M. Altschul: y debe haber sido en el '95

M. L. Rosa: ah, mediados de los '90 ya

M. Altschul: sí, sí

M. L. Rosa: ya entrados los '90 digamos.

M. Altschul: sí, sí. ¿En qué año muere Liliana Maresca?

M. L. Rosa: en el '94

M. Altschul: no, entonces fue antes de que... porque Liliana iba a participar con Marta Suárez. Iban a hacer un cadáver exquisito ellas.

M. L. Rosa: ¡ah! Ella muere en el '94, que fue su última muestra en el Centro Cultural Recoleta.

M. Altschul: claro, esto debe haber sido en el '93 o '94. Debe haber sido a principios del 94.

M. L. Rosa: qué bárbaro ¿no? Sí, que fue la época de auge del género. Fijate qué paradójico porque fue el momento de empezar a hablar del género y de que surgiera dinero para proyectos de género, pero, a su vez, no les dieron el espacio a ustedes. Bueno, está bueno tener ese dato para...

M. Altschul: sí, yo creo que si la hubiera peleado más hubiera conseguido el espacio, solo que en ese momento yo ya estaba muy metida en la fundación, en otros proyectos y no seguí insistiendo. Esa fue una idea de Berkoff, que era trabajar la idea de la representación en el arte de la figura masculina y femenina y cómo en toda la historia del arte el desnudo masculino es siempre encubierto. Siempre aparece la hojita de parra, el drapeado o lo que sea, a menos de que fuera indígena o negro que son parte de la naturaleza al igual que las mujeres, que sí aparecen al desnudo.

M. L. Rosa: están relacionados con lo más animal ¿no?

M. Altschul: exacto. Esa era la idea de la muestra.

M. L. Rosa: y los que están desnudos como *El David* son semidioses ¿no?

M. Altschul: claro.

M. L. Rosa: ¡qué bueno eso! Qué lástima que no... Este mira. Te voy a mostrar las fotos para ir viendo qué es cada cosa. Ahora te digo que se podría trabajar... si puede salir esta reconstrucción de *Mitominas*, tendríamos que hacer una muestra importante.

M. Altschul: y sería interesante hacer una página web quizá ¿no? Este fue el principio. Esta fue una idea de Ana Luisa... no, no están acá

M. L. Rosa: entonces, en esa foto, esta de aquí. ¿Eso qué sería? Eso es *Mitominas I*.

M. Altschul: si, esto es *Mitominas I*, y se paseaban en los alrededores del Centro Cultural y con una música, con una especie de murmullo, había adolescentes metidos ahí que iban paseando y era como una aparición fantasmal y que fue diseñado por Ana Luisa... Es una coreógrafa.

M. L. Rosa: porque eso sí aparecía... así empezaba el video de *Mitominas*, con eso, con ese murmullo

M. Altschul: sí, sí.

M. L. Rosa: entonces era una coreografía. ¿Y se hacía en algún momento dado una obra de teatro? ¿Se le incorporaba alguna obra? Porque como están en el escenario.

M. Altschul: no, no. Salía a la calle y bueno en algún momento aparecía esto con una música más... no solo un murmullo sino que aparecía una música.

M. L. Rosa: ¿y este? ¿Este es el Cristo de Maresca no?

M. Altschul: sí. Ah mirá, y vos lo tenés al Cristo de Maresca

M. L. Rosa: si, y acá te lo devuelvo. Yo se lo di... yo te llamé y vos me dijiste que te había llamado Adriana Lauria, entonces, yo se lo di para que lo escaneara y te lo volví a traer. Yo le puse *Autotransfundido*

M. Altschul: si, ese era el nombre que le había...

M. L. Rosa: porque vos me habías dicho así. Y esto sería 1988, *Mitominas II*. ¿Y esta especie de baile?

M. Altschul: bueno eso era una instalación con performance y fue hecho...

M. L. Rosa: ¿*Mitominas I o II*?

M. Altschul: II, porque mito de la sangre era sobre el Sida. Fue sobre un texto de... es una bióloga, Lily... ¿Kaplan?

M. L. Rosa: porque hay varias fotos de este grupo. Imagino que estas deben ser también. Bueno es una performance de *Mitominas II* que era lo que yo intuía pero...

M. Altschul: ves *La carne de María Rodríguez* se llamaba lo de Emeterio

M. L. Rosa: ¿y tenía que ver con el Sida?

M. Altschul: no, no tenía que ver con el Sida. Era muy estrepitoso como todo lo que hacía Emeterio, era con mucho ruido

M. L. Rosa: ¿muy escandaloso?

M. Altschul: si, si, era escandaloso. Acá hay uno de L'Orinal. No, se ha perdido esto

M. L. Rosa: bueno, ya te va a aparecer en el recuerdo, a veces pasa.

M. Altschul: creo que es Lily Kaplan con dos bailarines del Colón. Hacían una performance alrededor de la...

M. L. Rosa: a ver ¿y esta?

M. Altschul: esto debía ser en un taller

M. L. Rosa: pero de *Mitominas II* sería ¿no?

M. Altschul: no, no necesariamente. Podía ser... sí del II es, sí por los dibujos.

M. L. Rosa: bueno, taller *Mitominas II*. Para ir más o menos separándola del I. ¿Y esto?

M. Altschul: ah, esto era una performance del II.

M. L. Rosa: ¡qué gracioso! yo por la calidad de las fotos por ahí me doy cuenta, porque veo que son las mismas. ¿En ese momento se le llamaba performance?

M. Altschul: sí, porque... sí, se decía performance. Creo que era *Al borde* este, pero no estoy segura. Ah, a menos de que sea esto *Las coperas* de Batato

M. L. Rosa: ¿estaba Batato ahí? Me muero. Puede ser eh, porque son varones. No, no es esta. Esta yo creo que es *El ama de casa y la locura* .

M. Altschul: sí

M. L. Rosa: la separo, porque están en blanco y negro y me doy cuenta por ahí

M. Altschul: esta es Beba Braunstein, esto es *Mitominas I*. Estaban esas figuras también

M. L. Rosa: vos sabes que yo creí que las había visto en tu casa. Se ve que fue un sueño. Tienen una valija

M. Altschul: no, esto se debe acordar Anna Lisa Marjak. Ella era la que organizaba las performance

M. L. Rosa: bueno a ver si me contesta el mail. Yo le mandé al que dice la página web de ella. ¿Y esto? Otra performance, de la II.

M. Altschul: de la II.

M. L. Rosa: ¡qué cantidad de performance! Lo increíble que no haya trascendido más.

M. Altschul: Pero además con la cantidad de público que tuvimos, porque tuvimos más de 70 mil personas.

M. L. Rosa: sí y en esa época que no era algo muy frecuente. Y esta que sigue es una mesa que me parece que esta Canela. Esta es... no. Este muchacho...

M. Altschul: ese es Carreras. Arturo Carreras.

M. L. Rosa: ¿eso sería *Mitominas II*? ¿Canela está?

M. Altschul: Sí.

M. L. Rosa: una mesa larga eh, porque acá hay dos personas más. Continuaría con esta otra. A mí me parece que la vi en el II a Canela eh.

M. Altschul: acá, Canela, *La maternidad y sus mitos*.

M. L. Rosa: y acá hay toda una serie de fotos. Para mí que esas son *Las coperas*.

M. Altschul: sí, lo conozco a él. A ver...

M. L. Rosa: Acá están las fotos

M. Altschul: Liliana Kaplan, *Erotismo celular*; era el del SIDA. Acá está

M. L. Rosa: ¿el de los bailarines del Colón?

M. Altschul: sí, *Erotismo celular*. En una también estaba Alejandro Urdapilleta. Yo creo que es *Al borde* ese eh. *Las coperas*... No, esto era... yo estoy casi segura que era *Al borde*, este de acá.

M. L. Rosa: *Erotismo celular* era *Mitominas*...

M. Altschul: II

M. L. Rosa: sí, ya les puse a varias que son las mismas. ¿Y entonces sería este? *Mitominas II*, *Al borde*. ¿Qué es? ¿Una obra de teatro o una...?

M. Altschul: sí

M. L. Rosa: ¿este ratón?

M. Altschul: sí, yo lo estaba buscando.

M. L. Rosa: ah, lo estabas buscando

M. Altschul: este fue... las feministas se oponían a ese ratón. *Lo prohibido* de María Martha Pichel.

M. L. Rosa: y hay otro ratón en la cola que no sé si es el mismo

M. Altschul: Sí, es el mismo, porque ella tenía todas escenas eróticas de todos los sexos y géneros posibles.

M. L. Rosa: ¿y no lo querían las feministas?

M. Altschul: no, porque estaban ofendidas por algunas escenas lesbianas que, en realidad, era poner en pie de igualdad todas las escenas eróticas, pero fue una... eso fue todo liderado por... ¿cómo se llama?

M. L. Rosa: ¿Ilse?

M. Altschul: por Ilse, porque Ilse quería exponer unas... te conté eso, ¿no? lo de las fotos

M. L. Rosa: sí, que me las dio, las tengo acá, va las tengo en la computadora escaneadas. Me las mostró. ¡Fuerte!

M. Altschul: claro, pero fue sin ninguna explicación. Nos mostró solamente los contactos, nunca llegamos a ver las fotos. Y fueron las feministas las que se opusieron; las lesbianas feministas.

M. L. Rosa: eso me dijo ella. ¡Que increíble la censura que viene del mismo...!

M. Altschul: claro, lo que decían es que... Lo que pasa es que todas ellas tenían que trabajar y no podían exponerse públicamente y la única que no necesitaba trabajar era Ilse, que tenía recursos propios.

M. L. Rosa: ¡Ah! Decían que por esa causa...

M. Altschul: si

M. L. Rosa: es para debatir

M. Altschul: hubo una votación y además...

M. L. Rosa: hubo cartas que tengo, que Ilse me fotocopió cartas, porque está bueno como para debatir

M. Altschul: yo tengo las cartas. A ver, dejame ver.

M. L. Rosa: está bueno como para el debate eso.

M. Altschul: y esto ni siquiera nos presentó este texto eh

M. L. Rosa: ¿ese texto que te estoy mostrando no?

M. Altschul: no, nunca

M. L. Rosa: no, ves que no tengo yo lo de *Mitominas I*. No, tengo una foto del catálogo verde [*Se refiere a un papel que estaban buscando antes*]

M. Altschul: la modificó a la carta, no es la carta original esta. Porque yo empezaba, ella me lo mandaba como “estimada”, firmado por “compañeras lesbianas feministas” y acá decía “estimadas compañeras lesbianas feministas”, empezaba. No es la carta. La tengo que buscar.

M. L. Rosa: bueno, busca ese material Monique porque... Ilse me dio eso.

M. Altschul: No, pero el contenido es el mismo

M. L. Rosa: ¿es el mismo?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: pero vos la encabezabas...

M. Altschul: "estimadas compañeras lesbianas feministas"

M. L. Rosa: es un tema eh

M. Altschul: si, porque así lo firmaban ellas, entonces... además en ningún momento supe que hubiera intervenido... ¿cómo se llama esta mujer? Las que firman acá son las que estaban en... ah y de estas, Safina fue la que me llamó para advertirme de las fotos. No querían que estuvieran, que si estaban esas fotos ellas no participaban

M. L. Rosa: ¿Safina?

M. Altschul: Safina fue. Éramos muy amigas con Safina y Safina fue la que me llamó.

M. L. Rosa: ¡que increíble! ves que es complicado reconstruir históricamente algo

M. Altschul: sí, sí. Ahora, firmas de apoyo ¿esa sola? Ah, no y esta debe seguir

M. L. Rosa: pero es la misma letra así que calculo que se lo deben haber dado a lise oralmente

M. Altschul: sí, sí. Además Josefina participaba de la muestra y no retiró nada. Y Safina lo mismo. Ellas dos tenían la instalación juntas. Y lo que no dicen es que hicieron una muestra declarándome persona no grata

M. L. Rosa: ¿hicieron la muestra declarándote persona no grata?

M. Altschul: sí.

M. L. Rosa: ellas expusieron en *Mitominas II...*

M. Altschul: no, no. Expusieron en ATEM

M. L. Rosa: ¡ah! en ATEM. ¿Ahí hicieron la muestra?

M. Altschul: ahí hicieron la muestra

M. L. Rosa: pero estas fotos no las expusieron nunca ¿o sí? Yo creo que no

M. Altschul: si, si, las de Ilse

M. L. Rosa: ¿en ATEM?

M. Altschul: en ATEM. ¿Vos tenés las fotos?

M. L. Rosa: Yo te las puedo mostrar acá, porque Ilse las tiene a las fotos, pero yo se las pedí prestadas y las escaneé. Lo que no hice fue copiar a tiempo el DVD de *Mitominas* pero me quiero matar

M. Altschul: lo estuve buscando abajo a ver si lo encontraba, pero no

M. L. Rosa: ¡ay! callate que me da un ataque. Mirá. A mí me parecen re fuertes y de una actualidad... Estas fueron las primeras... esta fue una muestra que se llamó *El zapallo*, que hizo ella. Ah, acá tengo la carta. Esto es del grupo que ella tenía de denuncia feminista. Porque el fundamento de las fotos esas que se fundamenta en un libro de Shere Hite... Esta es una serie que se llama *El zapallo*, que le dieron un...

M. Altschul: ¡qué buena! ¡Buenísima!

M. L. Rosa: si, esta es una serie del año '82, que la expone en Lugar de mujer en el '83. Este es del grupo feminista de denuncia. Y esto son fotos que ella hacía en el taller de Coppola, que ella fue varios años

M. Altschul: ahora, la que definió eso además fue Alicia D'Amico, que dijo: y si por lo menos las fotos fueran buenas, pero son una porquería. Que yo no se lo puse en la carta

M. L. Rosa: a mí me parecen muy buenas las fotos, pero claro desde un ojo actual. O sea que las mismas feministas lesbianas. Es un tema. Ella me lo había dicho. Ilse me dijo que las mismas feministas lesbianas habían...

M. Altschul: pero, además, yo le pasaba el detalle de quiénes habían votado en contra y quiénes se habían abstenido. Y a favor había solamente dos votos a favor.

M. L. Rosa: las fotos se hicieron en base a este libro

M. Altschul: sí, que es hermoso

M. L. Rosa: y de un texto que ella me dio que yo escaneé

M. Altschul: pero nunca mandó... es que yo nunca llegué a ver las fotos ni siquiera. No, las debo haber visto, claro, las debemos haber visto, pero nunca vimos las fotos fotos, sino solamente tenía contactos, muy chiquitos pero ¡qué linda foto!

M. L. Rosa: ah sí, pero es de la compu. Lo que pasa que me hace acordar a México y México me pone tan feliz que la tengo ahí. Mira a mí las fotos me parecen bellísimas y muy fuertes para la época.

M. Altschul: pero además yo le ofrecí ponerlas en el mismo espacio en donde estaba la de los ratones. No exponerlas como solución y cuando todas se oponían a que se mostraran les dije: miren los trabajos de María Martha Pichel que sabemos que van a ser cuestionados los vamos a hacer en un espacio cerrado donde entran solamente menores de edad acompañados por sus padres. Yo propongo que las fotos de Ilse estén también en ese espacio y con una explicación de lo que quiere hacer. Safira, por ejemplo, lo que decía era que uno solamente veía sangre pero porque no estaba explicado que era sangre menstrual, entonces, parecía que era violencia, y que venga con una explicación. Entonces ahí Alicia D'Amico dijo: no, si por lo menos si las fotos fueran buenas pero son una porquería. Entonces, ahí todas decidieron que no.

M. L. Rosa: ¡qué bárbaro Alicia D'Amico!

M. Altschul: si

M. L. Rosa: no sé a mí me parecen geniales las fotos, me parecen preciosas.

M. Altschul: y después uno de los proyectos que tenía era de llevar algunas de las cosas de *Mitominas* a la Antártida y dejarlas en la Antártida, entonces, yo llame al Instituto Antártico para que me diera el viaje etc. y fueron horas y horas de ir ahí y finalmente parecía que sí, que salía y ¿sabes quiénes me sacaron el viaje – que se enteraron de esto y fueron y lo pidieron y se fueron ellas? Alicia D'Amico y Liliana Mizrahi.

M. L. Rosa: ¿y se fueron ellas a la Antártida?

M. Altschul: se fueron ellas a la Antártida. Era un viaje pagado por el Instituto Antártico con todas las gestiones que había hecho yo, así que, estuvo plagado de traiciones

M. L. Rosa: es difícil eh

M. Altschul: muy difícil.

M. L. Rosa: ¿y por qué querían ir a la Antártida?

M. Altschul: no, porque oyeron que yo lo había pedido

M. L. Rosa: no, pero vos, ¿cuál era tu objetivo de *Mitominas*?

M. Altschul: ah, ella porque Liliana iba a escribir sobre la Antártida y Alicia D'Amico iba a hacer fotos.

M. L. Rosa: pero vos tenían el objetivo de llevar *Mitominas* a la Antártida ¿por qué? ¿Para llevarla como muestra? ¿Para dejarla ahí?

M. Altschul: para dejarla en el fin del mundo, que llegaba al fin del mundo

M. L. Rosa: ah, qué linda esa idea.

M. Altschul: hay otra plástica que está haciendo instalaciones en la Antártida, maravillosas.

M. L. Rosa: ¿Teresa Pereda es? No. ¿Cómo se llama?

M. Altschul: no me acuerdo el nombre. Con la embajada de Canadá lo está haciendo, que tiene una que es una cola roja que se abre en la Antártida

M. L. Rosa: preciosa. Sí, ya sé quién es. ¿Matilde Marín? No, pero también anda por el sur Matilde Marín.

M. Altschul: ¿ah sí?

M. L. Rosa: sí, anda trabajando con paisajes bien de... no sé si de Tierra del Fuego

M. Altschul: ella es grabadora ¿no?

M. L. Rosa: si, está haciendo una obra preciosa sobre Tierra del Fuego me parece.

Me imagino que debe haber sido muy complicado el trabajo. Con tantas mujeres y con tantos deseos. ¿A ver esta?

M. Altschul: es la misma, *Sida*.

M. L. Rosa: ¿*Sida*?

M. Altschul: *Sida*, sí

M. L. Rosa: una instalación...

M. Altschul: una instalación de Silvia Berkoff y yo. Después lo donamos a la Facultad de Derecho.

M. L. Rosa: ¿y qué paso?

M. Altschul: quedó ahí instalada que después cuando se fue... era cuando era decano... ¿cómo se llama? el que fue después rector... ¡Ay cómo estoy con los nombres! Jaim Echeverry. Hizo un pequeño acto cuando lo llevamos, muy lindo fue. Pero después se fue él... nunca volví ahí a ver, pero supongo que el siguiente lo debe haber tirado

M. L. Rosa: ¿ah sí? ¿Te parece?

M. Altschul: y yo pensaría

M. L. Rosa: mira, esta es una foto de las mismas...

M. Altschul: esto sí es Emeterio. Ah, entonces este es el de Emeterio. Mira, está Beby Pereyra.

M. L. Rosa: ahora, qué increíble también esta cosa de que era muy duro hablar de Sida en los '80. No es lo mismo hablar ahora de Sida, hablar a finales de los '90. Nadie hablaba de Sida, no se hablaba de Sida, era la enfermedad tabú y aparte la enfermedad castigo para los homosexuales

M. Altschul: exacto

M. L. Rosa: era el castigo...

M. Altschul: esa bióloga Lily Kaplan vivía en París, ella fue la que inventó el análisis de embarazo en las primeras semanas de edad y ella renunció a la biología cuando vio que en Asia mataban a todos los embriones de mujeres y se enfermó directamente. Fue terrible como estuvo y se dedicó a la filosofía, se fue de la biología

M. L. Rosa: qué terrible eso. ¿Y es argentina?

M. Altschul: es argentina, vive acá eh

M. L. Rosa: ¿tienen un vínculo con MEI? ¿Tiene un vínculo con ustedes?

M. Altschul: sí, sí, yo puedo ubicarla si te interesa.

M. L. Rosa: qué fuerte la historia

M. Altschul: y acá en esto lo que hacía era todo una historia que leía ella en persona sobre cómo el contacto entre los homosexuales es bueno digamos, creaba

un antivirus que los protegía del Sida y lo bailaban estos dos muchachos que eran pareja.

M. L. Rosa: ah mira qué interesante. Pero qué fuerte eso en los '80. No, a mí me parece increíble que en los '80 hayan podido hablar de estas cosas así

M. Altschul: por más, era una época en donde se debatía si existía el Sida o no. Recién aparecía. Algunos decía que Reagan había creado ese virus. Otros decían que era un invento.

M. L. Rosa: eso es la de Emeterio Cerro entonces

M. Altschul: *La carne de María Rodríguez*

M. L. Rosa: ¿es ese *La carne de María Rodríguez*?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: esta habíamos dicho que era *Al borde* ¿no?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: porque le puse performance y nada más. Bueno entonces esta es lo mismo, esta es *Al borde*

M. Altschul: de Adriana Barenstein

M. L. Rosa: ¿y ésta también?

M. Altschul: no, esta es otra bailarina. No, todo eso lo tendrías que ver con Anna Lisa.

M. L. Rosa: ¿*Mitominas II* sería esto?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: bueno, y acá creo que es la misma

M. Altschul: es la misma. A menos de que esto sea *Al borde*, no sé, ves, porque creo que es esta

M. L. Rosa: después lo vemos. ¿Y esta? esta me tiene muy intrigada. ¿Esta es *Usina de sangre*?

M. Altschul: esta es o de Carolina Antoniadis o de...

M. L. Rosa: porque vos tenes una *Usina de sangre* ¿puede ser?

M. Altschul: no, pero no es esta. No, esta es *Casa de la doncella* de Carolina Antoniadis y Andrea Racciatti

M. L. Rosa: ¡ah!

M. Altschul: ah y el de las muñecas es *Para recortar colgar y vestir*, es de *Mitominas II* también

M. L. Rosa: Beba Braunstein

M. Altschul: Beba Braunstein

M. L. Rosa: ah, todavía no llegamos. ¡Qué cantidad de cosas de *Mitominas III* Qué bárbaro. Esta...

M. Altschul: esa es la de Margit Ljoosa

M. L. Rosa: ¿esta es *Usina de sangre*?

M. Altschul: esa es *Usina de sangre*... no, no es esta. ¿Es esta?

M. L. Rosa: mira, es esta la foto.

M. Altschul: sí. No, porque *Usina de sangre* es uno que es con neón, que es una mujer de piernas abiertas que está por dar a luz.

M. L. Rosa: eso no lo tengo eh. Es grabadora ella...

M. Altschul: ah, no sabia

M. L. Rosa: sí, tiene un blog muy lindo

M. Altschul: esta se llama *In vitro*.

M. L. Rosa: ¿y es tuya?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: ¿esto?

M. Altschul: esto es "El Ama de casa y la locura"

M. L. Rosa: ¿*El ama de casa y la locura* ? Ah yo pensé que eran todas blanco y negro. Menos mal que te vengo a ver porque si no pongo cualquier cosa. Es la obra de Emeterio Cerro, *Doña Ñoqua* era.

M. Altschul: si

M. L. Rosa: porque no es él el que actúa ahí ¿no?

M. Altschul: no

M. L. Rosa: ¿él actuaba o sólo escribía?

M. Altschul: eh... esta es Beby Pereyra. ¿Y esa pileta qué es? ¡Qué extraño!
¿Dónde sería eso?

M. L. Rosa: si, ahora que me decís es verdad. Parece un club

M. Altschul: es un club. Yo no recuerdo nunca haberle sacado una foto a Beby en un club, pero puede ser. Habría que preguntarle a Carlos, porque Carlos era el sacaba las fotos.

M. L. Rosa: ah, ¿Carlos sacaba las fotos?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: pero sería para *Mitominas II*... y esto

M. Altschul: esto es de Pilar Larghi

M. L. Rosa: ¿es del II?

M. Altschul: del II. *La última familia de locos*

M. L. Rosa: ¿y esto?

M. Altschul: ah, de Florencia Braga Menéndez

M. L. Rosa: ¡qué memoria Monique! Es increíble.

M. Altschul: Florencia también estaba muy metida... Ana Luisa Stok es la de la coreografía

M. L. Rosa: ah de *Mitominas I* es...

M. Altschul: acá hay fotografías de Ilse Conrad. Qué sería.

M. L. Rosa: y capaz salió en el catálogo y no la expusieron también eh

M. Altschul: puede ser. *Violencia y magia de la sangre*

M. L. Rosa: ¿y esto?

M. Altschul: Este es de Pilar Larghi, *La última familia de locos* también. Y el de Florencia es *Violencia y magia de la sangre*.

M. L. Rosa: ¡mira esto lo qué es!

M. Altschul: este es de Ofelia Fisman, *Rito de sangre por amor*

M. L. Rosa: *Mitominas II*. Acá habíamos dicho que iba lo de Ofelia Fisman ¿no? Y eran todas instalaciones ¿no?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: ella tiene la galería

M. Altschul: si

M. L. Rosa: pero ya no hace obra me parece

M. Altschul: no creo.

M. L. Rosa: a ver cuál es este, lo sigue sin borrar

M. Altschul: sigue siendo Margit Ljosaa

M. L. Rosa: bien, entonces ponemos Margit y ya está

M. Altschul: y lo otro eran poemas que distintos poetas habían colgado sus poemas abajo. Y había una obra de Omar Chabán también, me acordaba de la performance

M. L. Rosa: si, la performance como de un hombre embarazado.

M. Altschul: también hizo un striptease y lo echamos.

M. L. Rosa: ¿ah sí?

M. Altschul: claro. Justo el día que me entregan la carta las de ATEM, yo estaba afuera sentada en el patio con Carlos y le decía: mira, me entregaron esta carta y no la voy a abrir hasta llegar a casa porque sé lo que se viene. Y llega corriendo Anna Lisa Marjak y dice: ¡qué hago! Están todas las lesbianas ahí aullando porque Omar en vez de hacer eso hizo un striptease y se quedó en bolas con un hilito dorado atado en el pito. Entonces le digo: mira déjalo, ya igual debe ser un minuto ya va a bajar y no lo dejamos, le eliminamos su performance. Y al día siguiente, domingo –eso era un sábado–, al día siguiente volvió a aparecer y cuando llego Anna Lisa Marjak le dijo que ya no podía, pero se subió al escenario y empezó a gritar: ¡porque estas conchudas, hijas de puta de mierda, lesbianas, qué se yo, que no me dejan participar! Y seguía hablando y hablando y me di cuenta que la única manera de pararlo era aplaudir. Todo el mundo aplaudía y se bajó. Entonces viene y me dice: viste como me aplaudían. Y le digo: si, empecé yo para

que te bajaras. Entonces se me tiró encima y me estrangulaba y ahí estaba por suerte Carlos y le dijo: vení Omar vamos a charlar afuera, estas son cosas de mujeres, vení. Y así lo sacamos.

M. L. Rosa: ¡qué paciencia Monique!

M. Altschul: te das cuenta por qué no me quedaban fuerzas para hacer más nada

M. L. Rosa: ¡que paciencia! Y esto debe ser de *El ama de casa y la locura*

M. Altschul: no, no

M. L. Rosa: ¿las cucarachas?

M. Altschul: esto es...

M. L. Rosa: mira con jaulas.

M. Altschul: ese es mío, *Chupa sangres*. También con Silvia Berkoff, Marcela Altschul también

M. L. Rosa: ella es...

M. Altschul: mi hija y la mamá de este nene

M. L. Rosa: y...

M. Altschul: Ida O. y Ed Shaw. Eran todos los... había fotos de Videla, de Martínez de Oz, de...

M. L. Rosa: ah de Videla, de...

M. Altschul: sí, creo que si lo cliqueas se ven las fotos. Ah, no se llegan a ver, estaban dentro de la jaula

M. L. Rosa: ah, lo de *Chupa sangre* es de *Mitominas II*, ahora lo agrego

M. Altschul: sí. Esto creo que es parte de esta chica de...

[*Entra la otra hija de Monique, Marina.*]

M. L. Rosa: ¿y Marcela hizo obra? ¿Ella hizo la carrera artística, tu hija?

M. Altschul: no, ella es psicopedagoga y terapeuta, pero tiene unas esculturitas maravillosas y además hizo todas las esculturas blandas de *El ama de casa y la locura*

M. L. Rosa: ah, ¿son de ella?

M. Altschul: son de ella, sí. Es buenísima. Y hace muchas de las ilustraciones de Mujeres en Igualdad

M. L. Rosa: y no hizo la escuela de Bellas Artes. Fue por propia...

M. Altschul: no, hizo taller nada más

M. L. Rosa: entonces, esta si quieres la dejamos para adelante

M. Altschul: no, es la misma de... ya estaba otra. Esa es de Pilar también, Larghi

M. L. Rosa: esta es la misma me parece ¿no?

M. Altschul: Creo que es todo Ofelia Fisman esto eh, *Rito de sangre por amor*. Esta estoy segura; ahora me quedó la duda con la anterior.

M. L. Rosa: si, tenes razón. Esta es Ofelia Fisman

M. Altschul: No, yo creo que esta no es Ofelia Fisman

M. L. Rosa: bueno

M. Altschul: Ofelia Fisman es esta. Seguro que es esta.

M. L. Rosa: qué lindo es ya tener las hijas grandes. ¿Cuántos son? Cinco eran ¿no?

M. Altschul: no, tres.

M. L. Rosa: Ah, se me metió que eran cinco. Dos hijas y un hijo. Qué lindo, ya grandes así. Estas dos son de Ofelia.

M. Altschul: si, y la otra...

M. Altschul: esta es la otra

M. Altschul: yo no sé si será parte también de lo de Florencia. Vos sabes que puede ser. A ver, ¿tenes por ahí lo de Florencia? Pero eso habría que preguntarle a ella. Esto estoy segurísima que...

M. L. Rosa: pero es *Mitominas II*...

M. Altschul: si, si

M. L. Rosa: y Ofelia Fisman también va acá. Es un detalle. Y después, a ver. Esta habíamos dicho Pilar Larghi, que era la instalación *La última familia de locos*. Y a ver, esta

M. Altschul: también de Pilar

M. L. Rosa: ¿es la misma obra?

M. Altschul: si, un detalle. Está muy fuerte esa.

M. L. Rosa: bien, ¿y esta?

M. Altschul: ah, esta creo que es de Anna Lisa Marjak. Ah pero no, nada que ver. Ella hizo... pero era también de Anna Lisa Marjak este, a ver. *Muertos célebres*

M. L. Rosa: ah, mirá que bueno. ¿Era una heladera?

M. Altschul: una heladera, sí

M. L. Rosa: Anna Lisa Marjak sigue produciendo obras...

M. Altschul: si, tiene pinturas muy buenas

M. L. Rosa: si, la vi. Tiene una página web muy linda. *Muertos célebres, Mitominas II*

M. Altschul: este es *El paraíso que quisimos perder*. Esto es lo que tapaba...

M. L. Rosa: entonces es *Mitominas I*

M. Altschul: si, por fin llegamos a l

M. L. Rosa: y era una instalación

M. Altschul: una instalación, que hicimos muchas. Instalación colectiva. Por ahí yo lo diseñé pero...

M. L. Rosa: y este de acá, a ver

M. Altschul: ah, eso también era de Ofelia. Era la parte de arriba de lo de Ofelia. Era así, era acostado, era horizontal. Estaba arriba de esto otro, digamos que coronaba lo otro.

M. L. Rosa: a ver, esta

M. Altschul: esta era una instalación también colectiva que era...

M. L. Rosa: ¿de la I o de la II?

M. Altschul: I. Que era... ¿cómo se llamaba la diosa de la nutrición?

M. L. Rosa: Afrodita...

M. Altschul: no, pero no necesariamente...

M. L. Rosa: Marcela Solá, *Oráculo*

M. Altschul: ah, Pitonisa. Pitonisa decía yo. Ahí están los oráculos. Puede ser que sea Perséfone ¿no?

M. L. Rosa: acá está, Marcela Solá, Monique Altschul con la deidad...

M. Altschul: ...contemporánea del teléfono que...

M. L. Rosa: a ver yo creo que... me parece que decía Perséfone. Una Perséfone lo hicieron: Eva, Penélope, Andrómaca, Magdalena. El jardín de Afrodita...

M. Altschul: diosa de la fecundidad, de la tierra y de la agricultura. Sí, Perséfone

M. L. Rosa: ¿Perséfone?

M. Altschul: si, Perséfone

M. L. Rosa: sí, porque yo me acuerdo que algo habían hecho. Me suena a mí de Perséfone. La diosa de la fertilidad: Perséfone. ¿Y esta?

M. Altschul: ah, esa es una diosa a la que le rompían siempre los huevos y la castigaron, la catalogaron mujer pájaro y estaba al borde de una catarata y cada vez que tenía...

M. L. Rosa: ¿*Mitominas I*?

M. Altschul: no, ese es mío. Sería tanto más fácil para todo esto encontrar el catálogo

M. L. Rosa: pero nunca me lo mostraste Monique eh. Vos lo tenías

M. Altschul: si, lo tengo seguro

M. L. Rosa: a ver si en los artículos aparece. Deméter, Afrodita, Pandora. Ah, en la I hizo *La Julietada* Emeterio Cerro eh.

M. Altschul: *El jardín de Deméter y Afrodita*, es esto

M. L. Rosa: ¿cuál?

M. Altschul: el que estamos viendo ahora

M. L. Rosa: ¿la mujer ésta?

M. Altschul: no, eso con las telas rojas de fondo.

M. L. Rosa: instalación colectiva. ¿Este decís?

M. Altschul: sí, eso.

M. L. Rosa: bien, instalación colectiva

Segunda parte de la entrevista, 22/1/2009

M. Altschul: hecho en el 97. *Mujeres imaginando hombres*. Esto era anterior, es *Alicia en el país de lo no visto* que hicimos acá en mi casa en el 82. Participaron todos los integrantes de “Las Gambas al ajillo”, cuando todavía no eran “Las Gambas”, y después cerramos la calle e hicieron una batucada los que ahora son “La Portuaria”, que todavía no eran “La Portuaria”. Esta era la mesa de Alicia.

M. L. Rosa: esto fue al aire libre entonces...

M. Altschul: no, fue al aire libre dentro de nuestra casa. Vaciamos toda la casa, llamamos a un guardamuebles que se llevó todas las cosas y había instalaciones en todos los cuartos y en medio de eso había performances, acciones

M. L. Rosa: en el 82...

M. Altschul: sí. Acá está Jorge Hell

M. L. Rosa: ah, mira qué joven

M. Altschul: Marcelo Pombo

M. L. Rosa: ah, qué joven

M. Altschul: esta es Alejandra Fleshner y Olga Ramírez. Este es un fotógrafo, cómo se llama...

M. L. Rosa: ¿Marcos López? ¿Estaba?

M. Altschul: participó Marcos López también. Participó Chabán. Menchi Sabat participó. Lolo Mengual, Nora García, pianista

M. L. Rosa: ¡qué energía Monique! Para tres hijos y mudar la casa atrás y hacer este tipo de cosas, ¡qué energía!

M. Altschul: Bueno y el acompañamiento ¿no? Por supuesto

M. L. Rosa: los dos qué energía que tenían o que tienen. Bueno vos seguís teniendo con lo de MEI

M. Altschul: bueno lo que siga encontrando, lo encuentro

M. L. Rosa: bueno pero ya va a aparecer. Junto con el DVD debe estar, tenemos que exorcizar.

M. Altschul: y encontré otro DVD de *El libro de las transformaciones*

M. L. Rosa: *El libro de las transformaciones* lo tengo, vos me lo diste y yo lo escaneé. Ah, este es *Mitominas II*, la mesa de Canela. Esta, a ver

M. Altschul: ese es el I, que se metieron en un taller.

M. L. Rosa: qué lindo, ¿con esa coreografía?

M. Altschul: no, eran como una especie de fantasmas que aparecían por cualquier lado en el momento menos pensado y ahí se metieron en un taller.

M. L. Rosa: ¿y esta?

M. Altschul: *El mito de la vagina dentada*

M. L. Rosa: y *El mito de la vagina dentada* era ¿de quién? ¿De Josefina Quesada?

M. Altschul: no, Josefina Quesada lo hizo en *Mitominas II*, pero esto era *Mitominas I* y lo hicimos con Anna Lisa Marjak y con... era también grupal.

M. L. Rosa: esta es... Diana Raznovich

M. Altschul: el texto es de Diana Raznovich, pero ella es Silvia Estrin, performance de... era muy buena, era muy graciosa.

M. L. Rosa: ¿Silvia Estrin? Y el texto de...

M. Altschul: de Diana

M. L. Rosa: y este es el mito de la... del teléfono, ¿cómo era?

M. Altschul: ¿Perséfone era?

M. L. Rosa: acá dice, Silvia Estrin con la deidad contemporánea

M. Altschul: No, era...

M. L. Rosa: Graham Bell, el aparato que inventó Graham Bell. Dice con letra pequeña: por si usted no tiene uno se trata de un aparato para hablar a larga distancia.

M. Altschul: si, pero, era Penélope que espera y espera. Es el mito de Penélope. Aparece en la versión metonímica junto a un viejo teléfono.

M. L. Rosa: ¿y esto era?

M. Altschul: otra vez la vagina... era del mito latinoamericano de la vagina dentada. Bueno ahí tenemos a Nora

M. L. Rosa: ¿y esto?

M. Altschul: en lo de Nora Correas.

M. L. Rosa: Me imaginé. La saqué por una foto de un diario

M. Altschul: pero, a ver, ¿está bien o está...? Si, esta así ¿no?

M. L. Rosa: esta es la que vos me diste, ves: este es el piso con dos grandes fotos que es lo que vos me decís que las torturó con el tema de la luz. Me imagino que debe haber hecho... la pared qué estaba ¿de ese lado?

M. Altschul: Si

M. L. Rosa: claro, para tapar todo. *La novia*, le puso, o *Penélope*. Bien, esto calculo que es lo mismo de *Mitominas*...

M. Altschul: Beby Pereyra, esto es Emeterio Cerro sí.

M. L. Rosa: ¿y esta?

M. Altschul: no esto no es ninguna... esto es anterior mío.

M. L. Rosa: entonces ponemos Monique. Bueno, y esta era la de... qué linda esta eh

M. Altschul: se sacaban la ropa y los vestían como querían. Beba Braunstein

M. L. Rosa: este es *Mitominas II*

M. Altschul: yo hubiera jurado que era *Mitominas I*, pero evidentemente no

M. L. Rosa: yo también, yo creía que era I. Y esta no...

M. Altschul: es Beby Pereyra. Que debe ser la otra. Hay otra... a ver

M. L. Rosa: ¿en Emeterio Cerro? No

M. Altschul: no sé, porque ella estaba en varias y... acá, *Sangre de artista o la metamorfosis de Chopin*. No, perdón, L'Orinal. Si, L'Orinal. Texto de Alicia Paz

M. L. Rosa: bien. A ver, ¿este es obra tuya o de *Mitominas*?

M. Altschul: no, mía.

M. L. Rosa: ya me parecía

M. Altschul: claro, es anterior. Esta es *El ama de casa*

M. L. Rosa: ¿alguno de estos es Emeterio? No, no actuaba él, era la obra

M. Altschul: era la obra. Está en algunas fotos, pero en otras fotos no está.

M. L. Rosa: a ver, estas también

M. Altschul: también

M. L. Rosa: pero es la obra de teatro de él...

M. Altschul: si

M. L. Rosa: es la representación dentro de tu...

M. Altschul: si, dentro de *El ama de...* sí

M. L. Rosa: y esta también

M. Altschul: si, estas fueron todas fotos que sacamos para la prensa

M. L. Rosa: ¿y cada cuánto se hacia la obra?

M. Altschul: estaba todos los días, era como una muestra. Estuvo durante un mes o tres semanas

M. L. Rosa: no, pero la obra de Emeterio ¿cada cuántas horas?

M. Altschul: y... no me acuerdo

M. L. Rosa: esta foto me parece genial, esta está publicada en España. En la muestra de...

M. Altschul: este es Emeterio

M. L. Rosa: ¿este es Emeterio? Dios qué personaje

M. Altschul: y esta es Anna Lisa, esta es Beba Braunstein y esta es Ofelia Fisman

M. L. Rosa: es genial esta, la tengo en diapositiva, me encanta. ¡Qué buena que es! Y están dentro de la instalación que vos hiciste...

M. Altschul: no, acá era cuando estábamos cocinando todo. Es la previa digamos

M. L. Rosa: "Preparación de la instalación", digamos esta ya es la obra

M. Altschul: si, esta es la obra, acá sí es la obra. Las anteriores es también para prensa, fotos previas.

M. L. Rosa: y decime Monique, eran tres pisos del San Martin...

M. Altschul: no, era todo la galería que da a Sarmiento. Viste la galería esa que está al costado, entonces estaba el sótano, en el entrepiso estaba el baño y después estaba el dormitorio y después estaba la guardilla

M. L. Rosa: y en la guardilla que le fascinó, siempre me lo resaltó Ilse, estaba la boba o la hija loca.

M. Altschul: si, la hija retardada

M. L. Rosa: la hija retardada, ocultada. Eso es tremendo. Y se basa en la... porque acá aparece *El ama de casa y la locura*, en la obra, en el escrito de...

M. Altschul: en realidad no, la instalación está hecha a partir de Bachelard, por eso, se llama *Los espacios domésticos: del sótano al desván* y es todo una interpretación de Bachelard

M. L. Rosa: de la obra de Bachelard

M. Altschul: sí. En realidad estos poemas de Hebe los piensa... ella vivía acá a la vuelta de chica y siempre pasaba por la otra cuadra en donde estaba la hija loca de la familia sentada en una reposera en la vereda, todo el tiempo se hamacaba y hablaba sola y, a partir de ahí, ella empieza a pensar en *El ama de casa y la locura*.

M. L. Rosa: de una familia real de este barrio

M. Altschul: si, si, de la otra cuadra. Estaba a mitad de camino entre mi casa y la de ella. Este era el baño que era todo hecho en papel mache y estaban colgados en el aire los...

M. L. Rosa: ¿los inodoros?

M. Altschul: sí. Ves acá están los textos, el de Hebe y el de Bachelard.

M. L. Rosa: yo lo que tengo es este

M. Altschul: claro. Esta es la moraleja del ama de casa, esta pesadilla, el sótano es ante todo el ser oscuro... no, por ahí no tenes todo.

M. L. Rosa: no, este cataloguito así como lo armaste no.

M. Altschul: cuando se entraba al sótano era todo negro iluminado con luz negra, entonces, se veía como las cucarachas se... había adolescentes metidos en esas cucarachas que movían las patas cuando uno entraba

M. L. Rosa: pero chicos...

M. Altschul: chicos sí

M. L. Rosa: y que estaban todo el día o a determinada...

M. Altschul: no, estuvieron creo que el día de la inauguración, el fin de semana

M. L. Rosa: ah, ¡qué lindo eso! Eran como trajes las cucarachas, vos te podías meter

M. Altschul: si, te metías debajo. Y además había música compuesta por Beatriz Aragon. Cada espacio tenía su música, pero cuando uno llegaba arriba oía todas las músicas que también se podían...

M. L. Rosa: se sumaban

M. Altschul: por ejemplo, este era todo el baño que era todo colgado, porque era todo papel mache muy liviano y ahí estaba el rollo con los sonetos por ahí, el rollo con los sonetos impresos. Todas estas piezas las hizo Marcela

M. L. Rosa: los muñecos...

M. Altschul: sí.

M. L. Rosa: Esta era la familia...

M. Altschul: esta era la familia y este era el dormitorio, que la cama era como una vagina que había anticonceptivos ahí adentro con los falos que iban cayendo de arriba.

M. L. Rosa: ah, mira que bueno, con tela de araña. ¿Eso qué es?

M. Altschul: era el... ¿cómo se llama la parte de arriba?

M. L. Rosa: el desván

M. Altschul: el desván y que el texto de Bachelard era: "Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero (...) En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche".

M. L. Rosa: y acá está esta a color, pero con ella riéndose, ¡qué bueno!

M. Altschul: y esta era Beby. Era la madraza mala, porque la historia es la historia de Cenicienta que buscaba novio a la hija.

M. L. Rosa: ¿la de Emeterio, la de *Doña Ñoqua* se basaba en la Cenicienta?

M. Altschul: si

M. L. Rosa: ¡qué bueno! ¿Y qué influencia tuvo la casa de... la *Womanhouse* de Judy Chicago? ¿Vos estabas enterada de eso?

M. Altschul: si, estaba enterada

M. L. Rosa: ¿pero la llegaste a verla vos?

M. Altschul: no

M. L. Rosa: no, vos ya no estabas en Estados Unidos cuando fue la *Womanhouse*...

M. Altschul: creo que no, ya no estaba. Debe haber sido en los años '80 ¿no?

M. L. Rosa: la *Womanhouse* es de la segunda mitad del '70. Creo que fue del 76, 77, me parece.

M. Altschul: yo volví en el 71

M. L. Rosa: ah, vos volviste en el 71. No, entonces la *Womanhouse* deben ser del '74, entre el '74 y el '76 me parece

M. Altschul: si, puede ser. Yo pensaba que era un poco más tardío, de los '80.

M. L. Rosa: no. ¿Pero vos habías viajado después de que volviste de Estados Unidos? ¿Volviste a ir así en algún viaje? ¿O ya te quedaste acá, te afincaste acá?

M. Altschul: No, me quede acá e iba de vez en cuando, pero yo creo que pasaron unos cuantos años, porque después fui a Europa, pero Estados Unidos no me acuerdo.

M. L. Rosa: en la época del proceso estabas acá...

M. Altschul: estaba acá, pero ponía afuera, ponía en Suecia, entonces, viajaba mucho a Europa. Puse en Bélgica, puse en España, en Barcelona, entonces, viajaba mucho a Europa, pero a Estados Unidos...

M. L. Rosa: pero vos estabas con los batik en esa época ¿no?

M. Altschul: si, en realidad no eran batik, era pintura sobre seda. Lo llamaban batik y todas las señoras que hacían batik venían a quejarse de que no eran batik auténticos, porque yo metía el pincelito. Les decía: si, les meto el... era técnica mixta, porque de pronto usaba lápiz, de pronto usaba acuarela, pintura, era mixto.

M. L. Rosa: pero era sobre seda...

M. Altschul: sobre seda

M. L. Rosa: y te llegó la noticia de Judy Chicago

M. Altschul: y yo compraba *Art in America* y supongo que por ahí me debo haber enterado.

M. L. Rosa: y esto te disparo así en algún momento hacer una instalación o...

M. Altschul: y lo que pasa es que ya había hecho instalaciones previas a esto. Una era esto de *El banquete de desaparecidos*, que estaba pensado en función de la dictadura. Eso lo expuse...

M. L. Rosa: en el 82 me parece que me mostraste

M. Altschul: creo que sí, que fue un día de... la primera huelga general que le hacen a los militares, porque justo el día que inauguré había huelga general y no sabía si suspenderlo, y no lo suspendí, por suerte, porque fue muchísima gente, hasta se cortó la calle

M. L. Rosa: claro, pero vos nunca tuviste más que alguna lectura de alguna revista, pero no lo viste a *Womanhouse*.

M. Altschul: no, no lo vi. Esto es del año '83, que lo armé primero en el comedor de casa. No lo podía sacar, estuvimos meses sin usar el comedor porque estaba esto instalado y cumplí años e invité amigos a que me vinieran a ayudar a desarmarlo y se fueron metiendo. Una amiga se metió... [*La entrevistada busca una foto*] acá esta, así se fueron metiendo todos ahí y me ayudaron a desarmarlo.

M. L. Rosa: ah, ¡qué bárbaro! La del banquete que fue en el '83.

M. Altschul: '83, si

M. L. Rosa: pero que todavía seguían los militares...

M. Altschul: si

M. L. Rosa: y vos en base... digamos ya venias experimentando. Después vinieron los del libro, las transformaciones que también fueron como...

M. Altschul: año 85 fue eso

M. L. Rosa: que fueron como pequeñas instalaciones

M. Altschul: claro y en medio de eso estuvieron *Alicia en el país de lo no visto*, que fue sobre "Alicia en el país de las maravillas"

M. L. Rosa: claro, que fue lo anterior a transformaciones. Después vino *Mitominas I* y después viene *El ama de casa y la locura*.

M. Altschul: *Mitominas II* y después los laberintos

M. L. Rosa: sí. Y en *El ama de casa y la locura*, digamos, ya venias con bastante contacto dentro del feminismo; ya había varios años tuyos de feminismo, con lo cual...

M. Altschul: bueno en realidad yo venía del feminismo de los Estados Unidos de los años '70, los años '60, que fue muy importante teóricamente dentro de las universidades

M. L. Rosa: y en Iowa donde vos estuviste ahí te tomaste como más contacto más fuerte

M. Altschul: si, a través de lectura, sobre todo, de teoría sobre el feminismo.

M. L. Rosa: ¿y a quién recordás de esos años?

M. Altschul: y estaban todas las... a Betty Friedan y para mí fue muy importante... una mujer que murió hace muy poco. Bueno por supuesto Susan Sontag, pero había otra que era muy muy buena, no me acuerdo cómo se llama

M. L. Rosa: ¿y habías leído a Simón de Beauvoir ya para esa fecha?

M. Altschul: si, a Simón de Beauvoir ya lo leía desde que estaba acá en la facultad, desde antes de irme a Estados Unidos

M. L. Rosa: y Estados Unidos fue más que nada por estudios tuyos de Letras ¿no? Lo que hiciste en Estados Unidos. ¿O ahí ya te vinculaste con...?

M. Altschul: no, fue todo literatura. Incluso me interesaba mucho la negritud, todo el movimiento africano de revalorización de los negros, discriminación en general, no solo género

M. L. Rosa: y después cuando vos volviste de acá, que siempre me resaltaste esta cosa de que el contacto con grupos feministas de acá era difícil, ¿vos sabías de la existencia de María Luisa Bemberg, de UFA –de la Unión Feminista Argentina?

M. Altschul: si, pero eran todos grupos que yo veía como muy cerrados, era muy difícil tener acceso. Una vez fui a una reunión que la verdad que no sé quiénes son, pero eran muy de base y a todos los lados donde yo caía era como la yanqui que caía de afuera; incluso políticamente en un momento, por ejemplo, había un grupo de lo que era –yo nunca había sido peronista- la tendencia que estaba trabajando para borrar los mitos. Estaba un cineasta que no acuerdo cómo se llama, pero formamos un grupo de estudio para ver cómo sacar los mitos y cuando hablé del feminismo me dijeron que de ninguna manera. Empecé a traer material, por ejemplo, había una americana que estaba en México que trabajaba en *El Corno Emplumado*, una revista muy interesante, y que había... Margaret Cohen creo que se llamaba. Margaret Randall. Y tuvo que ir a Cuba y tenía materiales muy buenos sobre la discriminación de las mujeres. No me aceptaron absolutamente nada y me fui.

M. L. Rosa: vos ese material lo tenías de tu contacto con Estados Unidos...

M. Altschul: claro, sí.

M. L. Rosa: y pretendías llevarlo para discutirlo en el grupo este de trabajo.

M. Altschul: claro, lo mismo pasa con toda la izquierda. Nunca hay nada de género, jamás. En cuanto tratas de meter el género, chau. Y por otra parte cuando te querías meter con la gente que trabajaba en el género tampoco. En realidad mi

contacto con las feministas se da recién a partir de *Mitominas* y a través de una cantidad de psicólogas que estaban en “Lugar de mujer” y que son las que arman los talleres. “Lugar de mujer” fue muy generoso en ese sentido

M. L. Rosa: yo acá tengo algunas cositas de “Lugar de mujer”. Tengo más en casa, algunos catálogos de programaciones que me dio Sarita Torres en su momento.

M. Altschul: bueno muchas de ellas participaron en *Mitominas*. Participaron Hilda Rais, Josefina Quesada, Liliana Mizrahi, Ana Amado, María Luisa Lerer.

M. L. Rosa: esto me los dio Sarita Torres. Algunos son originales y otros me los fotocopie. Claro, “Lugar de mujer” vos tomaste contacto recién en el 83

M. Altschul: no, en el 85

M. L. Rosa: en el 85, 86, ¡ah! Porque “Lugar de mujer” creo que se conforma en el 83 me parece

M. Altschul: si, puede ser. Y se cumplieron ahora 95 años así que fue en el 83 sí.

M. L. Rosa: claro, y a través de “Lugar de mujer” donde... ¿y con Liliana Maresca cómo entraste en contacto?

M. Altschul: a través de Emeterio, porque fui a ver una obra de él. Fuimos con Carlos y con un amigo nuestro poeta, Alfredo Veiravé, un poeta chaqueño, y cuando vimos la obra de él nos dio vuelta la cabeza. Nos quedamos a saludarlo y a decirle que nos había parecido fantástico y quedamos en reunirnos para hablar y entonces a partir de ahí entré a hacer las instalaciones en el grupo que estaba Liliana, estaba Lucía Mourelle, estaba Elva Bairon.

M. L. Rosa: ah, Elva Bairon también estaba

M. Altschul: si, Elva Bairon trabajó muchísimo con Emeterio

M. L. Rosa: ¡mira! ¿Y por qué Liliana no aparece en el primer *Mitominas*?

M. Altschul: no sé

M. L. Rosa: en el II estaba

M. Altschul: seguro que la convoqué porque estaba en Transformaciones, pero era muy errática Liliana. De pronto no aparecía, empezaba a organizar algo por su cuenta. Ella por su cuenta había estado tratando de hacer algo multimedia también, con Roqui, que no sé finalmente si lo hizo o no lo hizo.

M. L. Rosa: no, me parece que no. No recuerdo. ¿Esto qué es *Mitominas II* Monique?

M. Altschul: no sé si es I o II. Sergio Sinay y Feinman y... ¿cómo se llama el del medio? Ahora te digo... *Novela roja, novela negra*

M. L. Rosa: *Mitominas II*, bien. ¿Esto aquí?

M. Altschul: II, porque esa es la obra de Antoniadis

M. Altschul: si, seguro que sí, pero ¿quiénes eran?

M. L. Rosa: como unas bailarinas de rojo

M. Altschul: ¿son mujeres las dos?

M. L. Rosa: si

M. Altschul: entonces ya sé, son Antoniazzi y... *Sang y juela*, Soledad Pérez y Sandra Antoniazzi.

M. L. Rosa: bien, ¿y esto?

M. Altschul: esto es de *Mitominas I*. ¿Quiénes eran?

M. L. Rosa: no te preocupes porque después lo corroboraremos en algún momento que nos juntemos.

M. Altschul: era de Susana... no, pero el texto. ¿Quién era? De Susana Pravaz era el texto. Y no me acuerdo quién lo había hecho. Ese es una misa, no sé si tenes la misa entera, que hicimos Susana Rodríguez y yo.

M. L. Rosa: no, me parece que no, que no me la diste acá.

M. Altschul: tengo las fotos seguro eh.

M. L. Rosa: ¿entonces *Mitominas I*?

M. Altschul: sí. No, lo he perdido

M. L. Rosa: esto es solo lo que vos me diste.

M. Altschul: no, pero estoy segura de que la tengo. La tenía en la página web y de alguna manera desapareció.

M. L. Rosa: pero es *Mitominas I*...

M. Altschul: II

M. L. Rosa: ¿I o II?

M. Altschul: no, debe ser I eh. Sí, porque es otro de los mitos... sí, *Mitominas I* seguro.

M. L. Rosa: las fotos te digo ya están, porque estas es lo mismo. Las que quedaron son estas que ya cuando vuelva a casa... esta es Liliana Maresca.

M. Altschul: ¿es de Marcos López la foto?

M. L. Rosa: si, estos son de Marcos López. Esta es una primera plana que a mí me gusta mucho y esta es una revista de feminismo de México.

M. Altschul: sí, tengo algunos números

M. L. Rosa: toda dedicada al arte, que está buenísima. Esto fue un poco antes de morir, creo que dos años serán. Liliana Maresca se vende. ¿Y esto quieres que te haga un...? esta salió fea. Esta es María Luisa Bemberg

M. Altschul: y en el I de alguna manera, yo me acuerdo de haber almorzado un día con María Luisa Bemberg y con María Luisa Aleman y creo que una escritora canadiense que estaba acá, una feminista. Me acuerdo que habíamos almorzado en el restaurant Lola

M. L. Rosa: ah, ¡qué lindo! En Recoleta

M. Altschul: porque Lola nos auspició con un almuerzo gratis

M. L. Rosa: ah, mira qué bien. Yo Monique ya con todo esto que tengo anotado...

M. Altschul: yo voy a tratar de encontrar ese programa que debo tener en algún lado y te escaneo esa página.

M. L. Rosa: yo voy a seguir buscando, que me tiene angustiada, el DVD porque eso tiene que aparecer. O sea, voy a escribir hasta a mi amiga de Barcelona por si se traspapeló, pero medio difícil porque yo lo cuidaba muchísimo. Me resulta extraño con algo que cuido tanto pero bueno. Sino trataríamos de ver de volver a copiar porque tenía información. ¿Vos lo llegaste a ver al DVD?

M. Altschul: no

M. L. Rosa: el DVD había partes que se cortaban porque la cinta esta hace mil años y estaba medio arruinada, pero había partes claras donde vos aparecías hablando sobre *Mitominas I*, cuál era el objetivo del proyecto, aparecía Anna Lisa

Marjak hablando también y Pilar Larghi. Aparecían las tres hablando y por ahí se cortaba

M. Altschul: pero eso era de *El ama de casa y la locura* ¿no? Ah y Daniela Gutiérrez aparecía en un... habría que ver qué paso porque la última vez que vi los videos estaban perfecto.

M. L. Rosa: no, estos se cortaban. Bueno yo te pediría si vos podes verlos de vuelta a ver...

M. Altschul: lo que pasa es que ya nadie tiene videocasetera

M. L. Rosa: yo tengo para pasar a DVD. Lo peor de todo es que encima tengo para pasar a DVD, de video a DVD. Compré una porque trabajo con década del '80, la gente tenía VHS.

M. Altschul: y esto es de *Mitominas*...

M. L. Rosa: vos me habías grabado un DVD con *Mitominas I* y *II*, pedacitos. Entonces aparecían pedacitos. Aparecías vos hablando y algunas escenas, de los fantasmas caminando.

M. Altschul: claro, porque yo no decidí qué es lo que iba

M. L. Rosa: ¿cómo vos no decidiste?

M. Altschul: se lo pase a una persona para que me lo pase

M. L. Rosa: y te lo pasó. Todo lo que había en esos...

M. Altschul: no, creo que todo eh

M. L. Rosa: ah, ¿y qué se hicieron esos videos?

M. Altschul: los tengo, ¿querés que ahora mismo te los doy?

M. L. Rosa: y bueno. Te paso y hago varias copias

M. Altschul: buenísimo

M. L. Rosa: y si aparece lo otro, te lo doy a lo otro

M. Altschul: buenísimo

M. L. Rosa: y si necesitas otras cosas te ofrezco. Yo tengo... porque yo trabajo década del '80, entonces, mi marido compró un aparato que te pasa de VHS a DVD

M. Altschul: ah, buenísimo. Después me decís cuánto te sale

M. L. Rosa: no, qué cuánto te sale que estoy angustiada que lo otro no lo encuentro.

M. Altschul: ahora mismo te lo busco, eso sí lo tengo ordenado.

Descanso y segunda parte de la entrevista del 22/1/2009

M. L. Rosa: Te quería comentar sobre un estudio de la colega Isabella Cosse es un trabajo que ella hace a través de revistas como *Para ti*, *Primera plana*, *Confirmado*, *Vosotras*, de cómo empieza a verse a la mujer, al ama de casa –pero, te digo, a finales de los ‘60, ‘70-, como una amenaza para las chicas jóvenes. Ellas veían que sus madres estaban en esa tarea que vos decías repetitiva, pero lo veían como algo negativo, como algo mediocre que ellas no querían hacer, siempre dentro de lo que sería la clase media

M. Altschul: claro y yo formo parte de esa generación y lo que quería era salir de ahí, porque es un trabajo no remunerado, al no ser remunerado se invisibiliza totalmente. Además, la mujer queda recluida en ese espacio, queda encerrada, es una prisionera del espacio. Una mujer de la clase media que no trabajaba en los años ‘50 o ‘60 podía salir para ir a la peluquería, para hacerse una escapada, pero tenía que volver a estar en la casa, estaba a cargo de todo, estaba a cargo y, en este momento, siguen estando a cargo de los hijos, de los viejos de la familia. Cuando se van los hijos se deprimen por el miedo al vacío, porque no tienen actividades con qué sustituirlo. En cambio, creo que cuando uno tienen actividades afuera puede rescatar dentro de la casa espacios propios también y, a partir de ahí, puede recuperar otra perspectiva de la casa.

M. L. Rosa: entonces en *El ama de casa y la locura* ¿había algo de eso? Como la locura que se instala...

M. Altschul: sí, había... pero fijate que la locura que se instala es lo masculino. Es la visión masculina que aporta Emeterio Cerro, porque termina toda la obra en la loca que está encerrada en el desván. Y es todo muy... mientras que el ama de casa preserva lo silencioso, lo callado, esto es todo ruido, todo... era muy...

M. L. Rosa: extrovertido, todo extroversión. Si, se veía en el DVD que era muy escandalosa, de mucho grito ¿no?

M. Altschul: si, de mucho grito, pero por otra parte somos las mujeres las que hacemos esa ambientación y sentimos mucho placer en hacerlo; en hacer cada uno de los ambientes, cada uno de...

M. L. Rosa: de los objetos, la música que acompañaba.

M. Altschul: si

M. L. Rosa: o sea que en la obra no estaría una visión tan negativa del ama de casa

M. Altschul: no... no tan negativa en el sentido... Era como que cuando no había obra, las mujeres que visitaban –las feministas, por ejemplo, que visitaban la obra- se quejaban mucho de la obra de teatro. Decían que les gustaba mucho el espacio solo, en silencio. Es decir, que eran dos cosas distintas, pero realmente los fantasmas de la casa eran en esa obra

M. L. Rosa: ¿y esos fantasmas eran cuando la mujer, el ama de casa, se iba a dormir o convivían en la cotidianidad de esa ama de casa?

M. Altschul: y no, también convivían. Creo que para el ama de casa el momento de alivio es cuando todos los chicos se van a la escuela, el marido se va al trabajo y se queda ahí y se queda a tomar unos mates y a escuchar la radio. Entonces hay un momento de tranquilidad en donde ella recupera esos espacios. Y después empieza todo el trabajo repetitivo

M. L. Rosa: constante y...

M. Altschul: y con la falta del espacio propio para poder crear. Eso es algo que se da en las distintas clases. Virginia Woolf incluso lo plantea.

M. L. Rosa: claro, la falta de un cuarto propio. No tienen taller o tienen un espacio chiquitito o es un rincón que prácticamente es inaccesible

M. Altschul: hace poco estuve en Viena en casa de una familia, una casa maravillosa con antigüedades por todos lados, objetos de todos los lugares del mundo, objetos por todos lados, la casa entera está llena llena de eso y el que colecciona es el marido y ella ¿dónde tenía su computadora? La tenía detrás del microondas, en un rinconcito de la cocina. Y eso es una familia...

M. L. Rosa: de alto nivel económico

M. Altschul: de alto nivel económico

M. L. Rosa: ¿y por qué esos espacios son siempre los restos de la casa? ¿A vos qué te parece?

M. Altschul: y justamente porque se privilegia la familia, la casa es de la familia, entonces, por ahí los chicos tienen su dormitorio con la computadora, etc. El marido seguro que si escribe o hace alguna tarea académica tienen su escritorio, pero es muy difícil que la mujer consiga su escritorio también

M. L. Rosa: si, estamos como supeditadas al espacio vacío, el espacio que termina quedando vacío, que nadie quiere usar, bueno se recicla para la mujer

M. Altschul: claro. Además cuando yo hice *El ama de casa y la locura* mi taller estaba arriba, entonces, era un poco el lugar de la loca de la familia.

M. L. Rosa: ¿pero tus hijos ya estaban grandes y se habían ido? ¿O ya estaban empezando a irse?

M. Altschul: no, no, estaban acá... bueno con *El ama de casa*...

M. L. Rosa: año 87

M. Altschul: no, una de mis hijas estaba casada y se había ido y, bueno, mi hijo vivía afuera también. Si, ya había... pero desde antes yo tenía taller, desde el año setenta y pico

M. L. Rosa: debe haber sido muy duro para vos romper con el mandato de la madre tradicional o de la madre ama de casa...

M. Altschul: no

M. L. Rosa: no lo sentiste duro...

M. Altschul: no, para nada

M. L. Rosa: tuviste el apoyo ¿de quiénes? ¿Quiénes te brindaron como esa posibilidad de estudiar, de seguir con lo tuyo, de hacer un master?

M. Altschul: y básicamente Carlos. Mi marido siempre respetó lo que yo quería hacer. Nos apoyamos mutuamente en lo que queríamos hacer. Por ejemplo, cuando... él había estudiado ingeniería y se hartó de trabajar en lo que trabajaba, quería hacer otra cosa y yo ahí le dije: lo hacemos ya. Entonces fuimos... a la semana siguiente fuimos a la universidad a ver qué iba a estudiar, yo conseguí trabajo en la universidad, -esto era en Estados Unidos- desarmamos nuestra casa y en dos semana estábamos instalados en la universidad. Nos mudamos de pueblo, cambiamos la escuela de los chicos, todo

M. L. Rosa: ah ¡qué movida! son pasionales los dos. Son pasionales, qué bárbaro.

M. Altschul: pero yo jamás me enganché con el rol del ama de casa. Más aun, yo era una lectora apasionada de Simón de Beauvoir y estaba muy metida con todo el existencialismo y no quería ni casarme ni tener hijos. Yo lo conocí a Carlos y quería estar con él pero no quería casarme. Finalmente nos casamos porque yo tenía una beca en Múnich y es una ciudad muy católica y no permitían a dos personas de distintos sexos vivir en una habitación y no conseguíamos casa donde vivir. Conseguimos una habitación en una casa a la que nos dejaron entrar las hijas adolescentes de la dueña de casa y cuando ya estábamos instalados, cuando ella llegó nos obligó a casarnos. Por eso nos casamos.

M. L. Rosa: ¡ay Monique! ¿Y tu familia que decía al respecto? ¿Tu madre?

M. Altschul: no, mi abuela sobre todo que era muy muy católica, estaba todo el tiempo al borde del infarto.

M. L. Rosa: ¿y en Múnich qué fuiste a estudiar?

M. Altschul: literatura griega

M. L. Rosa: ah ¡qué belleza! Claro, siempre rompiendo... y aparte te fuiste con Carlos. ¿Los dos habían sacado la beca?

M. Altschul: no, él se sacó la beca un año antes que yo. Ya estaba allá y cuando saqué la beca mandé un telegrama porque él ya se volvía, para que se quedara

M. L. Rosa: ah que lindo. Claro, nunca entraste en ese rol...

M. Altschul: después volví a la Argentina, quedé embarazada enseguida y cuando llegué a la Argentina llegamos en barco dos semanas antes de que naciera nuestra hija mayor, con lo cual ni conocía al médico ni nada. Tuve un parto fantástico. Además, el capitán del barco estaba aterrado de que naciera en el barco

M. L. Rosa: ¡una inconciencia total! ¡Qué bueno!

M. Altschul: sí, total. Pero... y dos meses después de nacer mi hija volví a quedar embarazada así que tuvimos a los tres chicos en tres años y nunca paré de trabajar, enseñaba, porque además eso me lo imponía yo. Yo sabía que era una trampa, que si dejaba de trabajar un día caía en el rol de ama de casa.

M. L. Rosa: claro. Sí, es tal cual

M. Altschul: porque para mí el ser ama de casa tiempo completo es algo así como enloquecer.

M. L. Rosa: ¿y siempre compartiste los roles con Carlos? ¿Él se adaptó como para compartir?

M. Altschul: sí, en realidad, mientras estábamos acá teníamos mucha ayuda de mi suegra, de mi madre y una señora que se quedaba a cuidar a los chicos, pero nos fuimos a vivir a Estados Unidos cuando tenían 6 meses, un año y medio y dos y medio y ahí sí fue durísimo. Esos primeros seis meses fueron terribles. Y bueno después poco a poco ya empecé a enseñar también y los chicos iban a guardería o a jardín. Y ahí sí en Estados Unidos compartíamos totalmente los roles. Cuando me tocaba trabajar, sobre todo cuando él volvió a estudiar y yo trabajaba, y ahí sí yo trabajaba y alguno de los chicos estaba enfermo él era el que se quedaba. Además, era mucho más paciente con los chicos enfermos que yo

M. L. Rosa: los padres tienen mucha paciencia. Claro, rompes totalmente. Claro, ya desde el vamos fue una pareja muy diferente a las parejas según los parámetros del momento de ustedes, contemporánea.

M. Altschul: sí, fuimos una pareja mucho más parecida de lo que son las parejas actuales.

M. L. Rosa: claro, son otras cabezas, otras ganas de libertad y de respetar la libertad del otro que no era muy corriente. Era muy difícil salir de ese parámetro que inclusive en el corto de María Luisa Bemberg, no *Juguetes* sino el primero que ella hace: *Expofem* –ese fabuloso-, cómo la mujer estaba diseñada para encajar en el prototipo que el hombre quería, que era el de ama de casa o el de estar bonita para él, pasarse horas en la peluquería para adaptarse al modelo de belleza impuesto. O sea, todo una cosa en donde el deseo de la mujer no existía nunca. La mujer como que no tenía deseos propios, todos eran los deseos de los demás. Entrar en una especie de psicopatía ahí, terrible

M. Altschul: y fijate que eso es lo que pasa en *El ama de casa y la locura*, es invadido por el deseo de los otros. Toda la historia de Emeterio Cerro de *Cenicienta*, que la madre de Cenicienta que le busca el novio a las hijas y todo está centrado en la búsqueda del novio. Quiere decir que el objeto ahí deseado es el varón, la búsqueda del varón.

M. L. Rosa: claro, pero la madre es la que le busca a las hijas o sea que también está ese modelo desarrollado por las propias mujeres, sostenido digamos por...

M. Altschul: pero con la visión del hombre, desde...

M. L. Rosa: claro, digamos el patriarcado se sigue reproduciendo porque lo sostienen algunas mujer. Bueno, yo quería charlar un poco de eso nada más...

Entrevista y conferencia de Monique Altschul y María Laura Rosa: Mitominas. *Un paseo a través de los mitos y Mitominas 2, los mitos de la sangre*, dada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2 de septiembre de 2010.

Monique Altschul: Buenas tardes a todos y todos. Muchas gracias por estar aquí en este día realmente heroico. Yo soy Monique Altschul y ella es María Laura Rosa. Y tengo que agradecerle a María Laura que nos haya redescubierto. Me llamó un día para preguntarme por “Mitominas”, y esto ¿qué es?. Tardé en darle el material, en contestarle porque era algo que teníamos totalmente enterrado que era del pasado. Y gracias a la insistencia de María Laura, empezamos a desenterrar todo ese material. Y agradezco mucho al Cedyp todo lo que está haciendo, los archivos del Centro Cultural Recoleta para nosotros es muy importante.

Yo les voy a hablar de la cocina de Mitominas, cómo se fue haciendo, cómo lo llevamos adelante. Antes de Mitominas había hecho un proyecto que se llamó transformaciones. Invitaba a distintos grupos a que viniera a mi taller, y que transformaran exactamente con los mismo materiales cada uno de los grupos, ese papel blanco que hay en el fondo que era totalmente blanco, neutro. Entonces tomaban los materiales e iban construyendo algo. Hubo gente de ciencias sociales, psicólogos, otro grupo de jóvenes, otro de bailarines, mimos, otro de ancianos, que fue un trabajo que fue un trabajo muy conmovedor porque todo se hizo a nivel de suelo, una cosa muy recoleta, muy íntima. Fue tan impresionante que la persona que filmaba Eduardo Altschul, y Marcos López que sacaba las fotos, no pudieron seguir sacando las fotos, no podían meterse en eso. Empezaron a retirarse y en un momento los vi que estaban escondidos detrás de unas maderas esperando a que ocurrieran cosas. Y uno de los últimos grupos fue el de las mujeres. Las mujeres rompieron con todo, no acataron ninguna consigna, decidieron romper los paneles y se armó algo así como un útero dentro del cual ellas trabajaron. Entre las que estaba ahí está Angélica Gorodischer, escritora, Mónica Magrane, fotógrafa, Lucía Mourelle directora de una escuela, física, cabeza abajo Liliana Maresca, Nora García, a la izquierda que es pianista, Rosa Brill arriba a la derecha.

A medida que iban trabajando iban presentando distintas propuestas, y se hacían muchas preguntas. Algunas de las preguntas, eran todas propuestas, mucho optimismo, mucha alegría, mucho chiste, mucho humor, y lo que podíamos ver es que se salían de la queja y se pasaba al desafío. Todas eran muy desafiantes.

Y ahí está Liliana Maresca que era una artista, hoy sería una performer multifacética, se iba reinventando constantemente. Uno de los temas que más se hablaba era del poder. Y había preguntas como ¿Qué proyectos genero yo mujer? ¿Qué es lo que me atrapa de un proyecto? ¿Cuáles son nuestros miedos? ¿Existe una mirada femenina? ¿Es legítimo o beneficioso para nosotras plantear una estética femenina o feminista? ¿Cómo desarrollamos las mujeres nuestros proyectos, cómo trabajamos? ¿Cómo manejamos el tiempo, el espacio, los recursos? ¿Qué es éxito para las mujeres? ¿Cómo preferimos el poder, para qué lo queremos?

Apareció en distintos momentos la necesidad de tener recursos para trabajar y lo difícil que resulta para las mujeres conseguir esos recursos. Creo que resultaba mucho más difícil hace 20 años que hoy en día. Todas hemos aprendido a salir a pelearla un poco más afuera. En ese momento era todo muy complicado. Cuando decidimos que íbamos a hacer Mitominas, la gran pregunta era de dónde salía el dinero, quién conseguía los recursos. Y la frase que más repetía era “yo no sirvo para conseguir dinero”. Y esto es interesante porque es lo mismo que dice Clara Coria en su libro sobre las mujeres y el dinero. El libro se llama *El sexo oculto del dinero*. Y plantea la convergencia en la mujer de una tríada sugestiva: dinero chico o caja chica, espacio restringido y tiempo indiscriminado. Que se manifiesta bajo el aspecto de un dinero, un espacio y un tiempo esculpido a la medida del ámbito privado, de lo doméstico, lo cual provoca otra medida y otra calidad en el accionar. Clara Coria interpreta que esto se debe a la falta de contacto fluido con el dinero que es una de las características de la dependencia económica, y al mismo tiempo es una consecuencia. Se entrelaza con una manera particular de concebir el tiempo y el espacio, creando un modelo psíquico que va a tener fundamental importancia en todo lo relativo a la movilidad y toma de decisión. Y Coria lo deriva la ecuación tan enfatizada de la tradición judeo-cristiana: mujer+dinero+ámbito público = prostitución. Las mujeres públicas. Justo aquí está una de las integrantes del grupo de arte feminista Mujeres Públicas, Magdalena Pagano.

El otro tema es que así como el tiempo es indiscriminado, y la mujer que trabaja si tiene el taller en su casa al mismo tiempo hace las tareas de la casa, se ocupa de los chicos, llama por teléfono a ver quien los busca al colegio, etc. Hay otro tema que es el espacio propio. Y acá nos encontramos con Virginia Wolf, que en su libro *Una habitación propia* dice “la libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual y las mujeres siempre han sido pobres, no solo durante 200 años sino desde el principio de los tiempos. Las mujeres han gozado de menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres no han tenido pues, la menor oportunidad de escribir

poesía. Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre tener una habitación propia”. Y esto lo decía Virginia Wolf que pertenecía a una clase privilegiada.

Y el otro tema es el tema del tiempo, lo que es la feminización del tiempo. Y es interesante lo que plantea Frida Hoffman, que tiene un libro que se llama *Tomando nuestro tiempo. Perspectiva feminista sobre la temporalidad*. Y ella dice que en general en la cultura se plantea el tiempo de la muerte, cómo sobrevivir a través de la cultura para de alguna manera evitar la muerte. Cuando las mujeres empiezan a meterse en la cultura y a trabajar en la cultura, el acento se pone en el nacimiento. Es decir que esa sería la contracara.

Volviendo a los fondos, fuimos dos las que decidimos que íbamos a salir a conseguir fondos. La otra persona es Miriam Gerusalami que es una plástica brasilera, muy eufórica, muy simpática, muy desenvuelta, y que me daba coraje para ir a ver a los siniestros empresarios que siempre nos hacían esperar media hora, una hora hasta que nos recibían, después de haber pedido 3 o 4 veces cita, y finalmente nos daban muy poco. Generalmente los que nos daba era materia prima. Pero eso fue importante para “Mitominas 1” porque nos dieron muchos metros de telas de distintos colores, y nos dieron materiales como para hacer las esculturas. Y a una mujer le debemos esta publicación, a la fundación Argentinia quien era en ese momento la presidenta y que es la plástica y escritora Natalia Cohen.

¿Cómo nació el proyecto, cómo fue surgiendo? Hicimos muchísimas reuniones. Angélica Gorodischer recuerda como fueron esas reuniones y cuenta que nos reunimos y que una de nosotras dijo que había que hacer algo al respecto de los mitos. Que si bien los mitos habían sido contados una vez y para siempre había que pensar si no existía otra manera de contarlos. Esto fue el punto clave de Mitominas: reinventarnos nosotras mujeres, dentro de los mitos y a través de eso reinventar también los mitos. De ahí pasamos a reunirnos a veces de a 2, de a 3, de a 5, de a 20 mujeres, a pensar en los mitos, hablar de ellos, mirarlos, sobarlos, cuestionarlos, rechazarlos, volver a aceptarlos. En la primera reunión nos dedicamos a comer exquisiteces y a tratar de definir qué es el mito. “Lo primero nos levantó mucho el ánimo” dice Angélica. “Y de lo segundo eso que llamamos el manifiesto de las Mitominas y que se encontrará por ahí en otro lugar de este acontecimiento”. Aquí Angélica comenzó a relevar los distintos mitos y se preguntaba “por qué Eva ha de ser la culpable del pecado original y no como Prometeo la heroína, curiosa, fuerte y desobediente que consigue para la raza de las mujeres y de los hombres la luz del conocimiento. Por qué esto ha de ser la sombra de una palabra y no la palabra que Narciso no alcanza porque es un idiota ocupado en mirarse al espejo y probarse ropa de dios. Véase en la *Ventana Indiscreta* de papá Hitchcock en donde el hombre es la mirada y la mujer es la

acción. Por qué Yocasta ha de ahorcarse en un marasmo de culpa y horror en vez de decir sensatamente 'y bueno, me quitaron a mi hijo cuando nació, así que ahora que me ha sido devuelto como marido y amante no es cuestión de andar con sutilezas genealógicas, total ya hemos tenido 4 chicos, nos llevamos bien y Tebas va a andar mejor con nosotros que sin nosotros. Vamosnos a la reunión de gabinete y dejémonos de pavadas.'. Por qué la curiosidad de Pandora ha de ser castigo de la humanidad si la curiosidad de los que miran por los microscopios, miden los continentes, bajan a las profundidades del mar, suben a la luna, inventan números imposibles, inventan teorías es por el contrario motivo de progreso y regocijo. Por qué Penélope ha de tejer incesantemente por un Ulises mas que improbable, que dicho sea de paso andaba por ahí pasándola bomba con Sirce y otras alegres señoritas de parecida laya, si podía con una orden, ya que para algo era reina de Itaca, deshacerse de los pretendientes, huéspedes e inoportunos. ¿no sería que de noche, en vez de tejer la pasaba tan bomba como Ulises en un satisfactorio desfile de pretendientes?"

Bueno y así sigue con todos los distintos mitos. Y esto para nosotras era muy importante porque los reinventaba a través del humor. Y lo que queríamos evitar con Mitominas es que fuera un manifiesto amargo, demostrar que las feministas también tenemos humor, pero tenemos otro tipo de humor, distinto al de los varones y así fue como en muchos de los espacios había mucho humor.

¿Qué hicimos, cuáles fueron nuestros logros? Había dicho que por un lado un logro fue salir de la queja. Por otro lado realizamos exposiciones, concursos, publicaciones en continuidad, con libertad absoluta para centrarnos en los temas que nos interesan desde la ideología, la estética y la atmósfera con la que nos identificamos. Ejecutamos tareas que antes nos parecían imposibles: serruchar, clavar, soldar, treparnos a altísimas escaleras, cargar pesos inimaginables. Y acá voy a contar una anécdota. Para el segundo Mitominas la municipalidad de la ciudad nos había prometido un escenario y ahí iba a pasar todo lo que fueran performances. Llegó el día de la inauguración y a mediodía nos largaron todas las maderas, tornillos, hierros, etc. Todo lo que hace falta para armar un escenario y lo dejaron ahí en el piso, y nos dijeron que no tenían tiempo para armarlo. Entonces conseguimos de esos guantes gruesos para soldar y con eso varias de nosotras armamos el escenario. Ni siquiera llegamos a ir a cambiarnos para la inauguración, pero estaba ahí el escenario y se iba a poder hacer. Y hubo varios de esos episodios.

El otro tema era la relación con los varones. Cuando inauguramos el primer Mitominas era el año 1986. Y en ese momento el Centro Cultural estaba casi únicamente habitado por varones. Había muy pocas mujeres que exponían acá. Y supongo que eso va a salir de los archivos. Y había muchas menos mujeres

todavía que ganaban premios en ese momento. Cuando lo convencimos al arquitecto Giesso de que nos diera toda la planta del Centro Cultural, este cuerpo del Centro Cultural, que era lo único que existía en ese momento, nos costó mucho conseguirlo. Le pedimos una entrevista, vinimos a verlo con Susana Rodríguez y le contamos que queríamos hacer. Nos escuchó con mucha tranquilidad, y cuando terminamos nos dijo “ustedes están locas”. Entonces le dijimos “bueno, puede ser que algo locas estemos pero tenemos un proyecto”. Y él : “¿pero ustedes creen que yo les voy a dar todo el Centro Cultural para hacer este delirio?” y le dijimos que si, que eso era lo que esperábamos. Entonces nos dijo que nos daba dos semanas para vayamos con la planta diseñada y el proyecto armado y que no nos podíamos mover ni un milímetro de eso que le planteábamos. Nos pusimos a trabajar, y a las dos semanas trajimos el proyecto. Y creo que el proyecto lo sedujo totalmente a Giesso quien nos dijo que si, que podíamos tener todo el Centro Cultural que era gigantesco. El plano ya estaba diseñado, todo decidido y solamente había que empezar a hacerlo. A partir de ahí tuvimos un defensor acérrimo en Giesso y cada vez que el cura de la iglesia de al lado, del Pilar, hacía una denuncia el estaba ahí defendiéndonos. Por ejemplo, querían clausurar la muestra por una obra que después vamos a ver de Liliana Maresca, nos apoyó totalmente y tuvimos un aliado. Gracias a él pudimos conseguir gratuitos los grandes espacios para poner los afiches de Mitominas. Acá tenemos a Beba Braunstein que fue la diseñadora de los afiches. Después vamos a verlos en la calle, en proporción. Para nosotras era deslumbrante vernos en la calle, y ver tantos carteles diseminados por tantos lados.

El día que se inauguró Mitominas había muchos amigos plásticos varones que vinieron y volvieron a venir en días siguientes. Y la pregunta de todos ellos era ¿y para cuando Mitomachos? Entonces les decíamos “bueno, eso es problema de ustedes. Traten de hacerlo, ingéniense”. Habíamos puesto unos cuadernos para que la gente dejara comentarios, y tengo esos cuadernos guardados por algún lado. Y cada vez que venía uno de estos amigos de años, que venía y nos saludaba, nos decía que bueno y que se yo, veíamos que escribía un comentario. Entonces cada vez que se iba por su puesto íbamos y mirábamos el comentario. Y muchos de esos comentarios eran dibujos pornográficos. Es decir que había algo de excitación, de no querer aceptarlo más allá de que éramos amigos. Y es muy interesante y creo que esos comentarios, y esos dibujos... había muchos comentarios que por supuesto eran muy positivos. Pero sería muy interesante hacer una pequeña publicación de todo eso después de tanto tiempo. Además evidentemente no lo firmaban con sus nombres. Eran anónimos, así que podemos publicarlo tranquilamente.

También tuvimos otro tipo de incidentes. Cuando hicimos Mitominas 2 lo hicimos en el espacio Cronopios, que todavía no tenía conexión eléctrica. Se inauguraba en ese momento, se inundaba a cada rato. Los días que llovía teníamos que levantar la muestra porque los cables estaban por el piso y alguien se podía electrocutar. Y cuando lo armábamos, como teníamos muchos trabajos de esculturas hechos con vidrios por ejemplo, yo llevé de casa un colchón doble que no usábamos de goma pluma, lo pusimos en el piso y ahí poníamos todos los materiales que podían dañarse o romperse. Un día llegamos y el colchón no estaba, estaba todo tirado en el piso. Entonces empezamos a investigar y nos dicen que se lo había llevado Regazzoni, que estaba viviendo en el Centro Cultural en ese momento. Entonces voy a verlo y le digo “mira, ese colchón es nuestro”. “era, ahora es mío porque yo duermo ahí”. “no, sigue siendo nuestro”. Entonces me dice “bueno, si te animas cruza a buscarlo”. Y el estaba del otro lado de una viga, yo tengo un vértigo terrible. Había una viga enorme y había que pasar por esa viga para pasar al otro lado para recuperar el colchón, y fue heroico realmente, pero crucé la viga. Y tomé los colchones, los tiré a la planta baja y recuperamos los colchones. Entonces ese fue otro de los incidentes.

Armábamos todos los espacios en mi taller y después ya no entraba en mi taller ni en mi casa, así que tengo que agradecer la actitud de Carlos mi marido que está ahí, que en todo momento nos dejó invadir. A mis hijos, que varios de ellos estaban viviendo en casa y todos aceptaron eso, con muchas ganas y realmente tuvimos muchísimo apoyo. Conseguimos también que un empresario amigo que hacía logística nos prestara su enorme camión y cargar todo en el camión y traerlo al Centro Cultural. Es decir que todo lo que hacíamos lo hacíamos con alguna donación, algún apoyo. Nos llevó un año armar la muestra y conseguir justamente todos esos materiales. Y los miso ocurrió después con Mitominas 2. Después de eso mucha gente me preguntaba cuándo viene el próximo. Y la verdad que ya no me daban las fuerzas para eso. Fue muy trabajoso, y al mismo tiempo creo que todas las que trabajamos en esto, además de Beba Brownster está también Silvia Bercoff acá, está Diana Estrin que también participó en algunos de los talleres ecológicos. Todas nos sentíamos muy unidas por lo que habíamos hecho y al mismo tiempo agotadísimas. Entonces creíamos que eso era algo que se podía hacer con la recuperación de la democracia, con todo el entusiasmo que teníamos encima, con toda las expectativas, pero era muy difícil de sostener en el tiempo. Por eso es tan emocionante para nosotros que en este momento se recupere estos Mitominas, y además aparecieron dos libros este año. Uno de los libros que sacó El Zorzal, recuerdo uno de los nombres de las autoras, Karina Felitti y no recuerdo los otros nombres, Silvia Elizalde y Graciela Queirolo. Y tiene prólogo de Dora Barrancos y es un libro que están utilizando las provincias para educación sexual. Y tiene un anexo sobre procesos creativos que se pueden incorporar para educar

sexualmente. Y ahora la veo ahí a Luisa Valenzuela que justamente iba a leer un texto de ella, por ahí le pido a ella que lea. Bueno, la vi a Luisa y me fui del tema. Los libros. Apareció recientemente otro libro, me enteré por María Laura que fue a la presentación, que sacó el Centro de la Cooperación, que es un libro sobre la historia del arte argentino del último siglo. Desde 1910 a 2010 y hay un capitulito sobre Mitominas y sobre el ama de casa. Y también entre los dos Mitominas hice una muestra que no fue grupal, que se llamó “Los espacios domésticos, del sótano al desván o el ama de casa y la locura”, que se hizo en el Centro Cultural San Martín, que muchas de las que trabajaron en Mitominas trabajaron en esto, creo que por ahí hay un foto y después van a verla.

Cuando trabajamos con Mitominas, no solo trabajábamos con los mitos, sino también trabajábamos con las máscaras, y el gran aporte de las máscaras fue de Luisa Valenzuela. En este librito hay un capítulo de Luisa que se llama “La mala palabra” y entre otras cosas dice “¿por qué hay tanto miedo a las lágrimas? Porque las máscaras que usamos son de sal. Una sal roja, ardiente, que nos vuelve hieráticas y bellas, pero nos devora la piel. Bajo las rojas máscaras tenemos el rostro en carne viva y las lágrimas bien podrían disolver la sal y dejar al descubierto nuestras llagas, la peor penitencia. Nos cubrimos con sal, y la sal nos carcome y a la vez nos protege. Roja sal la más bella, la más voraz de todas. En tiempos idos nos refregaban la boca con la sal roja, queriendo lavarnos de impudicias.” Antes hablaba de las malas palabras, las palabrotas. “Brujas! gritaban ellos, cuando algo perturbaba el tranquilizante orden por ellos instaurado. Y nos fregaban la cara contra la sal roja de la ignominia y quedábamos anatequizadas para siempre. Brujas! nos acusaban, acosaban, hasta que supimos apoderarnos de esa sal y nos hicimos las máscaras tan bellas iridiscentes, color carne, traslúcidas de promesa. Ahora ellos si quieren besaros, y todavía a veces quieren, deben besar la sal y quemarse a su vez los labios. Nosotras sabemos responder a los besos y no tenemos inconveniente en quemarnos con ellos desde el reverso de la máscara. Ellos nosotras, nostras ellos. La sal ahora nos une, nos une la llaga y solo el llanto podría separarnos.” Y mas adelante dice “que será de nosotras cuando afloren nuestros rostros ardidos. Quién nos querrá sin máscara, quién en carne viva.”.

Hay otro texto que quisiera recordar y que es de Marcela Solá, se llama *El paraíso*. Ella dice “Hace tanto tiempo que se la verdad de esta historia, que siento que moriré si no la puedo contar. La contaré entonces a la manera de confesión, porque está en el orden de la verdad el que solo pueda ser confesada. Voy a confesar que, aunque ustedes lo ignoren, yo me he pasado la mayor parte de mi vida estudiando para ser Dios. Y por más increíble que pueda parecer no he fracasado. No por menos del modo en que Dios lo ha hecho.” Y con eso quisiera terminar.

Quisiera contar una anécdota de la escultura de Liliana Maresca. Era un Cristo muy chiquito, tendría este tamaño, y era bellissimo, la autotransfusión. Y el día de la inauguración mucha gente comentaba y Safina Newbery era una antropóloga feminista muy genial. Safina falleció hace unos años, con ella nos encontrábamos una vez por año, una vez cada dos años, y teníamos una de esas charlas inacabables, donde surgían muchísimas ideas. Y Safina participó en los dos Mitominas. Y ella había invitado a la inauguración de Mitominas donde estaba el Cristo a amigas de ella, que eran teólogas feministas de los EEUU que pertenecían a la red católica por el derecho a decidir. Y una de ellas era una de las teólogas más famosas que hay en el mundo, teólogas de la liberación. Y esta mujer miró largamente este Cristo, lo halagó muchísimo, le gustó enormemente. Decía que era toda una premonición hablar de esta autotransfusión. Además Liliana sabía ya en ese momento que tenía SIDA, entonces tenía no solamente la connotación religiosa sino la del SIDA. Y pocos días mas tarde recibimos la denuncia que teníamos que retirar el Cristo de Liliana, o sino nos cerraban la muestra. Vino una intimación judicial en ese momento. Además había una escultura de una mujer que estaba colgando con las piernas abiertas y el feto que estaba a punto de nacer. Pero el cura de al lado lo interpretó como un aborto, no como un nacimiento. A pesar de que el nombre, no se cómo era, pero era algo de “dando a luz” o algo por el estilo.

Ahora le paso la palabra a María Laura y después todas las preguntas que tengan o todos los comentarios serán bienvenidos.

María Laura Rosa: Bueno, yo voy a ser un poco breve, justamente para dejar a los comentarios y voy a dar un poquito el marco teórico en donde se inserta Mitominas. Porque en realidad estas dos exposiciones, la primera de 1986 y la segunda de 1988 se insertan en un marco teórico y que tiene que ver con el activismo feminista que se viene desarrollando en Buenos Aires desde la segunda ola, es decir desde 1970. A partir de 1970 las historiadoras del arte feministas van a desvelar que la historia del arte es una construcción con exclusiones. Entre ellas las mujeres, pero no fueron las únicas excluidas dentro de este discurso de la historia del arte tradicional o canónico. Y uno de los conceptos reguladores de este discurso, el discurso de la disciplina, va a ser el concepto de genio que las historiadoras del arte feministas van a caracterizar digamos, con 4 connotaciones: este concepto es blanco, burgués, heterosexual y masculino van a decir las historiadoras del arte feministas.

Al calor de la segunda ola feminista, es decir a partir de 1970 se pone en marcha el desarrollo del arte feminista el cual tomará el slogan “lo personal es

político”, para evidenciar las formas de discriminación naturalizadas en la vida privada de las mujeres. El feminismo cuestionará la existencia de dos esferas, la esfera privada y la pública como entes que no se tocan, y se proclamará que lo político no es solo lo que afecta al Estado y al bienestar público sino que es también lo que pertenece al dominio de lo privado que trae consecuencias en lo público. Es así como el arte feminista transforma lo cotidiano en objeto estético, en categoría pública, para evidenciar el sistema de inequidad ejercido sobre las mujeres en todos los ámbitos de la vida. El arte será el encargado de traspasar las fronteras del hogar, de lo doméstico, para relatarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político en tanto que busca subvertir las relaciones sociales. O sea, busca un cambio en lo real. Por eso se considera que el arte feminista es un arte político. Aunque es muy dificultoso para la crítica y para los historiadores del arte e historiadoras del arte verlo como un arte político.

En los años 80 y surgido del mismo feminismo, se desarrolla el concepto de género. Es por ello que es difícil verlo como arte político al arte feminista. Después vamos a ver un poquito de “El ama de casa y la locura”. En los años 80 entonces como decía aparece, dentro del mismo feminismo, el concepto de género. Género son aquellos atributos culturales asignados a hombres y mujeres que por el hecho de ser atribuciones están en permanente cambio. Es así como el arte de género expondrá sobre estas construcciones sin apelar a una acción de cambio, sin necesariamente buscar subvertir el orden del sistema. Este concepto se adapta bien al mundo académico, en Argentina llega a finales de los 80 y al campo artístico llega en la década del 90 ya con fuerza. Se adapta bien al mundo académico conciliando su crítica con el sistema. Mientras el feminismo de la segunda ola se desarrolla en la Argentina con fuerza, o sea a partir de la conformación de UFA (Unión Argentina Feminista) en 1969, el Movimiento Feminista de Liberación en 1972 y otros pequeños grupos que se irán desarrollando a lo largo de los años 70 y ya después en democracia. Se fueron dando manifestaciones artísticas que aunque pocas en número son de suma importancia por su calidad estética y política. Maria Luisa Bemberg en 1972, fruto de su actuación en la UFA, desarrolla el corto “Femimundo” que exhibe las acciones del grupo de UFA, en esta exposición que se llamó “Femimundo, el mundo de la mujer”. Y exhibía lo que para los años 70 era una mujer, lo que para el sistema digamos, qué era una mujer. Esta exposición justamente mostraba que una mujer era una persona que estaba muy preocupada por el cuerpo, por la moda, por la comida, por cómo estar cada vez más bella. O sea, mostraba justamente las construcciones discursivas del sujeto mujer.

En el año 78, y ahí ustedes pueden ver, no se si se llega a leer, que desde la infancia las expectativas de conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los

hijos de manera diferente, específica, para que actúen de manera específica. O sea, así empezaba María Luisa Bemberg un corto que se llamó “Juguetes”, en donde analizaba una de las cuestiones que trabajaban las feministas de UFA que es cómo los juguetes y los cuentos infantiles construían los diferentes sexos. En ese momento todavía “género” no se decía así. Pero evidentemente está dando en ese concepto una noción de género, con la que abría su corto.

En el año 82 Ilse Fuskova va a desarrollar toda una serie de fotografías que se llamó “El zapallo”, que luego se van a exponer también en Alemania, en donde hablaba de la naturaleza femenina, de la fertilidad de la mujer, del cuerpo y de la sexualidad femenina. Y Ilse, unos años más tarde, en 1986 va a conformar un grupo que se llamó Grupo Feminista de Denuncia en donde llevaban acciones en la vía pública, se paraban en Lavalle al 700, hacían con algunos trajes las acciones de denuncia, o con slogans bien de tipo feminista. Y se aguantaban lo que el público les decía, lo que la gente les decía. Tomaban la calle como un ámbito de acción.

Después estaban las transformaciones de Monique, que un año anterior que ella comentó que en el año 86 fue el primer Mitominas. El mismo año que el Grupo Feminista de Denuncia se va a desarrollar el primer Mitominas, que tanto Mitominas 1, como Mitominas 2 estaban organizadas no solo desde exhibiciones, sino que había una gran cantidad de talleres donde se reflexionaba las construcciones a lo largo de la historia de la mujer a través de los mitos, o de las mujeres a través de los mitos. Y en el año 88, año bastante complicado para el tema del SIDA, Mitominas fue uno de los espacios donde esto se pudo discutir en los talleres. O sea, la cuestión de la sexualidad, de la elección sexual, de las connotaciones sexuales que tenía la enfermedad, esto no era fácil de hablar en el año 88 y fueron temáticas que se trabajaron en los talleres de Mitominas 2.

En el año 2003, se retoma esa posta que habían desarrollado las feministas argentinas por el grupo Mujeres Públicas, lo cual sigue teniendo y tomando las características del arte feminista, de las artistas feministas y siguen desarrollando acciones en la actualidad. Yo puse la del 2009, pero hace poquito hubo una acción en relación a la ley del matrimonio homosexual.

Mitominas 1 y 2 entonces, se incorpora dentro del legado de las acciones del arte feminista de Buenos Aires. Estas propuestas artísticas tienen una serie de características coincidentes con el arte feminista del continente, sobre todo las mexicanas que fueron muy fuertes digamos en el desarrollo de una arte feminista, y del mundo anglosajón, EEUU e Inglaterra, los cuales eran conocidos por muchas feministas que debieron exiliarse durante la dictadura militar. Y voy a dar algunas características dejando abierto el debate, sobre todo con Monique acá y muchas

Mitominas allá, solo algunas características de lo que es el arte feminista. Si se puede decir que todas las feministas cumplen con estas características, algunos grupos si, otros no. Pero hay algunos elementos en común. Uno va a ser el trabajo colectivo. O sea, el arte feminista planteó un arte de colaboración, un arte colectivo. De esta manera se ejercía una crítica a la modernidad y su culto al artista como figura individual, casi aislada. Pero esto además contribuyó a fomentar en las integrantes un sentimiento, que acá habló Monique recién, de sororidad. Sororidad es un concepto anglosajón que lo tomamos nosotros que no tiene traducción, pero es algo así como hermandad o cohesión bajo una ideología común. “La sororidad” decimos las feministas, la hermandad bajo una misma ideología.

El arte feminista va a luchar por el espacio público. Las mujeres primero buscarán potenciar asociaciones entre mujeres. Luego fueron por la conquista de espacios más grandes e históricamente negados a las mujeres: museos, espacios de exhibición. Pero desde un principio se buscó en la calle, hacer públicas las problemáticas de las mujeres. La calle fue un espacio históricamente prohibido y connotado para las mujeres. Ahora el momento de conseguirlo y compartirlo con los varones. Ahora digo a partir de los 70. La obra de arte funcionó como un instrumento de reflexión y denuncia para las experiencias de género. Las sesiones de concienciación vehiculizaron la interpretación política de la vida cotidiana. Las sesiones de concienciación era poner a un grupo de mujeres a hablar de situaciones privadas y de esa manera poder desvelar que la problemática de violencia o de ciertas situaciones privadas era compartida por todas. No era una cuestión individual, era una cuestión que sufrían o padecían todas. Eso daba como mucha tranquilidad, no? Estas sesiones de concienciación fueron catalizadores de muchas acciones feministas artísticas de los 70. Pero en Mitominas 1 hubo un taller que desarrollaron Liliana Misrahi y Alicia Damico donde buscó profundizar las propias experiencias con los mitos, y de allí saldrán varias obras que plantean las artistas. Lo privado es político y eso era una forma de hacer lo privado que tomaron una connotación política. El arte feminista y las artistas feministas buscaron alternativas al lenguaje formalista del modernismo. El activismo acompañó a estas prácticas. El espacio público fue el soporte de las acciones. A su vez se trabajó en dos líneas en relación a los materiales de las obras. Por un lado se reivindicaron artes tradicionalmente asociadas con lo que podríamos decir las artes menores o populares: los tapices, bordados, textiles, artes de la aguja, artes del papel, etc. Por otro lado se investigó como combinar esas artes con prácticas artísticas que comunicaban mejor lo que las mujeres querían decir. Es así como las artes escénicas que en Mitominas va a haber mucho, las performances, las acciones, el video arte, se desarrollaron con mucha fuerza. Esto se suma a la desjerarquización de las artes, abriendo la combinación de lenguajes para la contemporaneidad. Que es algo que lo marcan mucho a partir de la posmodernidad, cómo se combinan

diferentes lenguajes. Bueno, el arte feminista propuso eso, hablar desde la performance, hablar desde el activismo, combinar performance con artes del papel como pasó con Mitominas, o máscaras. Diferentes lenguajes, no?

La crítica a la figura del artista como genio lleva a trabajos colectivos, y/o anónimos, y finalmente la tarea de historiadoras, teóricas y artistas impulsó un reconocimiento histórico. Mitominas fue fundamental porque buceó en el pasado a través de los mitos para buscar comprender el presente. Porque Mitominas no se quedaba en el pasado, como ustedes verán ahí en el video o en los documentos, Mitominas hacía preguntas desde el pasado para comprender el presente. Y eso fue muy importante. El tema de discriminación sexual que se trabajó en Mitominas 2, las enfermedades connotadas por el sexo, y la elección sexual. La violencia doméstica con que se trabajó en Mitominas 1 y 2, los embarazos no deseados con que se trabajó en Mitominas 2. Los trabajos en realidad se desarrollaron en profundidad a través de los talleres, la reflexión acompañó a los 2 Mitominas. Y lo interesante, y con esto cierro, es que el pasado se unía con el presente y a su vez buscaba construir futuro. Porque lo interesante también de las Mitominas y del arte feminista es que busca transformar la realidad. Por eso no solo quedó en muestras, sino que los talleres, animando a que el público participara, buscara transformar la realidad con visión de cambios para el futuro.

Bueno, muchas gracias, dejo abierto el debate.

Monique Altschul: Yo quisiera agregar que los talleres se hacían los días de semana, y quienes concurrían eran sobre todo mujeres. Pero los fines de semana tuvimos muchas mesas redondas y participaron una gran cantidad de intelectuales que siguen vigentes hoy. Estaban Covadloff, José Pablo Feinmann, Fernando Ulloa estuvo en cantidad de actividades, María Luisa Lerer, Norman Brisky, estoy nombrando a los varones que participaron, Sergio Sinai. Había una lista enorme de varones que participaron. También lo cual para nosotras era una manera de involucrarlos en lo que estábamos proponiendo.

Bueno, si tienen alguna pregunta o comentario...

Público: A mi me gustó mucho de desarrollo que hiciste de cómo se fue creando, y el nombre, ¿cómo se les ocurrió?

Monique Altschul: Fue producto de una cantidad de reuniones, sabíamos que tenía que ver algo con las mujeres y con los mitos. Y lo primero que surgió fue “mitómanas”, pero no queríamos autopropoñernos como mitómanas, entonces Daniela Gutierrez que es escritora y psicóloga, ella propuso Mitominas y enseguida. Fue todo una construcción colectiva, entonces iban apareciendo ideas. En las reuniones por ejemplo lo que hacíamos era anotar todo lo que se decía y seguir agregando, agregando, seguir abriendo durante casi un año, y esa es mi forma habitual de trabajo, y había muchas que se ponían nerviosas y decían “bueno, pero acá tenemos que definir, tenemos que decidir que es lo que hacemos ya, y no seguir las reuniones”. Y realmente se enriquece muchísimo con la participación de todas e ir sumando ideas, agregando.

Público: (casi inaudible) la elaboración de las obras por parte de ustedes en cada institución. O sea, ¿cómo fueron, llevaban una firma individual, pero de todos modos discutían entre ustedes?

Monique Altschul: Si, discutíamos entre nosotras y además la mayoría de los trabajos fueron grupales. Por ejemplo en Mitominas 2 el tema del SIDA Silvia Vercof y yo hicimos un grupo escultórico que eran tres personajes muy grandes de yeso que estaban recubiertos por una lámina transparente y eso estuvo acompañado por una propuesta de una bióloga que vivía en ese momento en Francia, pero que estaba acá en Buenos Aires y ella a su vez trajo a dos bailarines del Colón que bailaban una propuesta que era cómo era una utopía, que la gente buena desarrollaba ciertas resistencias al SIDA y no iban a enfermarse. Entonces estaba en grupo escultórico en el centro y los bailarines bailando esta propuesta que leía Liliana en ese momento. Y en muchísimos casos había así, muchísimas integraciones. Por ejemplo había una instalación pero ahí se metía una obra de Diana Raznovich, que hacía Silvia Estrin. O en el primer patio había una instalación muy grande que era realmente muy fea, eran todos animales de plástico de varios colores y se llamaba “El paraíso que quisimos perder”. Y había todo tipo de animales, de personajes, de gnomos, etc. Y ahí ocurría una performance que había diseñado Ana Luisa Stock y que bailaban 2 bailarines. Es decir que el entrelazamiento era continuo y además la mayoría de las obras se hacían en grupo. Algunas estaban filmadas por una persona pero había colaboración de todos los espacios.

Público: (inaudible...) Si pueden hablar un poquito de la relevancia del humor en esta actividad...

Monique Altschul: Si, eso fue realmente importante porque además trabajábamos con mucho humor. Todo el mundo continuamente se reía, se divertía, y era muy gozoso trabajar en eso y queríamos que eso fuera, creo que ni siquiera lo dijimos, que fue surgiendo así. Y esto fue muy importante también para la difusión de esto. Por ejemplo un día nos instalamos en Canal 7, que en ese momento tenía un noticiero que era absolutamente insolente, que se llamaba “La noticia rebelde”. Nos instalamos ahí hasta que pudimos hablar con alguno de ellos, y los convencimos de que valía la pena que vinieran a verlo y que les iba a gustar, que se iban a divertir, etc. Vinieron, y teníamos un poco de miedo porque podía salir bien o podía ser también una crítica feroz que nos despedazara. Pero realmente se prendieron muy bien y durante 3 días pasaron 5 o 10 minutos de lo que ocurría en Mitominas con lo cual el fin de semana siguiente se llenó el Centro Cultural y tuvimos en las 4 semanas que duró 25 mil personas. Y de la misma manera salieron notas en los distintos periódicos, hasta en la revista de La Nación salimos, que realmente era insólito que apareciéramos ahí. Pero vinieron de una revista que ahora no recuerdo como se llama pero que es el equivalente de lo que hoy es hombres. “Libre” si. Y realmente fue la mejor entrevista que nos hicieron. Y después también salieron notas en California, una nota en una revista que se llama “Collections”. Que hoy aquí está un pasante nuestro Alex, que estamos reordenando toda la biblioteca y me encontré con números de “Collections” así que voy a traer eso, quería traerlo hoy y me olvidé, pero es una nota muy linda. O salió una nota de unas 10 páginas en una revista sueca. Que hasta el día de hoy no hemos traducido totalmente, Carla tradujo algunas partes que sabe algo de sueco, pero creemos que le gustó la muestra. Creo que todo ese clima es el que atrajo y es muy importante tratar de recrear. Ahora después de Mitominas creamos una ONG con Zita Montes de Oca que era la primera sub secretaria de la mujer que tuvo la Argentina de la democracia. Y la organización es Fundación Mujeres de la Igualdad. Y ahora estamos trabajando desde hace unos cuantos años, desde el año 2000, 2001 en un tema durísimo que es la trata humana. Toda la trata humana, y la explotación sexual. En el 2008 hicimos el 3er foro internacional de las mujeres contra la corrupción, lo hicimos en la facultad de derecho, y una graduada del IUNA que vive ahora en el Chaco, ofreció hacer lo que había sido su tesis de graduación que era sobre la trata. Y lo hicimos en la facultad de derecho y realmente fue muy contundente. Creo que incorporar las performances, la actuación, el canto, la palabra, agrega muchísimo a lo que es solamente la plástica, y todas las formas de expresión combinadas se van enriqueciendo para estos temas.

Público: Te hago una pregunta. Cuando vos dijiste que te sonó el teléfono y era María Laura dijiste que era como volver al pasado, o una cosa que tardaste en contestar. Durante esos años en los que nadie te habló de Mitominas, a nadie le importó aparentemente, antes de que alguien diga eso, ¿vos que pensabas sobre lo que habías hecho?

Monique Altschul: Me encantaba, me gustaba muchísimo, además muchas de las participantes siguen siendo amigas y amigas muy queridas. Es decir que era como un espacio de placer pero que había quedado ahí, y estoy pasando a otros temas como mujeres en igualdad o temas mas duros que tienen que ver con al trata, con la violencia, con el género y la corrupción, con otros temas. Pero esto fue como el espacio fundante de todo lo que vino después.

Hicimos un tercer Mitominas que duro un día, lo hicimos en el Parque Lezama, esto fue en 1992, que era donde se festejaban los 500 años del descubrimiento de América, digamos descubrimiento, y era un año en que había mucho Cólera en el norte del país. Y lo llamamos “las cóleras de América”, y la cólera por la invasión a los pueblos originarios.

Pero todo esto a mi me mueve mucho el piso porque son como muchas ganas de recuperar aquello que fue tan placentero, tan agradable.

María Laura Rosa: Una cosa quería decir en relación al humor. Las feministas anglosajonas de los 70 no tenían mucho humor, por eso las feministas latinoamericanas terminamos teniendo esa cruz de la falta de humor, cuando en realidad son las latinoamericanas las que más humor tienen. Las mexicanas son increíbles como se ríen, de las cosas más terribles, y cómo se pueden reír. Pero las primeras feministas las de las radicales de los 70 anglosajonas no tenían demasiado humor. Ese fue un tema, porque manejaban la angustia. Uno se llenaba de angustia viendo esas obras. En Mitominas ni siquiera hablando de SIDA uno puede salir angustiado. Porque tenía otro clima que se respiraba. Mucha cosa lúdica y de hablar de lo más terrible hasta desde un lugar de juego y de chiste. Y hubo varios artículos en la prensa donde destacaban el humor: “A las minas con humor” había titulado uno de los artículos Clarín, y todo este tema de la risa aparece mucho, que es algo diferente, bueno, muy característico.

Bueno muchas gracias.

Entrevista a Beba Braunstein y Adela Iribarren, Buenos Aires, 22/V/09.

M. L. Rosa: Vos Beba ¿Cuándo la conociste a Monique?

B. Braunstein: A Monique la conocí...yo estuve viviendo el París siete años desde el 77` hasta el 84´ y...este...tengo en París un amigo muy amigo que es amigo de Monique y que me hablaba de Monique, me hablaba de Monique. Cuando me volví me anotó todos los nombres y los números de la familia de Monique y me dijo: "llegás y la llamás, ella ya sabe". Llegué la llamé y nos hicimos re amigas.

M. L. Rosa: Mira vos.

B. Braunstein: Sí, me invitó a la casa.

M. L. Rosa: Vos volviste en el 77`.

B. Braunstein: No. Me fui en el 77´, pleno proceso. Me autoexilié, volví entre otras cosas porque tenía mi mamá acá y quería verla.

M. L. Rosa: No te fuiste obligada.

B. Braunstein: No, pero era un horror y se me dio todo como para irme con mi socia. Yo en esa época hacía esmalte sobre cobre.

M. L. Rosa: ¿Hacían objetos o hacían obras en esmalte?

B. Braunstein: Mira...esas tres cajitas, las tapas. Acá tengo un montón de cosas que hacíamos. Monique cuando la conocí y le conté me dijo: "Yo tengo un montón de trabajos de batik". Se hizo muy conocido porque no había de eso. Había dos mujeres en Plaza Francia que lo hacían pero eran trabajos muy feos. Era muy primitivo lo que hacían, no hacían formas...

M. L. Rosa: Era muy primario.

B. Braunstein: Nosotras fuimos las primeras que hicimos cosas así.

M. L. Rosa: Mira las cosas que tenés. ¿Y esto es de Mitominas III?

B. Braunstein: Eso debe ser de la plaza, será de la murga y éste debe ser el nieto mayor de Monique que ahora es un muchacho. Ahí está con un sombrero de la murga.

La otra noticia es que yo le dije a Monique el otro día que había juntado material pero que lo que no tenía era ningún sombrero y me dijo que ella tiene uno. Así que cuando quieras llamala que lo tiene en el dormitorio. Me dijo que está

perfecto y que son...no sé si...porque hicimos somberos de brujas y galeras como ésta con papeles de...diarios...

M. L. Rosa: Así que Monique tiene uno.

B. Braunstein: Tiene uno que se lo hicimos como homenaje a ella. Así que sería buenísimo que lo veas.

M. L. Rosa: Monique está chocha con la investigación.

B. Braunstein: Sí, ella es muy entusiasta con todo.

M. L. Rosa: Sí, ella es muy entusiasta.

Qué lindos los barquitos.

B. Braunstein: Busqué algún tema conocido... las carabelas de Colón.

M. L. Rosa: Pero por la furia de la conquista o...

B. Braunstein: Porque era para el 12 de octubre creo...se empezó a pensar para el 12 de octubre, después se cambió el sentido porque ya había dejado de ser festejo el 12 de octubre. Estaban los indígenas protestando porque era un día de duelo, porque no era para festejar, entonces se le dio vuelta todo el sentido y se nos ocurrió "Cóleras de America" porque era más actual.

M. L. Rosa: Con todo el problema del cólera, porque esos años...

B. Braunstein: Sumado eso pero además por las broncas, las broncas por las protestas. Mira acá ésta era nuestra instalación, acá está...

M. L. Rosa: La máscara.

B. Braunstein: Sí, y los sombreros eran como para la murga pero hasta que conseguimos la murga y que sé yo los usamos para la instalación.

Ésta es Adela.

M. L. Rosa: La murga fantasma.

B. Braunstein: Sí, porque mientras la hacíamos no estaba pero después hubo dos murgas ahí, estuvo muy lindo.

M. L. Rosa: ¿Y fue un día, todo el día?

B. Braunstein: Todo el día, de la mañana a la noche. Porque Monique, Adela es la que se acordaba yo no me acordaba los detalles, no conseguía una sala buena. Lo pensaba hacer en una sala pero no consiguió entonces...

M. L. Rosa: ¿Monique no consiguió?

B. Braunstein: No, en ese momento estaba ocupada entonces Adela le sugirió que lo haga en un parque.

M. L. Rosa: ¿Y esto que dice acá “Primer Mundo”?

B. Braunstein: Bueno, eso era una galera, porque la hacíamos con pedazos de diario y titulares, la hacíamos en papel maché y después le pegábamos...por eso la de Monique tienen pegado cosas de Mitominas. Ésta la hice yo con ranitas, esas ranitas las hice yo. Yo voy recordando ahora, te digo que me había olvidado. Estas mariposas las hicimos porque Monique nos dio unas que había traído de Brasil me parece, todas plegaditas, preciosas, de papel. Están hechas con papel de revista.

M. L. Rosa: Qué lindas.

B. Braunstein: Las tiene Adela, yo no tengo, las busco, las busco y no las encuentro. Tengo negativos de fotos.

M. L. Rosa: ¿Vos tenés los negativos de esto?

B. Braunstein: Tengo negativos.

M. L. Rosa Qué fantástico porque...

B. Braunstein: Hay que mirar qué es y si están bien ordenados pero por lo menos...

M. L. Rosa: Ahí dice Mitominas.

B. Braunstein: Sí, Mitominas II negativos.

M. L. Rosa: Qué bueno. ¿Desde qué hora se reunieron?

[Suena el timbre]

B. Braunstein: Debe ser Adela.

M. L. Rosa: Mira, justo.

B. Braunstein: No era Adela.

M. L. Rosa: Estaba mirando las muñecas, todos los trajes de las muñecas.

B. Braunstein: Ah, viste pero están en fotos también. Ahora los vas a ver, ahora te voy a mostrar.

M. L. Rosa: Qué lindo. Pero claro no hay como hacer una copia del negativo. Porque yo lo puedo escanear pero la foto escaneada...

B. Braunstein: Mira ésta es la que tengo ahí ¿ves que es rojo? El pelo es rojo, está completamente desteñida, no está fea pero...

M. L. Rosa: No, no está fea, está divina. Son muy simpáticas, esa cosa del humor.

B. Braunstein: Bueno, mi hermana tiene la gorda así que cuando quieras la llamamos, la llamás.

M. L. Rosa: Bueno. Qué hermosa. Claro, la llamo a tu hermana así voy y la fotografío.

B. Braunstein: Sí, ella vive en Belgrano.

M. L. Rosa: Pero nunca la tiren por favor.

B. Braunstein: No, no creo. Yo en un momento que me enloquecí porque para plastificar esto tenía que sacar todos los muebles, todo afuera, y me volví loca tiré cualquier cantidad de cosas.

M. L. Rosa: Éste es Mitominas I. Qué hermoso.

B. Braunstein: Mira los posters.

M. L. Rosa: Claro son las fotos de los negativos.

B. Braunstein: La que estoy yo...ésta fue cerca del centro cultural.

M. L. Rosa: En un calle cerca del centro cultural.

B. Braunstein: Por ahí cerca, Junín o que sé yo era por ahí a la vuelta.

M. L. Rosa: Qué bueno, los carteles de vía pública.

B. Braunstein: Y además a mí me encantó porque aparece Alfonsín porque fue después de las elecciones. Cuando yo volví había sido electo Alfonsín y bueno que sé yo pasó un tiempo pero por ahí aparecía...

Esto era a la entrada del centro cultural que Monique me había pedido que pusiera a la gente que colaboraba y pusimos...

M. L. Rosa: Estos carteles.

B. Braunstein: Sí, paneles y yo los iba escribiendo.

M. L. Rosa: Mira...

B. Braunstein: Sí, nos pusieron por todos lados, consiguió Monique.

M. L. Rosa: Qué bueno esto Beba para saber la difusión. Mira esto qué bueno con Alfonsín.

B. Braunstein: Te da un poco la época.

M. L. Rosa: Qué buena esta foto Beba, está genial. Eso es dentro del centro ¿no?

B. Braunstein: Sí, era la entrada.

M. L. Rosa: Entonces lo que me dio Monique, ya sé, que ella no sabe qué es. Ella me dio una sola foto en la que había unas piletas y el cartel de Mitominas. Debe ser una foto de vía pública.

B. Braunstein: Claro.

M. L. Rosa: Debe ser vía pública.

B. Braunstein: Esto ya ni me acuerdo qué es.

M. L. Rosa: "En marcha junto a Grosso". Genial.

B. Braunstein: Porque pinta la época. Eso a mí me gusta.

M. L. Rosa: Eso es Once me parece no sé tendría que preguntarle a Mariano, mi marido. Me parece por Fravega...austral... qué bueno para pintar la época.

B. Braunstein: Acá estamos con Monique cuando hacíamos las muñecas.

M. L. Rosa: Y la que tiene tu hermana es ésta, la gorda. Divina.

B. Braunstein: Ahí estoy yo dibujándola, pintándola en el jardín de Monique. Porque las hice en la casa de ella. Esto es acá.

[Suena el timbre]

M. L. Rosa: ¿Vos habías elegido diferentes cuerpos de mujer por algo en especial?

B. Braunstein: Y sí porque...en general trato de hacer diferentes como muestra. La idea era mostrar los sacrificios que hace la mujer para cualquier cosa, para la belleza...

M. L. Rosa: Dieta del limón.

B. Braunstein: Todo eso.

M. L. Rosa. Ducha escocesa, rulos, cirugía estética, o sea los sacrificios sobre el cuerpo.

B. Braunstein: Los sacrificios sobre el cuerpo de todo tipo de mujeres, flaca, gorda, chica, grande.

M. L. Rosa: Sí, porque no importaba... ¿ves el cartel? tiene la jeringa. En la calle, qué bueno.

B. Braunstein: Eso creo que los pegué yo ahí, cuando yo los puse no había y los pegué con scotch.

Esto los hicimos acá en esta mesa y los tuve hasta no hace tanto.

[Entra Adela]

B. Braunstein: Ella es Laura y ella es Adela.

M. L. Rosa: Hola ¿qué tal?

Adela: Hola, ¿Qué tal? ¿Bien? Yo tarde.

M. L. Rosa: No.

B. Braunstein: Sabes todo lo que trabajó mientras. Fotos y fotos...

M. L. Rosa: Estoy viendo acá...qué hermoso esto. Me estoy encontrando con material que no tiene Monique. Porque a mí la única que hasta ahora me había dado material es Monique. Me dio un montón pero bueno no tiene...

Adela: Aquí debe estar la puertita que a mí me inquietaba. ¿Te acordás?

M. L. Rosa: ¿Una puerta?

Adela: No, porque yo la hice poner a ella entrando por una puertita...

B. Braunstein: Y me sacó una foto.

Adela: Yo tengo muchas que seguramente vos no tenés.

M. L. Rosa: Me gusta mucho esto de las mujeres.

Adela: A esta víbora la lengua no le funciona.

B. Braunstein: Está lindísima.

M. L. Rosa: ¿Era para Mitominas?

B. Braunstein: Sí, en el Parque Lezama.

Adela: La tercera y estamos acá.

B. Braunstein: Ella de Parque Lezama no vio nada.

Adela: Esta es la (galera) que tiene Monique.

B. Braunstein: Yo no me acordaba si era esta o...

Adela: Éstas son de la murga. Es la misma de varios costados. Es un sombrero. Acá está Monique "Primer Mundo".

M. L. R: ¿Ésta es la que tiene Monique?

B. Braunstein: La que aparece ahí es la de Menem.

Adela: Claro, la de Menem era una blanco y negro que habíamos hecho que después yo le puse "Primer Mundo" porque tenía esa...

M. L. Rosa: Qué lindo.

Adela: Está mal tomada. Ésta es en Parque Lezama. Aquí estamos trabajando, está trabajando ella mejor dicho.

B. Braunstein: Hay unas en las que estás vos también.

Adela: Ésta es la de las ranitas, éste es mi marido haciendo antifaces y esto es aquí pero había poca luz y....

M. L. Rosa: Qué lindo.

Adela: Aquí tengo mariposas.

B. Braunstein: Yo le mostré las fotos.

Adela: Las reciclé.

B. Braunstein: Qué prolijas.

Adela: Viste que a veces me esmero. Ésta es tuya porque es redondita, con papeles de revista.

B. Braunstein: Acá en este rincón tenemos la mesita puesta de cuando hicimos el taller de sombreros.

M. L. Rosa: Estas mariposas iban a dónde.

Adela: Colgadas del Parque Lezama.

B. Braunstein: Como instalaciones.

Adela: Pero no le sacamos bien porque le sacamos cuando llegamos y ya después...

Ésta es la de mi marido porque las que hacíamos nosotros eran redondas, las de mi marido en cambio eran puntiagudas. Pero bueno están muy plegadas ahora porque estaban tan reventadas que las plegué y las tuve unos días ¿no?

M. L. Rosa: Ésta es de tu marido.

Adela: Me parece que si. Y mira que lindo porque como son revistas del otro lado es otra.

M. L. Rosa: Qué preciosa ésta.

Adela: Bueno, eso por un lado.

M. L. Rosa: Qué ganas de divertirse, qué lindo.

Adela: Y además lo hacíamos con una pasión que no te das una idea.

B. Braunstein: En éste rincón de acá era el taller de los sombreros.

Adela: Exacto.

B. Braunstein: Venían una serie de mujeres acá...

M. L. Rosa: Y hacían sombreros y antifaces.

Adela: Éstas son tuyas, son las que me diste, ésta es la pintura que yo tomé de Ana Lisa en Parque Lezama, ésta es la murga con que cerró Parque Lezama. Murga Fantasma...

M. L. R: Qué linda foto.

Adela. Ésta fue la orden que ella puso, después cuando se sacaban las fotos mira qué linda que está. Mira yo poniéndome una víbora encima.

Aquí: "Ponele el cuerpo y hace tu propio ritmo", así decía el cartel.

M. L. Rosa: Ponele el cuerpo y hace tu propio ritmo.

Adela: Ésta está linda.

B Braunstein: Era una instalación, figura como instalación.

Adela: Claro pero...aquí está tirada.

B. Braunstein: Pero había que darle un orden.

M. L. Rosa: Así colgados y la víbora...

Adela: Aquí está la murga fantasma en su lugar de ensayo.

B. Braunstein: Todo era nuestra imaginación.

Adela: Aquí: "Poneles el cu..." dice, podía ser cualquier cosa.

M. L. Rosa: Está bueno.

B. Braunstein: Pero eso salió de casualidad.

Adela: Salió así.

M. L Rosa: No es una víbora, creo que es una...

Adela: Eso lo aprovechamos, yo no sé si alguien lo llevo o estaba tirado ahí y lo aprovechamos.

M. L. Rosa: Es como una manguera.

B. Braunstein: Sí, una cosa de esas.

Adela: Aquí está la murga cuando todavía estábamos en ciernes ¿no?

M. L. Rosa: Ésta que no se pierda. Pero mirá todas las fotos, pero qué lindas.

Adela: Y además yo las hice en ese tamaño porque las aprovechamos para la cosa de Coco Romero. Una amiga mía se levantó a las 8 para sacarle fotos a la pared porque habíamos puesto... ¿ves? ésta es la de la murga.

B. Braunstein: Pero hace poco.

Adela: Sí, para carnaval. “Murga Contramano” ¿ves? Nosotros pusimos bastante.

M. L. Rosa: ¿Qué fue esto?

Adela: Una movida que hicieron en el Rojas, “Murga Contramano”, hicieron la caminata desde Callao hasta Junín. Ellos querían hacer todo hasta el confín pero no los dejaron porque cerraron la calle. Yo decía ahora van a empezar a maldecir todos contra Macri y éramos nosotros. Y llovía y sin embargo hubo gente que estaba con los tambores.

M. L. Rosa: Ahora en el 2009.

Adela: Sí, sí, en carnaval. A Coco Romero se le ocurrió la murga... ¿Cómo se llamaba la murga?

B. Braunstein: No me acuerdo.

Adela: Yo hice un taller con él y siempre me mantengo más o menos...

M. L. Rosa: ¿En el Rojas hiciste el taller?

Adela: En el Rojas, sí. Entonces hice esa movida, pero de casualidad me enteré. Entonces Coco me dijo: “Vení con tu gente”. Y yo le dije: “¿Mi gente? Yo soy una advenediza en este grupo”.

M. L. Rosa: Eso iba con una muestra en el Rojas.

Adela: En la sala del Rojas.

M. L. Rosa: Hicieron fotos con aquella murga de...

Adela: Sí, nosotros contribuimos bastante. Mirá ¿ves? Con el estandarte que estaba muy bien... las fotos eran chiquititas y yo se las hice hacer de este tamaño.

M. L. Rosa: De murgas de los 90`.

Adela: Claro. Del taller de murga del Rojas, de los 90`.

M. L. Rosa: Acá veo: taller de murga 90-91 “Los Quitapenas” y las de Mitominas III que es 1992.

Adela: No, no, no, no. Esto tiene que haber sido cuando ellos surgieron porque yo fui al taller, al Rojas en el 92` que me pasé por todos los talleres. Pero además fue porque él...yo no pensaba hacer murga, yo estaba haciendo otro taller y cuando yo le dije que era un grupo de mujeres y que sé yo... porque ella me...me...designó coordinadora de murgas porque soy uruguaya. Es loca ésta.

B. Braunstein: ¿Quién era la loca por la murga? Ella hablaba de murga, hablaba de murga...

Adela: Entonces le fui a decir a Coco: “Mirá es un grupo de mujeres que se llama Mitominas, bla, bla, bla, bla” Y hubo una cosita así en la cara de él ¿no? Y no fue a la reunión. Entonces fui y me inscribí en el taller...

M. L. Rosa: Que daba él.

Adela: Sí. Estuve un año. Ahí aprendí a hacer los sombreros porque era una hora de cartapesta, una hora de baile y una hora de canto. Vos me enganchas en eso y yo sigo...

M. L. Rosa: ¿Y Monique...?

Adela: El tema era que ella le había dicho a Monique que yo iba a conseguir la murga pero yo no conocía ninguna murga de Buenos Aires.

B. Braunstein: Pero vos me debés haber dicho: “Yo te consigo la murga”.

Adela: Es posible. Pero de todos modos te acordás que era como con un año de anticipación.

B. Braunstein: Sí, sí.

M. L. Rosa: Entonces te dio como para ese año hacer el taller.

Adela: Entonces fui, yo en ese tiempo estaba bien, imagináte que el promedio era de 20-30 y yo tenía cincuenta y pico pero me daba, me daba para competir con los chicos. Además estuve alguna vez saltando por la calle.

B. Braunstein: El otro día también saltaste.

Adela: El otro día no porque no estaba disfrazada ni nada.

B. Braunstein: Bueno pero saltaste.

Adela: Bueno, entonces le hable a él (Coco) todo el año y al final le dije: ¿“Vas a ir a cerrar lo de Parque Lezama?”. Me dijo: “Sí, sí, claro”.

B. Braunstein: ¿Sabés cómo se llama la otra murga? “Yo lo vi”

Adela: Claro, esa es la murga de él.

M. L. Rosa: La de Coco Romero.

Adela: Porque a él le gusta cantar entonces hace como un espectáculo cantado también ¿entendés?

B. Braunstein: Es muy simpático.

Adela: Éste es Coco.

M. L. Rosa: “Los Quitapenas” del Rojas.

Adela: Quitapenas no me digas que no es divino. Acá es donde ensayábamos, éste es Coco, éste es Tato Serrano que era el que, cuando no tocaba el bombo, comandaba.

M. L. Rosa: ¿Éste es Coco?

Adela: Sí, ese es Coco, ahí está un poco oscurito, él es oscurito pero ahí está más oscuro aún. Acá está Tato Serrano que es divino y ésta es una clase de maquillaje.

M. L. Rosa: Qué lindo. Entonces vos te hiciste todo ese año el curso y después ya lo enganchaste para Mitominas III.

Adela: Sí, sí. Pero además no fue mucho sacrificio.

M. L. Rosa: Claro, me imagino.

Adela: Hacer los sombreros me encantó. Los sombreros tenían que ser de bruja.

M. L. Rosa: “Producción Adela”.

Adela: Eso fue para mí... porque yo era una advenediza en el grupo y cuando vi eso me agarró un ataque de risa. Cada vez que lo miraba me agarraba un ataque de risa porque “producción” parecía que había sido producción de todo ¿viste?

M. L. Rosa: Qué bárbaro pero qué lindo.

Adela: Y después, esto son los antifaces y ésta vos la tenés.

M. L. Rosa: De ésta me hizo una copia Monique. Pero nunca vi el original porque Monique tiene copia me parece. Pero vos en el Mitominas I...

Adela: En el Mitominas I ella me avisó que estaban en el Recoleta y me dijo que si tenía interés...y ahí fui con mi marido que se encantó, eso que no era demasiado pata para esas cosas. Porque yo me pasaba la vida en los talleres pero cuando yo tenía que hacer un trabajo me ayudaba...

M. L. Rosa: Mira qué bien.

Adela: Acá tengo la otra que tenés vos del número dos y ésta es la número tres. Mira...

B. Braunstein: Las golondrinas del desván de “El ama de casa y la locura”.

M. L. Rosa: ¿En serio esto es del desván?

Adela: Sí, ahora vas a ver.

B. Braunstein: No puedo encontrar el sombrero con todos los recortes.

M. L. Rosa: Chicas, pero espectacular.

B. Braunstein: Mira qué bien que está la máscara.

M. L. Rosa: Está divina.

Adela: Me encanta que te sea útil porque yo siempre guardo.

M. L. Rosa: Mira.

Adela. Esto es de “El ama de casa y la locura”. Pero me falta la otra parte que no me di cuenta.

B. Braunstein: Acá hay cosas interesantes para...

M. L. Rosa: Sí, sí, claro. Ósea que ustedes estuvieron trabajando todo un año porque el proyecto se planteó con un año de anticipación.

Adela: Bueno yo estuve trabajando en la murga todo un año pero para mí...me encantó.

M. L. Rosa: Pero vos fuiste porque con Monique estaban planteando hacer una murga.

Adela: Yo debo decirte algo que ella no dice: yo nunca fui planeando desde el principio porque yo no soy del grupo, yo soy amiga de ella.

B. Braunstein: Estabas más integrada de lo que vos decís.

Adela: No, pero Monique...

M. L. Rosa: Qué divino, que bárbaro como tienen todo guardado.

Adela: No, no tenía todo guardado tuve que empezar a buscar...lo puse en la caja ésta para tenerlo más a la mano.

B. Braunstein: Acá también estamos: Alba Braunstein y Adela Iribarren.

Adela: Sí, sí. Si me encontré en varios lugares.

Yo estaba tristísima porque en el N° II Monique había puesto Alba Braunstein y Adela Iribarren pero había otro chico, un chico que nos había ayudado tanto con las muñecas...

B. Braunstein: Roberto.

Adela: Sí, Roberto. Estábamos los tres en un...y yo dije: “esto lo voy a tener para toda mi vida” y le saqué una foto a la tarjetita. No sé que pasó con el rollo y lo único que yo creí que tenía, no lo tengo. Pero después me encontré por todos lados.

M. L. Rosa: En la Mitominas I fuiste a visitarlas, en la Mitominas II colaboraste con las muñecas con Beba, y en la Mitominas III hiciste el taller entero de murga...

B. Braunstein: Y en el medio para el ama de casa estuvo haciendo las cucarachas, los inodoros...

Adela: ¡Los inodoros! Ahí me fracturé la rodilla ¿te acordás?

B. Braunstein: Y ella dice que no hizo mucho...por eso te digo si Monique la puso en el programa es porque...

Adela: Yo fui colaboradora.

B. Braunstein: Bueno, pero no había mucha gente así, estaban las que aparecían de nombre pero nada más.

Adela: Bueno, pero ellas son las famosas en cambio yo era el soldado raso.

M. L. Rosa: Yo decía de ir por acá a sacar fotocopia para no llevarme las cosas.

Adela: Las perderás. *[Risa]*

M. L. Rosa: No, te imaginas que...

Adela: Pero si se pierde se pierde.

M. L. Rosa: No, no.

Adela: Lo que quiero decirte es: trata de que no se te pierda nada más. Si se pierde, se pierde. No es tan importante.

M. L. Rosa: ¿Pero ustedes me las están prestando?

Adela: Te las prestamos.

M. L. Rosa: ¿Seguro?

Adela: Sí.

M. L. Rosa: Qué responsabilidad.

Adela: Llévate todo esto si querés.

M. L. Rosa: Bueno, y escaneo, saco fotos...porque yo en casa tengo escáner.

Adela: Espérate un poquitito ¿Dónde está mi cartera? ¿Te acordás las fotos que llevé el otro día para que vieran? ¿Vos las tenés?

B. Braunstein: Algunas tengo, no sé si todas. Yo ya le mostré las que tengo.

Adela: El otro día cuando las empecé a buscar...esto fue el comienzo de “El ama de casa y la locura”...las escaleras...

M. L. Rosa: Monique las fotos que tiene no son de ésta calidad, en realidad no son fotos, ella lo que tiene de “El ama de casa y la locura” son unas fotocopias color de fotos de los años 80`. Imagínense cómo están. Ella se armó como un librito, como un cataloguito...

Adela: Acá está el comedor.

M. L. Rosa: Qué bueno.

Adela: Todo esto se hizo en trapo ¿te acordás?

B. Braunstein: La hija menor de Monique lo hizo.

Adela: Las esculturas todas en tela.

B. Braunstein: Marcela...

Adela: Además los platos estaban hechos en tela, las fuentes y además muchas...

B. Braunstein: Marcela Altschul.

Adela: Y un chanchito había en tela, no se nota bien.

M. L. Rosa: Qué bárbaro chicas.

B. Braunstein: Ella lo puso patas para arriba como tenía que ser, yo lo puse acá en el afiche con patas para abajo. Yo me confundí ¿ves que parece durmiendo?

M. L. Rosa: Y ella lo puso patas para arriba.

Adela: Ésta la tiene ella porque yo se la di a Monique.

M. L. Rosa: Mirá estas golondrinas.

Adela: Estas golondrinas venían del altillo hasta el dormitorio.

B. Braunstein: Pero son negras ¿no?

Adela: Son negras. Desde el altillo venían así porque era...era...la parte del San Martín. Entonces en cada piso había una cosa y éstas venían desde el desván hasta el dormitorio. Esto era lo más bello, no sabés lo que era.

B. Braunstein: Me acordaba cuando Monique lo hacía...porque nadie sabía cómo hacerlo.

Adela: Esto es el desván.

B. Braunstein: Y ésta era la tela araña.

Adela: ¿Y donde está la máquina de coser?

M. L. Rosa: Y ¿Dónde está la hija loca? ¿En el desván estaba la hija loca o boba?

B. Braunstein: Sí la loca, que era Damián Dreizik que es actor...que vi ahora que está haciendo algo en teatro.

M. L. Rosa: Damián...

B. Braunstein: Dreizik, que era de ese grupo y ahora lo vi el otro día en carteles que está haciendo teatro.

M. L. Rosa: ¿Y que hacía él acá en “El ama de casa y la locura”?

B. Braunstein: Hacía de mujer, a lo mejor hacía de la hija que vos decís.

Adela: No encuentro la máquina de coser. ¿Tenés una lupa? Porque yo no veo bien. Hay un maniquí aquí de costura.

M. L. Rosa: El desván era como una especie de sala de costura.

Adela: No, de lugar donde se meten todas las cosas. Aquí hay una radio vieja me parece también.

M. L. Rosa: Una cuna, como una especie de cuna vieja.

Adela: Claro, las cosas que ya no usaban.

B. Braunstein: Claro, puede ser un sótano o puede ser un altillo.

M. L. Rosa: Y esto es...

Adela: Esto es Mitominas II, yo estoy trabajando acá...y aquí estamos las dos.

M. L. Rosa: Y aquí están las dos. Esa foto la tiene Beba.

Adela: ¿Ah sí?

M. L. Rosa: Sí, me la acaba de mostrar.

Adela: Mira vos. Ésta es con no sé qué...acá me puse la cosa de la gorda.

M. L. Rosé: Mira qué linda ésta.

Adela: Ella también tiene una de la gorda. Ésta es en la casa de Monique. Ésta debe ser Catalina cuando era chiquitita.

B. Braunstein: Hay una en Parque Lezama que es el nieto mayor.

Adela: Bueno, esa no la encontré. Aquí están todas las cosas de...Mitominas III...los antifaces. Acá en esta mesa...pero vos tenes el sombrero de ella.

M. L. Rosa: Sí, me acaba de decir Beba, porque Monique...Monique no me dio nada de Mitominas III.

Adela: Porque ella es como que está en otra cosa.

M. L. Rosa: Aparte yo vengo haciéndole entrevistas a Monique desde 2005. Las primeras entrevistas nos centramos en Mitominas I y II y ella le quitó fuerza a Mitominas III porque como había sido nada más que un día y eran muchas cosas, no era solamente de la mujer.

Adela: Era muy desparramado todo en la plaza. Vos tenés nada más que nuestras cosas y está el paño que hizo Ana Lisa pero de lo demás no...tenemos más de nuestras cosas.

B. Braunstein: Yo leo ahí que hubo talleres y otras cosas que yo ni me acuerdo.

Adela: Y de lo que hay mucho también es de la murga, la murga que cerró.

M. L. Rosa: Ella me habló de la murga pero no me mostró material fotográfico y le quitó hierro, porque cómo yo le iba preguntando cosas específicas de feminismo. Porque las primeras que hablan de arte feminista son las Mitominas acá, por eso yo le iba haciendo entrevistas en base a eso entonces ella no se detuvo.

B. Braunstein: No pudo hablar de todo.

M. L. Rosa: Tengo que seguir haciéndole entrevistas. No puedo en dos entrevistas sacar todo pero ella se adentró más fuerte en Mitominas I y II.

Adela: Porque yo creo que ella trabajó con todo en Mitominas I y II ¿Te acordás que en la III estaba medio media porque no le habían dado un espacio?

Yo me acuerdo de ella, Monique y yo en la calle Ramos, Monique estaba bastante deprimida porque en el Centro Cultural Recoleta ya no le daban un espacio, ya estaba Menem. Y nosotras le dijimos: "Pero ya no se usa estar bajo techo, ahora se usa salir a la calle, con una murga y saltando" Y entonces ella (Monique) dijo "Se podría empezar y cerrar con la murga". Yo diría que ella no le dio importancia porque fue como medio improvisado ¿Te acordás Beba?

B. Braunstein: Sí, fue como medio improvisado.

Adela: Sí, y fue la que menos...digamos...

M. L. Rosa: Fuerza sobre el feminismo tuvo.

Adela: No sé si menos fuerza sobre el feminismo. Yo creo que tuvo menos promoción.

B. Braunstein: Menos divulgación.

M. L. Rosa: Eso me dijo ella.

Adela: Porque además parece que la que estaba...a mí me quedó la frase "la dueña de las plazas", que era la hermana del que era intendente en ese momento. Manzano era ministro del interior y el intendente era el otro que nunca me acuerdo el nombre.

B. Braunstein: Grosso.

Adela: Sí, Grosso: entonces la dueña de las plazas era la hermana de Grosso. Entonces ¿qué pasó? Ella consiguió el Parque Lezama para el 18 de no sé cuando. Yo cuando llegué a casa y le cuento a Tito que Monique había conseguido el Parque Lezama para el 18 de no sé cuando y me dice: "El día de la madre". Justo, lo habían hecho a propósito, el día de la madre todo el mundo está comiendo los raviolos en casa.

M. L. Rosa: No iba a ir ni el loro.

Adela: Pero además el problema fue que estuvo nublado. Por eso no le dio importancia porque ella esperaba las multitudes de las dos primeras. Pero esto era distinto porque las dos primeras estaban en un lugar perfecto como Recoleta, Teatro San Martín y ésta era una plaza lejos. Pero igual nos sorprendimos porque pensamos que no iba a haber nadie y después de comer los raviolos la gente fue. Digo yo lo de los raviolos...

M. L. Rosa: Claro, es verdad porque en realidad el día de la madre todo el mundo sale a comer. No vas a ir al Parque Lezama el día de la madre.

Adela: Y hacia frío, estaba nublado...todo en contra. Por eso ella debe haberle quedado una sensación como de...no éxito.

B. Braunstein: Además ella dijo que le sacaron muy pocas notas antes del festival.

Adela: Pero además el Mitominas II tuvo hasta un escandalito porque le censuraron una cosa. Eso fue fantástico, que censuren algo es fantástico, es la mejor manera de promocionarte.

M. L. Rosa: Claro, la obra de Liliana Maresca.

Adela: Sí. Yo estaba muy indignada, no porque la habían censurado sino porque esa obra tendría que haberla hecho yo. Porque yo no tengo habilidad plástica y esa obra era un Cristo, que era comprado, y una cánula. Eso lo podría haber hecho yo. Y además yo era la más anti-todo que había en ese lugar.

M. L. Rosa: Mirá...

Adela: Por eso estaba indignada conmigo. ¡Por qué no me la censuraron a mí! [Risas]

B. Braunstein: Yo le conté a ella que lo vimos a Tito vistiendo una muñeca ¿te acordás? Yo creía que tenía foto de eso pero no.

Adela: Y además Tito arregló una cabeza ¿te acordás?

B. Braunstein: Dos se me decapitaron.

Adela: Fueron a casa y mi marido les puso la cabeza.

B. Braunstein: Por eso también las tire cuando llegó el momento, había una sola entera que era la que tenía el pecho sin corpiño, las otras...una estaba en lo de Vicky y las otras dos se rompieron.

Adela: En realidad vos tenías falta de lugar...yo me niego a que digas que las tiraste por eso.

B. Braunstein: Yo no me niego, yo digo la verdad.

M. L. Rosa: No, pero también me dijiste que te faltaba lugar.

Adela: Viste.

B. Braunstein: Ya sé pero aparte de eso si las tengo sin cabeza...

M. L. Rosa: No te entusiasmaba.

Adela: Se te habían descabezado.

B. Braunstein: Mucho antes de tirarlas.

M. L. Rosa: Pero la gorda la tiene la hermana y está perfecta.

B. Braunstein: La gorda está perfecta y esa que te digo que había quedado en la puerta de casa, la rubia ésta...

Adela: La pelirroja.

B. Braunstein: No, la rubia. Ella me tiene que corregir.

Adela: Es que no veo.

M. L. Rosa: Y tiene el sexo ahí oscuro...

B. Braunstein: Tiene una cadenita con un...porque ésta era la que se vestía de...de masoquista. La ropa ésta era de cuero negro.

M. L. Rosa: No sabía.

B. Braunstein: La más lanzada y la más desnuda.

M. L. Rosa: Tiene los pechos ahí al aire. Qué bueno.

B. Braunstein: Las tiré, las puse en la puerta acá afuera y me dijo el portero que a los cinco minutos se la llevaron a ésta, a la que estaba entera, de un barcito de acá a la vuelta, que es peruano o que sé yo, y la metieron adentro. Lo gracioso

es que el barcito tenía cortina en la vidriera pero a la noche abre la cortina y aparece la muñeca.

M. L. Rosa: Qué gracioso.

B. Braunstein: El portero me decía: “Vaya a mirar”.

M. L. Rosa: Qué cómico.

B. Braunstein: Las otras no, las otras rotas desaparecieron.

Adela: Y los vestidos ¿qué los hiciste?

B. Braunstein: Los tiré.

Adela: Ah, estaban divinos.

B. Braunstein: ¿Sabés lo que tengo en lugar de los vestidos debajo de la cama? el colchón que tenía, doblado en tres.

M. L. Rosa: Claro y sí, no hay lugar, no se puede.

Adela: Pero tenemos vestidas algunas. Sí, yo tengo vestidas.

B. Braunstein: Sí, yo también.

M. L. Rosa: ¿Y ésta que tiene las ligas? Ésta era la sexy, voluminosa.

B. Braunstein: Sí y ésta la jovencita.

M. L. Rosa: Una era la jovencita, la otra...

B. Braunstein: La gorda con el...con el corcet que le apretaba...

M. L. Rosa: Y la sadomaso.

B. Braunstein: Sí.

Adela: No sabés los adornos que tenía ésta, tenía un látigo, cadenas...

M. L. Rosa: Bueno chicas ¿cómo quieren que haga? ¿Saco de éstas fotos?

B. Braunstein: Vos fijate lo que querés llevar.

M. L. Rosa: Parece Frida Kahlo el rostro de la mujer del cartel de Mitominas III.

B. Braunstein: Vos sabés que donde estás parada, en esa pared tenía un afiche enorme de Frida Kahlo, divino, pero que cuando hice el cambio quedó afuera y...

M. L. Rosa: ¿No? ¿No parece Frida?

Adela: Podría ser. Lo que pasa es que las cejas se interrumpieron y tienen más pómulo.

M. L. Rosa: Ah, mira.

B. Braunstein: Estaba ahí antes pero cuando pinte y plastifiqué lo saqué, me da lástima por que es tan lindo...

M. L. Rosa: Es precioso.

B. Braunstein: Éste lo compramos en Estocolmo.

M. L. Rosa: ¿Vos lo tenías cuando hiciste las caras?

B. Braunstein: Sí, sí.

Adela: Pero Frida tiene más pómulo.

M. L. Rosa: Qué precioso todo lo de las víboras, es hermoso.

No puedo sacar el flash, no sé qué le pasa a esta máquina.

Adela: Qué maravilla esto. ¿Cómo se llaman las víboras que se inflan?

B. Braunstein: ¿Las yararas?

Adela: No, las que cuando se enojan y se inflan.

B. Braunstein: ¿Boas?

Adela: No.

B. Braunstein: ¿Cobras?

Adela: Puede ser que sea la cobra.

M. L. Rosa: Las fotos salen mejor sin flash, con la luz natural.

B. Braunstein: Sí, mira qué bien salieron.

M. L. Rosa: Qué lindo. Este rostro así está como inspirado en Frida, no digo que sea lo mismo.

B. Braunstein: Trate de hacer una cara de aborigen.

M. L. Rosa: Qué linda. La verdad, hermosa. Estoy viendo con tanto material cómo hacer.

Adela: Si querés llévate la caja.

B. Braunstein: O si no yo tengo bolsas.

M. L. Rosa: Por ahí me llevó la cajita cerrada que yo sé que es la caja de Adela, le sacó fotos a todo y después te la devuelvo.

Adela: Como no, sí, sí.

M. L. Rosa: Porque para mí es mejor organizarme así.

Adela: ¿Te las pliego las mariposas?

M. L. Rosa: Bueno. Y tus fotos, todo lo que sea de Adela porque sino voy a armarme un merengue.

B. Braunstein: Bueno, pero si se mezcla lo de nosotras tampoco es muy grave.

Adela: Por eso te digo si te pasa algo con las cosas realmente no te preocupes porque tampoco es un drama.

M. L. Rosa: Gracias. Bueno ¿éstas son tus fotos?

B. Braunstein: Sí, éstas son mis fotos. Estos son negativos de éstas. Acá está Mitominas II. Yo lo que voy a hacer es ir a *Quinefot* que es donde yo trabajo y les voy a pedir que me hagan una copia de cada una de éstas y las que no estén les voy a pedir que me las escaneen ellos en papel fotográfico.

B. Braunstein: Claro, claro, trabajan muy bien.

M. L. Rosa: Qué lindo, son muy lindas. Éstas son las de Mitominas III.

B. Braunstein: Acá hay más negativos.

M. L. Rosa: No, están las mariposas nada más. No vale la pena.

B. Braunstein: Bueno.

Adela: Beba ¿tenés un poco de scotch?

B. Braunstein: Sí.

Adela: A mí éstas me gustaría tenerlas.

B. Braunstein: ¿Cuáles?

Adela: Las de la murga grande.

M. L. Rosa: Te hago copias.

Adela: Bueno, gracias.

M. L. Rosa: ¿Estos muñecos varones estaban en la muestra Mitominas II?

B. Braunstein: No, en esa muestra no. Estaban ¿sabés dónde? en la del Centro Cultural Borges, en un piso, en un balcón.

M. L. Rosa: Son de Silvia.

B. Braunstein: Sí, son de Silvia Bercoff.

M. L. Rosa: Entonces éstas te las dejo para no decir pavadas, porque yo en Mitominas no los vi.

B. Braunstein: No, no porque estos pasaron por acá cuando volvieron de lo de Giesso, el flete me los dejó acá y Silvia después los vino a buscar. Vinieron de visita los muchachos.

M. L. Rosa: ¿Estos que están acá disfrazados de blanco y de negro eran de las murgas?

B. Braunstein: Eso es lo que yo le preguntaba a Adela.

Adela: No me acuerdo.

B. Braunstein: O gente que estaba en la plaza.

M. L. Rosa: Parecen mimos.

B. Braunstein: Sí, capaz que eran independientes.

Adela: Porque eso es como si fuera un visor para observar.

B. Braunstein: Para bucear.

Adela: Claro. Y esto me parecía que era un micrófono pero no, esto viene con el visor.

M. L. Rosa: Es como una máscara de buceo.

B. Braunstein: Era un grupo de muchachos que actuaban, a lo mejor vinieron por Mitominas. Yo no me acuerdo.

Adela: Es evidente que está pintados.

B. Braunstein: Sí, tienen la cara toda blanca.

M. L. Rosa: Las mariposas colgaban de los árboles, qué lindo.

Adela: Sí, si, si, las mariposas y las golondrinas...

B. Braunstein: Te voy a buscar...

M. L. Rosa: Pero había un montón de espectáculos ¿Se hacían al aire libre?

B. Braunstein: Eso es lo que yo mucho no me acuerdo. Algunos habrán ido, otros no habrán ido. Porque esto: "Juego, danza" con Ricardo Alé y Nicolás Soil, que eran del Colón, estos sinvergüenzas cuando yo les llevé esto se alegraron mucho y no fueron a actuar el día que les correspondía. De los demás no sé, sé de estos. Una vez que tenían esto [señala el folleto del evento] para qué iban a ir a bailar.

Adela: Qué sinvergüenzas.

B. Braunstein: Mirá: [lee] "Mitominas anuncia los premios de los concursos de conquistadoras y conquistados de poesía e historieta". Yo no me acuerdo de esto.

Adela: Yo me acuerdo de ese episodio, cuando Monique le iba a poner a la muestra: “Conquistadoras y conquistadas”, y después como coincidió con todo el tema de la enfermedad del cólera –una especie de pandemia que hubo en Latinoamérica- asoció cólera con los quinientos años y con la enfermedad de los más pobres.

B. Braunstein: Y porque había protestas de indígenas también por el 12 de Octubre.

Adela: Claro, justamente una de las cosas que hay en este artículo “La historia de Cristóbal Colón”.

M. L. Rosa: Tenía que ver con eso.

Adela: Y además había una de las galeras, uno de los sombreros...este...dice: “La fiesta triste”.

B. Braunstein: [*Lee un folleto*] “Las charlas Redondas: había eros y misioneros” con Luis Amaya, Florencia...y “Destapando cólera” con Viviana Gorbato, Norma Morandini, Graciela Fernández Menjide. Yo la verdad que no me acuerdo de todo, es muy grande el parque y...

M. L. Rosa: Qué bárbaro, es genial.

Adela: Vos sabés que yo saqué de ahí, de esos sombreros...ahora me piden de esos sombreros para ponerle fotos porque a mí se me ocurrió hacer fotocopias de papel y hacer como que eran diarios. A los primeros que les hice uno fue a mis nietos y los puse en un barco, en un automóvil, yo me puse con los pies hasta acá debajo de un automóvil que no se sabía que no se sabía si estaba arreglándolo o qué.

Acá ¿ves? dice: “Cólera en América”.

M. L. Rosa: Claro sí.

Adela: Ya lo viste esto ¿no? Pero no está esa que yo vi...

M. L. Rosa: Bueno, no importa.

Adela: ¿Vos tenés esa o ésta para llevarte?

M. L. Rosa: Esa.

Adela: Están ahí porque éstas son fotocopias.

M. L. Rosa: Entonces si están ahí ya está.

Adela: ahí está, lo que pasa es que yo sé y vos no sabes. Éste es el V Centenario (1992) “Laf Tri”, “La fiesta triste”.

M. L. Rosa: Qué lindo, éste está acá y éste es el que aparecería en este primer mundo que me gustó.

Adela: Y en la negra yo le había puesto a Menem y toda la corte: Manzano, Kohan...

M. L. Rosa: Sí, vi que había uno. Acá están.

Adela: Son precisas. Eso lo hizo ella.

M. L. Rosa: Bueno bárbaro. La cantidad de material es increíble. Aparte de algo que yo, les digo la verdad, consideraba por Monique que prácticamente no había nada. Pensé que había sido un acto efímero, que no habían hecho demasiadas cosas tampoco ustedes. A lo mejor no fue tanto lo que me transmitió ella sino que fueron tan grandes las dos primeras Mitominas que...

M. L. Rosa: Las golondrinas ¿las hiciste vos?

Adela: No, las diseñó Beba.

B. Braunstein: Yo hice el modelo y después las...

Adela: No sé si notarás que hay unas con la cola para arriba y otras con la cola para abajo.

B. Braunstein: Hicimos por centenares.

Adela: Yo creo que para las otras era una cosa y para mí era muy especial, yo no sé si las demás estaban entusiasmadas como yo.

¿Les vas a sacar fotos?

M. L. Rosa: No, las voy a escanear.

M. L. Rosa: ¿Ésta de cual era?

B. Braunstein: De "El ama de casa y la locura".

M. L. Rosa: Sí, pero de qué personaje.

B. Braunstein: Eran personajes de una actuación. En un momento dado aparecieron ellos, yo creo que ni los vi actuando.

Adela: Mira, éstas no las había visto. Aquí está el cerdito con las patas para arriba.

B. Braunstein: Claro, yo lo puse con las patas para abajo en el afiche.

M. L. Rosa: Qué divino, están geniales.

B. Braunstein. Esos son las actores, es el grupo de teatro de...

Adela: Ésta la saque yo porque eran mis golondrinas.

M. L. Rosa: Bueno, todo esto, acá en esta bolsa, es de Beba. Lo de la caja es todo de Adela. Así no armó lío. Les digo tengo un trabajo grupal pero denme un tiempito para que las llame y les venga a devolver todo.

Adela: No, no hay problema.

B. Braunstein: Acá hay negativos de muñecas y muñecos.

M. L. Rosa: Pensar que yo dije: No hay material de Mitominas III, lo menciono nada más.

Adela: Y de “El ama de casa y la locura”

M. L. Rosa: Tengo algunos diarios... y lo que me dio Monique. Este verano pasé todas grabaciones en VHS a DVD y le di copias a ella cosa de que si las cintas se le arruinaban ya estaba todo salvado. Así que este verano me la pase grabando y copiando eso, eran como ocho VHS de Mitominas I, Mitominas II y “El ama de casa y la locura”. Pero Mitominas III no existe.

Adela: Y ahora es de lo que más tenés.

M. L. Rosa: Yo que pensaba hacer una nota al pie de página de Mitominas III, espectacular porque ahora puedo hacer un capítulo.

B. Braunstein: Claro.

M. L. Rosa: Qué bueno, aparte el “Manifiesto de las guerrillas gerl... estaban al tanto de todo. Es genial.

Adela: ¿Querés llevarlo plegado? esperá que te enseñe.

M. L. Rosa: Acá tengo uno plegado de Adela.

Qué bárbaro cuanta cosa cuando uno empieza...

Adela: Lo que pasa es que yo tenía mucho entusiasmo así que no tiré ni un alfiler. Mi casa está toda llena de basura.

Adela: ¿Cuánto hace ya de las muñecas?

M. L. Rosa: De las muñecas veinte, se cumplen veintiuno. Mitominas I 1986...

B. Braunstein: Yo hace veinticinco que volví y que vivo acá y fue al poco tiempo que regresé.

Adela: Vos sabes que yo fui al Rojas y ella me dice lo de la murga entonces yo veo taller de murga y me anoté. Además yo cuando era chica me volvía loca por las murgas pero no se podía, porque las murgas no eran lo que son ahora. Antes eran todos los chicos rejuntados de la calle que juntaban moneditas para comprarse alguna cosita, yo soy uruguaya, y después cuando desfilaban en

carnaval seguían pidiendo. Pero...este...cuando pasaba la murga: “Vení para adentro”

B. Braunstein: Claro, en Brasil es distinto.

M. L. Rosa: Era algo mucho más marginal.

Adela: Pero fijate del tiempo que soy...imagínate

B. Braunstein: No va a imaginar. Si te dice la edad te desmayas.

Entrevista de Assumpta Bassas Vila y María Laura Rosa a Ilse Fusková,

Buenos Aires, 7/VIII/2008

M. L. Rosa: Cuéntanos sobre el origen de tu serie fotográfica El Zapallo.

I. Fusková: Yo estaba muy deprimida a principios de los '80. No sabés la alegría que era para mí ir a hacer las compras y ver esta imagen llena de estos colores ámbar y esa cosa de magia, era lo que me salvaba el día. Yo todavía no era muy feminista entonces me dije: “yo tengo que hacer una serie con este objeto que a mí me evoca tanta riqueza”.

M. L. Rosa: ¿En el final de tu matrimonio?

I. Fusková: Al final. Esto fue en 1982 y nosotros nos separamos en 1983.

Assumpta Bassas Vila: Pero no era un matrimonio terrible ¿no? Era sencillamente la vida familiar que no...

I. Fusková: Lo que es para el varón también la vida profesional de una exigencia terrible. Nosotros nos casamos muy enamorados si la vida hubiese sido distinta el desgaste no hubiera sido tal. Ser el gerente de publicidad de una gran empresa era un desgaste terrible para un hombre que cuando lo conocí estudiaba ingeniería y hacía teatro a la noche con un director... con Gené... estudiaba con Gené y hacía teatro. Así que los treinta años para él también fueron bravos.

M. L. Rosa: ¿Los treinta años de qué?

I. Fusková: De matrimonio.

M. L. Rosa: ¡Treinta años! tantos llse. Yo te hacía menos.

I. Fusková: No, treinta años.

A. Bassas: Y los chicos ya eran mayores.

I. Fusková: Los chicos algunos ya estaban pasando los veinte. La menor tenía dieciocho.

A. Bassas: Estabas muy cansada de...

I. Fusková: De la exigencia de lo doméstico, está bien que tenía una ayuda de la mañana hasta las dos de la tarde día por medio. Entonces empecé...tenía una buena cámara y era muy amiga de dos fotógrafos famosos en la Argentina: Horacio Coppola y la ex mujer Grete Stern, éramos muy, muy amigos y me apoyaron mucho. Yo hice al comienzo mucho más fotografía que artes plásticas.

Bueno, surgió que una amiga me contactó con esta mujer que era modelo en la Carcova, era modelo de...por ejemplo de Soldi. Y Ella le decía a Soldi ¿Por qué usted siempre hace el mismo tipo de figuras? Y el le contestó, porque él se vende muy bien vos viste que de lejos reconoces a Soldi...

M. L. Rosa: Hasta bajo tierra. Soldi es el que pintó la cúpula del Colón, es un artista muy tradicional, muy tradicional y decorativista en algunos aspectos.

I. Fusková: Bueno, ella era modelo de él y posó para mí para esta serie. Yo esta serie la hice también con mi hija, no sé acá lo que significa, para mí era el

tema de la fertilidad tanto a nivel biológico como a nivel cabeza. Con ella, que es una escritora que tuvo premios, éramos íntimas amigas y ésta es mi hija...

M. L. Rosa: ¿Cómo se llama la escritora?

I. Fusková: Silvia Schmidt.

A. Bassas: Es la de la entrevista ¿no?

I. Fusková: No, no es la del libro.

A. Bassas: Ah, es la del libro, vale.

I. Fusková: Ella es escritora y durante muchos años tuvo taller literario. Nos conocimos en el 78` cuando empezamos a hacer terapia de parejas, cinco parejas juntas. Ella sigue con el marido. Éramos íntimas amigas con Silvia.

A. Bassas: Se nota porque en el libro la entrevista fluye muy bien, se nota que la conoce o que hay una afinidad.

I. Fusková: Vivimos muy cerca y seguimos siendo muy amigas.

A. Bassas: Qué lindo.

Fusková. También en esta imagen de mi hija...que en ese momento pasó una depresión terrible. Terrible porque ella estaba metida en el Movimiento de la Juventud Peronista, de la JP, y a pesar de que ella tiene una disminución visual muy, muy grande, la utilizaban, tenía catorce años y la utilizaban para trasladar armas. Una vez ella tenía una cita política -todo eso era desconocido para mí, era secreto- y se perdió y no encontró a los compañeros. Resulta que fue uno de los fusilamientos más grandes de jóvenes en el proceso.

M. L. Rosa: Vos de esto me estás hablando del proceso, antes de esa serie que es en el 82`.

I. Fusková: Paula ahí...murieron muchos compañeros de ella...

M. L. Rosa: Se salvó raspando.

I. Fusková: Ella se salvó raspando y durante muchísimos años vivió con una pena, con una angustia terrible. Por eso esta foto, yo no sabía de este episodio. Mis tres chicos estuvieron involucrados políticamente, uno se tuvo que exiliar en Brasil. Los tres se tuvieron que ir de casa porque la orden era no vivir más en la casa.

A. Bassas: Tú te enteraste más tarde.

I. Fusková: Sí, sí. Tampoco era momento para separarme, de ver toda esa inseguridad alrededor.

Después yo hice esta misma serie en color que estuvo... bueno yo jugué después, de pie...

A. Bassas: La modelo es fuerte.

M. L. Rosa: Nunca hubiera creído que fue modelo de Soldi. Porque como Soldi pintaba siempre la misma especie de muñequita.

A. Bassas: Tiene una mirada esta mujer.

I. Fusková: Sí, muy sugestiva.

A. Bassas: Tú la ibas dirigiendo, le ibas diciendo ponte así o asá ¿no?

I. Fusková: Pero ella instintivamente...mira acá tocando la guitarra que podía ser también una alusión a la masturbación ¿no es cierto? Bueno, es una serie fuerte ¿no?

A. Bassas: Es una serie muy fuerte.

I. Fusková: Además yo en ese momento, vos sabés que ni me di cuenta que esto podía ser la entrada a la vagina, yo no lo veía así, yo lo veía como una cosa plástica, como algo que me fascinaba verlo. Inclusive la pose, hoy la veo mucho más significativa que en ese momento. A medida que pasa el tiempo uno lo puede ver de otro lado el trabajo propio.

A. Bassas: Cuando tomas distancia ¿no?

I. Fusková: Exacto.

A. Bassas: Ahí cuando estabas involucrada quizás no apreciabas todo el abanico de significados ¿no?

I. Fusková: Ahora lo veo.

Bueno, después empieza mi contacto con el feminismo a través de María Elena Oddone, que fue la primera que sacó una revista, "*Persona*", con mucha parte teórica feminista, nada lésbico. Yo la conozco y formo parte del grupo de ella. Una mujer muy involucrada, separada de un militar, cuatro hijos y todo lo que le tocó en la separación –que era mucho- lo puso en el feminismo. Realmente María Elena en ese sentido...después tuvo divergencia con las feministas por cosas que bueno...podríamos ver...ella desde el comienzo puso un interrogante a las Madres de Plaza de Mayo y lo dice públicamente, porque acá fueron inmediatamente

santificadas, beatificadas. Ella decía que eso era otra vez volver al *thelos* de la maternidad y lo discutía...

M. L. Rosa: Era tremendo decir eso en esa época.

Fusková: En ese momento ¿no?

M. L. Rosa: En ese momento tenías que tener muchísima fuerza, mucho valor para decir eso.

I. Fusková: En el 84 que fue el primer encuentro, el 8 de marzo, cuatro mil mujeres acá en Plaza Congreso, después de la dictadura ella vino con un cartel que decía: "*No a la maternidad, sí al placer*", por lo cual la criticaron...en algunos grupos ponían un cartel que decía: "*No será bien recibida María Oddone*". Eso sigue hasta hoy en día. A mí me gustaría que la conocieras, tienen ochenta y pico de años y una lucidez...

M. L. Rosa: Bueno, vamos.

I. Fusková: Además sería una reivindicación. Yo tengo la autobiografía que ella editó y que las feministas no se atrevieron a presentar como por ejemplo Carola y otras librerías de la mujer. Ella quería presentarla y le dijeron que no. Con el tiempo eso habrá que reverlo.

M. L. Rosa: ¿Por qué? ¿Por esta posición....?

I. Fusková: No por eso sino porque también ponía ciertas críticas a la maternidad que para algunas es palabra sagrada. Ella cuestionó mucho. Cuando tengas tiempo y quieras leer la biografía yo la tengo, ahí cuenta sobre su separación, sus cuatro hijos, su marido militar. Se compró una imprenta la puso en la cocina e imprimía -en aquel entonces no había fotocopias- los volantes. Muy, muy jugada.

Mi contacto con María Elena, ya separándome, me vuelca en el feminismo y empiezo a leer, además ella traía libros de afuera en español y los hacía circular. Por ejemplo los de la italiana ¿cómo se llama? no me acuerdo ahora.

A. Bassas: Carla Lonzi

I. Fusková: Exacto, esa. Bueno, toda esa vanguardia. Ella te vendía los libros porque en ninguna librería había. María Elena ha hecho un trabajo impresionante.

M. L. Rosa: Muy subversivo, muy crítico dentro del mismo feminismo.

I. Fusková: Exacto.

A. Bassas: Pero entonces toda esta serie la hiciste antes de entrar al feminismo.

I. Fusková: Déjame pensar... en realidad ya tenía contacto con María Elena pero era como el comienzo, el inicio. Yo no lo unía a lo plástico por ejemplo.

Entonces ya con una visión más de feminista hago el trabajo. Ya me había separado, vendimos la casa -teníamos una casa en La Lucila cerca de San Isidro- vivimos treinta años en esa casa, la vendimos mi marido se portó muy bien y me dio la mitad. Por primera vez viví en la ciudad porque yo siempre había vivido en provincia. Me compré un departamento en Santa Fé y Uriburu, un enorme departamento, por primera vez en mi vida iba a vivir sola, fue fantástico. En el 85` me fui al encuentro de Brasil en la (15:33) y me enamoré de un par aunque fue platónico, aunque para mí no lo fue porque sólo ya de mirarlas me temblaban las rodillas.

A. Bassas: Estuvo en...

I. Fusková: En Brasil, en el encuentro feminista. Me empieza a mandar la revista "Nosotras que nos queremos tanto" y mucho material teórico, es decir yo empiezo a tener mucha información y mucho material sobre lo lésbico, ya ahí me descubro como lesbiana, ese primer enamoramiento de una mujer. Y armó con las compañeras esta serie para Mitominas que es "La mujer y la sangre" ¿Cómo se llama? Leímos por ejemplo "El informe Hite" ¿lo leíste?

A. Bassas: Yo no.

I. Fusková: Esta mujer habla sobre la sexualidad de las mujeres y tiene un párrafo en el que habla...te lo tengo que leer, lo tengo acá...que para algunas mujeres lesbianas era una fiesta pintarse menstruando, era antes del sida este informe. Nosotras lo leímos y con un grupo hicimos una serie de fotos. Esta es Adriana Carrasco ¿quieren que lo saque o lo ven bien?

M. L. Rosa: No, no, se ve perfecto.

I. Fusková: Mujeres pintándose con sangre menstrual.

M. L. Rosa: Esto es para el Mitominas II, del 87`

A. Bassas: El de la sangre ¿no? el mito de la sangre.

I. Fusková: Sí, el de la sangre.

A. Bassas: Qué bonitas. Están preciosas, son súper fuertes.

I. Fusková: Cuando se lo presentamos a Monique Altschul, que es la...

A. Bassas: La curadora.

I. Fusková: Sí, la curadora

M. L. Rosa: Sí, la coordinadora, la que organizó Mitominas.

I. Fusková: Monique lo rechazó.

A. Bassas: ¿Por qué?

I. Fusková: Varias lesbianas dijeron que eso no se podía exponer porque iban a cerrar Mitominas.

M. L. Rosa: Después lo censuraron también por otra cosa. Es que esto era fuertísimo Ilse para el 87, era una sociedad tan pacata. Hoy es muy fuerte exponer esto en el Centro Cultural Recoleta., porque Mitominas estaba en el Centro Cultural Recoleta. Ésta sola sin sangre me parece fuertísima.

I. Fusková: Esta es Adriana Carrasco, que ahora está dedicada a la filosofía exclusivamente.

A. Bassas: Éste es el grupo que tú me decías ¿no?

M. L. Rosa: Sí, si, el grupo que después formaron (19:22)

A. Bassas: Son bonitas, son fotos bonitas, ósea...

M. L. Rosa: Ilse, vos las tomaste a las fotos ¿no?

I. Fusková: Mirá, algunas yo y otras... alguna otra compañera. No son solamente mías pero están tomadas en mi casa y la idea fue mía.

A. Bassas: Y el informe ese ¿qué dice? ¿Pintarse con la sangre menstrual?

I. Fusková: Yo les quería leer porque el texto que presentamos es precioso. ¿Querés leerlo vos?

A. Bassas: ¿En vos alta?

I. Fusková: Sí.

A. Bassas: "Mitominas II: Al grupo que decidió no mostrar las fotos de mujeres lesbianas pintándose con sangre menstrual":

“Queridas compañeras: nos conformamos con vuestro argumento: nos pueden cerrar la muestra el primer día, pero ayer al ver lo que se exhibe en el sector sólo apto para mayores de 18 años nos vemos obligadas a plantear nuevamente el tema de nuestras fotografías. En el sector apartado se muestran dibujos que perpetúan la imagen pornográfica del lesbianismo, las tradicionales imágenes utilizadas por los varones para excitarse, ósea lesbianas igual a objetos sexuales para promover la masturbación masculina o ratonina en el caso de la muestra; son imágenes contra las cuales las lesbianas feministas luchamos denodadamente ya que creemos que la heterosexualidad obligatoria es fuente de muchos males y lleva implícita el autoritarismo, la violencia y la pornografía como único modo de erotismo aceptable. Nuestras fotografías no tienen nada de pornográficas, muestran a dos mujeres amantes reales, de carne y hueso -no esas alucinaciones de *fem fatales* con largas uñas y maquillaje profuso- pintándose con sangre menstrual en un clima de juego y celebración. Este trabajo, les recordamos, fue una adaptación de “El reporte Hite”. Queremos exhibir nuestras fotografías porque se acercan mucho más a lo que las lesbianas queremos mostrar de nosotras. Además se rescata la sangre menstrual como sangre buena, alejada de las inmundicias que le atribuyeron durante siglos los varones. Por otro lado nos preguntamos ¿Qué tiene que ver el falo descomunal de un ratón pornográfico que deriva sus placeres sexuales de las pseudo-niñas inocentes con el tema de Mitominas: “La mujer y la sangre? Francamente las imágenes del sector prohibido son realmente insultantes para las lesbianas feministas. Solicitamos revean su posición y nos permitan exhibir las fotos en la exhibición tan pronto como sea posible. En sororidad. Ilse...”

I. Fusková: Tenía el apellido de casada todavía.

M. L. Rosa: Ilse Kornreich , Vanesa Ragone, Adriana Carrasco y Marisa Ramos.

Bassas: “juntamos las firmas de las compañeras de ATEM. Noviembre 5 de 1988: Margarita Ines Belotti, Marta Fontegla, Liliana Asaras, Erica Dumantel, Cristina García...”

M. L. Rosa: ...Susana Blastein, Sofia Newbery, Isabel Miranda y Olga Perez Portillo; Lllianan Mizrahi, Nicole ¿Desarolo?”

I. Fusková: Era una canadiense que estaba en Buenos Aires. Todas apoyaban que sí. Y esta la carta de Altschul diciendo que no podía ir.

A. Bassas: Sí, sí, la vamos a leer.

M. L. Rosa: Estos son documentos.

Bassas: Hay que marcarlo esto.

M. L. Rosa: Ahh, mira: Buenos Aires, 8 de Noviembre 1988.

“Estimadas compañeras: en contestación a vuestra carta del 5 de noviembre quisiera aclarar algunos conceptos. El 6 de octubre pasé por “Lugar de mujer” para entregar un sobre allí, Ilse me anunció que quería mostrarme los contactos de las fotos que iba a exponer en Mitominas, como la programación se había cerrado en septiembre y además Ilse se había retirado del proyecto semanas antes, su actitud me pareció autoritaria pero acorde con mi conducta abierta y tolerante acepté que las incluyera en la exposición. Alrededor del 20 de octubre recibí un llamado que me transmitía el temor de una compañera lesbiana feminista a que se exhibieran las fotos de Ilse. Convoqué inmediatamente una reunión pidiendo que se le avisara a Ilse que concurriera y trajera las fotos en cuestión. Ilse no vino pero examinamos el material fotográfico, se discutió, se votó y por catorce votos contra tres -siendo los tres votos a favor de compañeras no lesbianas- y algunas abstenciones se decidió no mostrarlas. Me extraña ver en vuestra carta la firma de varias compañeras feministas que votaron por no exponer las fotos, ni siquiera en recinto cerrado. Me niego a participar en la interna de un grupo al que no pertenezco, creo que es un problema que tienen que dirimir entre ustedes. La profesora Nelly Santoro, directora del Centro Cultural, me comunicó el 2 de noviembre que no podría agregar ningún trabajo plástico a la exposición después de que ella, el arquitecto Giesso y el contador Atis la recorrieran el viernes 4 a las 14 hs. Siento por lo tanto no poder rever la posición tomada. Las saluda Monique Altschul, Coordinadora general de Mitominas”

M. L. Rosa: Esto está para fotocopiarlo. En algún momento Ilse vas a venir lo vamos a escanear, le voy a pasar un CD a Assumpta y lo guardamos. Lo tenemos guardado a eso porque el papel... lo escaneamos y te lo paso en cd.

I. Fusková: Assumpta acá está el texto de Shere Hite sobre sexualidad.

A. Bassas: “De sinceridad sexual” por Shere Hite. Es muy famoso ¿no?

I. Fusková: Muy famoso.

M. L. Rosa: “El informe Hite”. Este es un fragmento...

A. Bassas: En el cual está inspirado lo de la sangre.

M. L. Rosa: Leo

“Tenemos sexo durante nuestros períodos aunque no siempre. No se trata de que no queramos tocar la sangre menstrual sino más bien de no manchar las cosas que nos rodean. Durante nuestros períodos tenemos sexo oral concentrando en el clítoris y sexo vaginal al final de dichos períodos. La cosa más excitante que hemos hechos fue pintarnos mutuamente la cara y el cuerpo con nuestra sangre menstrual, fue una increíble comunión con nuestros propios cuerpos tanto interior como exterior. La sangre menstrual sobre la piel de un color muy cálido casi como de Siena, tierra tostada, cuando lo hicimos nos pareció muy natural, pareciéndonos indias o de cualquier otra raza de esas que emplean pinturas. No fue repugnante el absoluto pero tal vez esto ocurriese porque nosotras ya no teníamos ninguna repugnancia hacia nuestra sangre menstrual, ni sentimientos negativos con respecto a ella”.

I. Fusková: Son entrevistas en el libro de Shere Hite. Hay mujeres heterosexuales que hablan de su sexualidad, mujeres lesbianas...y bueno yo cuando leí esto dije: “Chicas hagamos algo con esto”. Estaba servido para Buenos Aires en ese momento.

M. L. Rosa: Yo creo que ahora esto es fuertísimo. Digo, hay que exponerlo pero va a ser terrible lo que venga encima de eso porque la sociedad sigue siendo tan pacata como en los 80`. Yo no creo que haya habido una apertura cerebral.

I. Fusková: Ahora está el problema del sida, la sangre menstrual puede transmitir el HIV. Era otro momento.

M. L. Rosa: Qué fuerte también ¿no?

I. Fusková: Tendría que ser todo con guantes si fuera hoy en día.

A. Bassas: Pero entonces tú ya tenía ese deseo de provocar ¿no?

I. Fusková. Sí.

A. Bassas: O sea era militante tu trabajo ya.

I. Fusková: Sentía que lo tenía que hacer, que era como un camino lleno de...con lo que me había tocado en la separación, cuidándome mucho, yo no tenía que trabajar yo podía sobrevivir perfectamente. Entonces yo me dije: “voy a hacer sólo las cosas que me divierten y que me interesan y yo llevé mi vida así. Llegó un momento en el que gaste demasiado y me tuve que reducir y venir a vivir

a esta casa mucho más pequeña. Pero yo he hecho lo que me interesaba. Yo dije: “No voy a trabajar. Trabajé treinta años para una familia y criando tres hijos y trabajando. Además de eso daba clases de inglés y tenía dos talleres de artes plásticas para niños, uno en Belgrano y otro en San Isidro. Es decir trabajé, no fui una señora apoltronada. Y después decidí no trabajar más en cosas que no me interesaran y entonces sentía que había espacios en los cuales yo tenía toda la libertad para estar y lo hice y no me arrepiento.

A. Bassas: No, porque....

[Suena el teléfono]

I. Fusková: Capaz que es para vos Ma. Laura.

Bassas: A mí lo que me sorprende Ilse es que tú cuando descubres el lesbianismo, pues otra podría haber vivido su vida lesbiana y ya, como muchas, pero tú sientes como una necesidad de abanderar eso ¿no?

I. Fusková: Sí, pero no está acá solamente, es algo vital. Lo tenía que hacer, algo me empujaba. Era como...viste cuando uno escribe cosas poéticas y parece que alguien te dicta, esa sensación.

Bueno entonces esto está. Después formé parte...

M. L. Rosa: No pero faltó una cosa Ilse. En la inauguración de Mitominas en el 88`, en la última Mitominas, vos presentaste finalmente esos canapé hechos con... ¿fue en esa del 88`o fue en el 86?

I. Fusková: Era el tema de la sangre.

M. L. Rosa: ¿Qué pasó con eso al final? Después de que no te permitieron exhibir las fotos...

I. Fusková: Yo estaba viviendo ahí en Uriburu con Susana Muñoz, una cineasta argentina que vivía en Estados Unidos, pero nos conocimos y hubo un enamoramiento bastante largo. Bueno nos prohibieron entonces yo le dije: Sabés Susana vamos a hacer un plato [con ese plato plateado que está ahí] y vamos a poner todos los tampones como canapé, con lechuga debajo y en el medio una salsa roja, ket chup. Y llegamos a la muestra y los hombres no sabían lo que era, varios se lo mojaron en la salsa, nosotras salimos disparando. Nos encantó, te podés imaginar que nos encantó. Y algunas mujeres quisieron que lo firmáramos y le pusiéramos la fecha por ejemplo Liliana Mizrahi recuerdo que me pidió que se lo firme y le ponga la fecha. Fue una venganza para nosotras ¿no?

A. Bassas: Era como un *happening*, como una *performance*.

I. Fusková: Sí. Además engañar a los varones viste, nunca habían visto un tampón la mayoría.

M. L. Rosa. ¿De eso es de lo que me dijiste que había fotos? Que yo me confundí...

I. Fusková: No, no.

A. Bassas: No hay fotos, ni video, nada ¿no?

I. Fusková: Nada. No pensábamos en eso pero una testigo es Liliana Mizrahi

Mandé "Mujeres fotografían a mujeres", mandé esas dos. Está ésta, que yo en ese momento la titulé: "Fertilidad", fertilidad en los dos niveles de las mujeres y éste me lo publicaron y...

M. L. Rosa: Que son los dos que nos mostraste ahí.

I. Fusková: Exacto. Yo los mandé a Alemania y salió en una muestra itinerante.

A. Bassas: Tú tenías contactos en Alemania.

I. Fusková: Yo no sé porque me enteré de esa muestra. Yo mandé lo mío y otra compañera mandó lo de ella pero se lo devolvieron. Esto formó parte de la muestra itinerante "Mujeres fotografían a mujeres".

M. L. Rosa: ¿de qué año es Ilse?

I. Fusková: No sé, 86` debe ser.

M. L. Rosa: No te preocupes, yo después busco el dato.

I. Fusková: En Múnich. 1986, desde el 3 de septiembre al 20 de octubre del 86`. Bueno y después para mostrarles con cierto...yo formaba parte del grupo de fotografía de Horacio Coppola. Éramos muy pocas mujeres y muchos varones y se criticaban mucho las fotos. Uno se sentía como constreñido entonces yo encontré un viejo maniquí tirado en la calle e hice tres fotos como protesta contra eso y lo expuse en "Lugar de una mujer", se llamó "Juguemos mientras el lobo no está". También los expuse ahora en "Lugar de mujer". El adorno del maniquí...y el lobo de alguna manera estaba...mira... aparece mi otro gato que tenía en aquel entonces, pero está todo el adorno. El título juguemos porque yo me permití diarios viejos, adornos, nísperos, "Juguemos mientras el lobo no está".

M. L. Rosa: Lo exhibiste ahora en la librería de mujeres.

I. Fusková: Sí, también ahí los expuse. Fue también una cosa que me divirtió hacer y que no me atreví a llevar al grupo de Coppola.

M. L. Rosa: ¿No?

I. Fusková: No, no.

A. Bassas: Te criticaban todo.

I. Fusková: Todo. Yo tengo unas fotos por ejemplo de Héctor Bianciotti, que es el único argentino que integra la Academia Literaria de Francia, que era un poeta argentino pobre como una laucha pero ya apuntaba como un ser muy especial. Yo tengo unas fotos sacadas acá en Buenos Aires que me parecen unos retratos buenísimos y cuando se los mostré a Coppola y al grupo empezaron: “La ventana debería estar un poco más a la derecha” y cosas así. Si tenemos tiempo les muestro los retratos de Biancotti. Bianciotti es hoy miembro, ¿se llama academia?

M. L. Rosa: ¿De la Academia de Letras francesa?

I. Fusková: Sí. De la Academia de Letras francesa.

Bueno después fue esto y yo después dejé de hacer fotografía. Saben por qué...mejor dicho esto es retomar la fotografía de alguna manera. Yo en el año 61`tuve mi tercera hija –tengo dos varones y ella- que nació ciega. Para mí fue terrible, yo ya no pude hacer...vos sabés que las últimas fotos que saqué, el último rollo son las cajas de fruta que llegan al mercado pero que todavía tienen un plástico encima, un toldo. Para mí se cierra como un telón, hasta que Paula después de cuatro operaciones, antes del año, recupera una décima de visión. Mientras tuve ese bebé ciego en brazos ni pensar en una imagen.

A. Bassas: Qué duro.

I. Fusková: Fue muy duro, muy duro.

A. Bassas: Eso fue retomar entonces...

I. Fusková: Fue retomar de alguna manera, volver a la cámara.

M. L. Rosa: ¿Se cierra con Mitominas en los 80`? No, vos seguiste con Coppola y en el 90` ¿Qué pasa? A raíz del encuentro con Claudina...

I. Fusková: Bueno en el '91 es el famoso almuerzo con Mirta Legrand que tiene una audiencia de 36%. Bueno, se empiezan a formar grupos de lesbianas, nos dan un espacio, Carola y Piera nos dan el espacio que tienen en la calle

Alberti. Empezamos a tener reuniones semanales, las lesbianas vienen desesperadas, porque es la primera vez que se sienten nombradas de alguna manera. Fue muy, muy conmovedor ese comienzo. Bueno después conozco a Claudina y ya empieza una época de una militancia... de estar diariamente si no es en una audición de radio es en un canal de televisión. Eso dura más o menos cuatro años. A Claudina, maestra del conurbano, la sacan del contacto con los niños y la ponen a trabajar en una biblioteca. No la despiden pero no al contacto con los niños. Finalmente también la sacan de la biblioteca y la ponen en una biblioteca que es nada más para las inspectoras, más lejos todavía, ni siquiera contacto con las maestras. Después Claudina tiene un accidente en la columna y se jubila. Y bueno Claudina empieza la Escuela de Bellas Artes y a los dos años me empuja a mí, así que empecé en el 98` hice toda la carrera, los cinco años en el Nacional, y después seguí haciendo seminarios de distintos...por ejemplo de libro de poesía...

M. L. Rosa: Con Romero hizo libro de poesía.

I. Fusková: Sí, con Romero.

M. L. Rosa: Con el Romero que decías vos.

I. Fusková: ¿Ella lo conoce?

A. Bassas: No, pero estuvimos hablando.

M. L. Rosa: Lo van a invitar a este seminario que van a dar con Ana Longoni de conceptual.

A. Bassas: Sí, está invitado él.

I. Fusková: ¿Juan Carlos Romero?

A. Bassas: Sí.

I. Fusková: Muy bien. Es un profesor maravilloso.

Y bueno, hago la Escuela de Bellas Artes hasta que termino en el 2002 y ahí ando.

M. L. Rosa: El grupo de denuncia feminista Ilse ¿Cuándo fue? ¿Fue antes de conocer a Claudina?

I. Fusková: Sí, antes de conocer a Claudina. Debe haber sido en el 88`. Les voy a mostrar el papel, nos hicimos un papel con membrete.

A. Bassas: Del grupo.

I. Fusková: Sí.

A. Bassas: ¿En esas acciones que hacían en grupo, a veces hacían alguna *performance* o alguna cosa impresa?

I. Fusková: Mira, éramos tres personas: ésta niña que ahora está dedicada nada más que a la filosofía, Adriana Carrasco...

A. Bassas: ¿Nada de feminismo?

M. L. Rosa: No, no quiere saber nada de feminismo.

A. Bassas: Qué raro ¿no?

I. Fusková: Una mujer que tenía cerca de 80, Josefina Quesada...

M. L. Rosa: Josefina Quesada ¿tenía cerca de 80 años?

I. Fusková: Sí, debería tener mi edad actual.

M. L. Rosa: Qué fuerte.

I. Fusková. Sí. Acá hay una pequeña...no, no, tengo que buscarla. Nuestra propuesta era la siguiente: cada una leía diarios y estaba en contacto con lo que pasaba en la Argentina y en Buenos Aires y se hacía un cartel para exhibir. Nos encontrábamos antes de las 20hs para ver los carteles que habíamos hecho cada una y para colgarlos. A las ocho de la noche en Lavalle, que en aquel entonces era prácticamente la calle de todos los cines de Buenos Aires, pasaban miles de personas que nos veían así con el cartel. Recuerdo por ejemplo uno mío que decía: "Las mujeres somos las únicas dueñas de nuestra fertilidad". Lo cual a los hombres los enloqueció, dos horas paradas así escuchando los comentarios. Voy a buscarles el membrete que nos hicimos porque decía: Grupo feminista de denuncia, calle Lavalle al 800 los sábados de tal hora a tal hora.

A. Bassas: Eso ya es una acción.

I. Fusková: Hoy en día...

A. Bassas: Como ahora están reivindicando otro tipo de...de propuestas, de políticas sociales de otros lugares, yo creo que eso nosotros lo debemos reivindicar como una acción también.

M. L. Rosa: Claro.

A. Bassas: ¿Me entiendes? Porque otros también lo están haciendo, eso era una acción, porque era una cosa militante, era...

I. Fusková: Lo queríamos hacer. Esto es una protesta en “Lugar de mujer”, pero nuestro membrete era éste ¿Qué dice acá?

A. Bassas: [Lee] “Grupo Feminista de denuncia, Buenos Aires, Lavalle 700, sábados de 9:30 a 11:30”.

M. L. Rosa: El lugar era...

M. Fusková: “Lugar de mujer” en Pueyrredón y Corrientes fundado por María Luisa Bember, Gabriela Chisteller, Josefina Newbery y varias más. Fue la primera vez que hubo una casa de mujeres en Buenos Aires, creo que la fundaron en el 82`. Pero a las lesbianas nos tenían arrumbadas.

M. L. Rosa: Vos expusiste el zapallo en el 83´ aquí en “Lugar de mujer”.

Fusková: Sí.

Bassas: Buenos Aires, 15 de diciembre de 1987.

A un grupo de compañeras de “Lugar de mujer”: No apoyamos la propuesta hecha el día 10 de diciembre en “Lugar de mujer” de exiliar a María Elena Oddone y a Marta Miguelez de los grupo de feministas y del 5º Encuentro. Exigir que otros grupos y el futuro encuentro prohíban la presencia de las antes nombradas es para nosotras sencillamente violencia, consideramos que las mujeres violentas no son irremediamente violentas y que deben poder quedarse entre nosotras para hacer su camino de reflexión. Creemos que exiliarlas es empujarlas a un círculo de violencia mayor, además toda violencia no es sólo física ni deja marcas ¿cómo entonces evaluarla? Para nosotras también es importante por lo acotado por una compañera en la misma reunión remarcar que es hora de trabajar ideológicamente como feministas por el orgullo lesbiano y dejar de sentirlo como avergonzante.

En solidaridad Ilse Kornreich y Josefina Quesada.

I. Fusková: Porque estábamos arrumbadas en el último lugar del departamento.

A. Bassas: O sea que la relación con el feminismo tampoco fue fácil ¿no?

Fusková: No. Esto lo repartíamos...por supuesto no en rojo, esto era blanco y negro nada más pero bueno es el único ejemplar que me queda.

M. L. Rosa: Vos me trajiste uno que decía: "Basta de violaciones en Lanús". Me trajiste una fotocopia. Yo necesitaría lise que me prestes los originales para escanearlos porque la fotocopia prácticamente no se ve en el power point. Cuando yo la proyecto...

Bassas: Podrías hacerle una foto.

M. L. Rosa: Ahh, una foto, vamos a sacarle una foto. Porque es imposible sino. Ustedes sigan hablando.

Bassas: Entonces era complicado ¿no? porque eran pocas y encima esas problemáticas. ¿Las diferencias eran sólo con las lesbianas o había otros grupos feministas ahí también en lucha?

Fusková. No. Era prácticamente el feminismo de la igualdad, no podías plantear lo que ya estaba planteando en ese momento ¿Cómo se llama la española?

Bassas: ¿Felia Moros?

Fusková: No, no. Otra con un doble apellido... De León...

Bassas: Lidia Falcón la del partido feminista.

Fusková: No. Creo que en el Partido Comunista no...

Bassas: Feminista, hubo una mujer que fundó un partido feminista.

Fusková: Bueno ya me voy a acordar. Ella planteaba el feminismo de la diferencia y acá eso no fue tomado para nada, recién ahora empieza.

Bassas: ¿Y había esa...?

Fusková: Sendon de León.

Bassas: ¿Victoria?

Fusková: Sí Victoria. No hace mucho estuvo acá, hace dos años estuvo acá en Buenos Aires.

Bassas: Van viniendo, van viniendo bastantes. O sea que eran lesbianas y feministas de la igualdad y no había muy buena relación.

Fusková: No. Hoy todavía.

Bassas: Todavía hoy.

Fusková: Yo creo que inclusive hay un cierto retroceso del lugar de las lesbianas, porque ahora con lo de la comunidad gay, lésbica, bisexual, transexual hay como una cierta invisibilidad.

Bassas: Es como todo ahí.

Fusková: Sí, pero digamos el rechazo de la heterosexualidad obligatoria es un paso político impresionante.

Bassas: Eso es lo que decís en el libro, lo que cuentas en el libro, en el artículo de Adrienne Rich, que fue tan importante para ti y realmente para muchas.

Fusková: Es que ese...

Bassas: Ese mandato es la clave de la cuestión ¿no?

Fusková: Es la clave de la cuestión.

Si no tenés fotocopia, te hago una fotocopia buena.

M. L. Rosa: Una fotocopia buena de los otros textos, las cartas, todo.

Fusková: Yo esto es lo que tengo digamos de...

Bassas: Material ¿no? Yo creo que esto es lo que se puede pasar el día de la sesión porque...

Fusková: Esto es simplemente una cosa...es una de mis fotos creo que más hermosas. Está tomada en una villa miseria y ese niño con ese barrilete...yo amo esta fotografía.

A. Bassas: ¿Hacías este tipo de fotografía tú?

I. Fusková: Sí, con luz de calle por lo general.

A. Bassas: ¿Pero ibas a lugares sociales así, barrios pobres o de todo?

I. Fusková: Tengo toda una serie sobre -bueno no sé si la querés ver- sobre la Isla Maciel, una villa miseria.

A. Bassas: Aún hoy.

I. Fusková: El papel está arriba, acordate.

M. L. Rosa: Sí, si.

A. Bassas: ¿Todavía hoy es una villa miseria?

I: Fusková: Sí. Pero ahora está lleno de prostitución, en esta época no.

A. Bassas: Tú hacías fotografía social entonces.

I. Fusková: Sí. Ésta es otra foto que hago.

A. Bassas: La raíz de una planta que parecen dos ojos absolutamente, con pestaña todo.

I. Fusková: A medida que se caen las hojas queda esta impronta. Parece un ojo ¿no?

A. Bassas: Qué maravilla.

I. Fusková: Tengo cientos.

A. Bassas: Ésta parece surrealista. Esos que veían en las paredes o en los lugares que sucede algo extraordinario ¿no? absolutamente maravilloso.

I. Fusková: Yo amo esta foto. Tengo muchísimas fotos.

A. Bassas: ¿Por qué no las enmarcas? Son preciosas.

I. Fusková. Tengo fotos de mujeres por ejemplo Mané Bernardo que fueron con su pareja lesbiana, la vanguardia de los títeres. Ella murió pero la compañera, Sara Bianqui, es ciudadana de honor de Buenos Aires. Yo tengo un retrato de personalidades de los años 50`. Estoy pensando no sé, por ahí se va a dar hacer una muestra porque muchas de esas personas viven hoy todavía. Por ejemplo Ernesto School, es un periodista y escritor de muchísima fama y yo lo tengo retratado en los años 50`. Yo en aquel momento hice una muestra de retratos de personalidades y les pedía que escribieran unas líneas sobre su propia cara.

A. Bassas: Cuándo se veían.

I. Fusková: Sobre cómo se veían ellos con su cara. Y fue una muestra muy, muy hermosa que después esa idea la tomaron dos fotógrafas lesbianas, que jamás dijeron que eran lesbianas, y lo usaron para un libro.

M. L. Rosa: Sara Facio y...no me acuerdo el nombre de la otra.

I. Fusková: Que son del grupo de María Elena Walsh. María Elena Walsh es lesbiana pero jamás lo ha dicho.

A. Bassas: Y los cuentos que escribe nada tampoco.

I. Fusková. Nada. Es que ella tenía un talento increíble, ella misma cantaba sus canciones en el San Martín, yo llevaba a mis chicos en aquel entonces. Era difícil que alguien que escribiera para niños dijera que era lesbiana, era imposible.

A. Bassas: Lo que le pasó a Claudina ¿no? Hay que entenderlo también en contexto.

I. Fusková: Pero podría decirlo ahora. No lo ha dicho.

A. Bassas: Bueno.

I. Fusková: Sara Facio tampoco. Susana Rinaldi, la cantante de tango, es del mismo grupo.

A. Bassas: ¿Y tampoco?

I. Fusková: Tampoco.

M. L. Rosa: La fotografía esa que vos decís....

A. Bassas: Facio.

M. L. Rosa: No, la pareja de ella que no nos acordamos el nombre, la obra cuando se separan se la queda Facio y es muy difícil conseguir obra de ella.

I. Fusková: Escúchame si vos querés eso te hago copias láser.

M. L. Rosa: ¿De fotos de la ex pareja de Facio?

I. Fusková: ¿Cómo se llamaba? No me puedo acordar.

Esa de la espalda es la mejor foto, es muy bonita.

M. L. Rosa: Toda la serie ¿Cómo se llama la serie?

I. Fusková: ¿La serie? No sé que sé yo.

¿No quieren tomar un café niñas? Yo no sé que más contarles.

A. Bassas: Sí, si.

M. L. Rosa: Dale, tomemos un café.

Salieron fantásticas Ilse te las voy a pasar.

A. Bassas: Porque todos los documentos, todo esto hoy en día es como trabajo artístico ya. Porque es documento de una acción, de algo que pasó, de un debate.

I. Fusková. Menos mal que lo guarde.

A. Bassas: Sí, menos mal que lo guardaste. ¿Has visto lo de lo mexicanos en el MALBA, todo el debate? En la exposición actual del MALBA muchos grupos políticos mexicanos también son documentos lo que exponen, no exponen obras, exponen documentos de lo que hicieron.

I. Fusková: Esos son parte de obras mías que yo las rompo porque son siempre más interesante los trozos. Esto es un homenaje a Saer, al gran escritor argentino que escribió “El limonero real” y que falleció. Yo hice ese trabajito con...yo me invento ciertas técnicas.

A. Bassas: Este es el papel de ciegos ¿no?

I. Fuscova: Sí, que lo encontró Claudina frente a la escuela de ciegos estaba tirado y...mira éste.

A. Bassas: Es como un ángel.

I. Fuscova: A mí me encanta romper, por lo general lo que hago es demasiado duro. Una vez que lo rompo le encuentro otra posibilidad ¿viste?

A. Bassas: Claro, es verdad.

I. Fuscova: Después uno puede hacer obra plástica sin pintar absolutamente nada. Esto son cosas recogidas en la calle y fotocopiadas. Esto es una hoja...

A. Bassas: Es como poemas visuales.

I. Fusková: ¿Cómo?

A. Bassas: Poemas visuales.

I. Fusková: Sí. Poemas visuales. Esto lo hice para Juan Carlos Romero. Una ramita la fotocopio, recorto el pedazo más significativo, si hace falta le agrego alguna cosita pero me parece una cosa fantástica tener esa posibilidad. Lo que funciona es la mirada ahí ¿no?

A. Bassas: Y luego los libros de poemas ¿no? tú publicaste ¿no?

I. Fusková: Sí. Mira éste *collage* que es una resurrección...

M. L. Rosa: Ilse voy a llamar a Mariano.

I. Fusková: Bueno voy a poner el café. Porque estoy sacando cosas de hace más de veinte años y me...

A. Bassas: Es complicado para ti ¿no?

I. Fusková: Es complicado. Llega un momento que...

A. Bassas: Que ya no quieres más. A mi me pasó con una de las artistas que yo entrevisté en España. Un día me dijo: "Mira no puedo recordar más porque en este momento no me hace bien recordar". Tuve que respetar eso porque me pareció muy...yo entiendo que para la persona que lo ha vivido es muy fuerte tener que volver atrás. Porque nosotros nos quedamos con los hechos pero a ti se te abre toda la vida.

I. Fusková: Exacto. Es como abrir baúles y...

A. Bassas: Y salen los fantasmas y sale todo ¿no? Yo entiendo.

I. Fusková: Si después te surgen preguntas que me quieras hacer es otra cosa, pero yo no puedo mucho más, no puedo hablar mucho más.

A. Bassas: No, pero si nos has dado ya un montón de cosas, un pilón.

I. Fusková: Después piensen lo que quieren que yo lleve para mostrar. Ustedes piensen y si quieren mirar acá miren.

A. Bassas: A mí me encantaría, me encantaría que pudieras pasarme un textito.

I. Fusková: Tengo bastantes reflexiones hechas.

A. Bassas: Algo que tú digas de eso, me gustaría que se leyera, que la gente...lo publicaríamos en la revista con gusto.

I. Fusková: ¿Vos decís que lo tenga para el 29?

A. Bassas: No, para publicar. Eso es otra cosa, eso es para la revista nuestra de Barcelona, del centro.

I. Fusková: Bueno.

A. Bassas: Les gusta mucho publicar reflexiones personales sobre cuestiones que se están viviendo. No tanto artículos académicos sino el pensamiento que sale de eso.

I. Fusková: La vivencia de alguien que está haciendo ese camino.

A. Bassas: Y como tu dijiste es verdad que hay muy poco elaborado sobre lo que significa ser una mujer mayor y para qué ¿no? Y lo que tú me dijiste a mí me ha quedado en el alma, eso de para qué ¿no? Yo encontré esa pregunta y se la escribí a Milagros porque me pareció fundamental.

I. Fusková: Algo de eso he publicado, te lo voy a mostrar mientras hago el café.

A. Bassas: Claro porque nosotras ahora estamos en otra etapa ¿no? Lo que te agobiaba a ti hace treinta años, me agobia a mí ahora.

A. Bassas: ¿Hoy tienes contacto con grupos de lesbianas jóvenes y eso?

I. Fusková: Sí. Mujeres Públicas es un grupo muy fuerte...

A. Bassas: Sí, el martes vamos seguramente a verlas.

I. Fusková. Dos de ellas vinieron a hacerme entrevistas para una tesis. Estuvieron dos tardes hasta el momento en que yo digo: "no me da más la cabeza".

I. Fusková: Claudina hizo un grabado.

M. L. Rosa: ¿Cuándo cumpliste setenta años?

I. Fusková: Sí. Pero había muchísimas mujeres del feminismo y una de ellas me dijo: ¿Pero por qué decís que cumplís setenta? Es como también romper un tabú. Mira lo que hizo Claudina, hizo una cantidad de grabados para esa ocasión.

M. L. Rosa: ¿Para esa fiesta?

I. Fusková: Para esa fiesta, para cada una de ellas y con este texto. Yo escribí este texto. Toma tenela para recuerdo.

A. Bassas: Gracias.

M. L. Rosa: Mira, con grabados.

Fusková: Sí, un grabado para cada una.

M. L. Rosa: Mira vos Claudina.

I. Fusková: Sí, además te voy a buscar...

M. L. Rosa: No hay problema que se lo lleve Assumpta, vos tranquila. Escúchame, a esto por favor sácale buenas fotocopias. Vos me habías hecho una fotocopia de: "Basta de violaciones en Lanús", del grupo de denuncia feminista. De ese también necesitaría otra buena fotocopia porque lo debo tener guardado pero igual. Y acá aparecen los objetivos del grupo...

[Lee] "Entre los objetivos del grupo que abordó el tema de la sangre a partir de la existencia lesbiana nos importa destacar lo siguiente..."

De esto también sácame fotocopia porque es como un manifiesto. Es un manifiesto.

A. Bassas: Lo de la iglesia es fuertísimo.

M. L. Rosa: Claro, [lee] “Iglesia-mujer también tiene una ceremonia para celebrar la sangre menstrual”

I. Fusková: Ese grupo Iglesia-mujer lo trajo Safina...

M. L. Rosa: Ah, es un grupo.

I. Fusková: Safina Newbery, que en su juventud fue monja para no casarse, venía de una familia aristocrática y para no casarse fue monja, después estudió antropología. Ah, acá hay un libro.

M. L. Rosa: Ese es el que te regaló Mariano.

A. Bassas: Es el que están todas las carreteras ¿no?

I. Fusková: Exacto.

A. Bassas: Yo me preguntaba el otro día ¿Qué es esto? El Gauchito Gil y la Difunta Correa.

M. L. Rosa: Ese libro le regaló Mariano a Claudina.

I. Fusková: Exacto, eso viene vía Mariano pero Safina Newbery, íntima amiga nuestra, lesbiana pero no lo decía.

M. L. Rosa: ¿Y ella tenía un grupo que se llamaba Iglesia –mujer?

I. Fusková. Sí. Que se convirtió ahora en “Católicas por el derecho a decidir” y que están recibiendo mucha plata pero a Safina nunca le dieron un centavo, se manejan con bastante...

M. L. Rosa: Bueno, Monique Altschult habla de “Católicas por el derecho a decidir” y dice que participaron de la Mitomina del 88` pero no dice que tenía este nombre Iglesia-mujer, las menciona como “Católicas por el derecho a decidir”.

I. Fusková: Con un cartel colgado Safina estaba los 8 de marzo con Iglesia-mujer.

M. L. Rosa: En la marcha por el 8 de marzo, mira vos.

I. Fusková: Fue la primera que trajo un planteo religioso al feminismo, porque acá el feminismo era marxismo.

A. Bassas: Igual que allá.

I. Fusková. Recién ahora...

A. Bassas: Una monja de Tucumán vino a nuestro master, yo te conectaré porque es una mujer increíble.

M. L. Rosa: ¿De Tucumán? A Ilse le va a encantar.

I. Fusková: Al grupo de bio-danza que estoy yendo, lo dirige una monja médica, que trabaja en un barrio pero que además le da bio-danza en los seminarios a los varones. Es decir dentro de la iglesia católica hay resquicios interesantísimos. Yo tengo varias compañeras monjitas en bio-danza. Vos vieras como mueven las caderas, que es la parte más, digamos, encorsetada que tenemos las mujeres en Occidente. Hay cosas muy interesantes en la iglesia.

Entrevista y conferencia de Ilse Fusková en el Seminario de Doctorado Arte y política en/desde los conceptualismos: cruces, desbordes, impugnaciones. Impartido por Ana Longoni, Assumpta Bassas Vila y Fernando Davis en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 29 de agosto de 2008.

M. L. Rosa: Bueno, acá está Ilse Fuskova que, en realidad, más que de artista desde un lugar del arte nos puede hablar desde varios lugares: desde el activismolésbico, desde el feminismo, desde el arte de la época –de los ‘80 sobre todo y ‘90 en adelante- y bueno aprovechemos también, ustedes pueden hacerle todas las preguntas que quieran. Yo voy a disparar con dos pregunta para romper el hielo y un poco para saber y que los chicos sepan cómo entraste en esto. A mí me interesaba que vos cuentes cómo llegaste al feminismo, porque, por lo que yo sé, no fue ni pronto ni en la adolescencia ni en la primera juventud.

I. Fuskova: No había nada, yo no percibía nada de eso en Buenos Aires. Me movía en un ambiente intelectual, pero de feminismo no aparecía nada. Yo hablo mejor de pie. En realidad el primer mensaje feminista me lo trae mi ex marido de Estados Unidos en el 78: una revista feminista que la sacaba esta mujer que luego se casa con Ted Turner

Alumna: Jane Fonda

I. Fuskova: Sí. Saca una revista feminista radical y Eduardo me trae ese primer...

Alumna: ¿En ese momento era tu marido o tu ex marido?

I. Fuskova: Sí todavía sí. Yo estuve casada 30 años con él y él me trae eso y me dice: esto te va a interesar ¡No sabía lo que estaba sembrando! En ese momento el dólar y el peso estábamos en desventaja, yo me enloquezco con la revista y les mando una carta diciendo cual es la situación de América Latina y si no me harían el favor de mandármela gratis. Salía mensualmente y durante un año me la mandaron gratis, lo cual me ayudó a abrir la cabeza porque planteaban cosas extraordinarias. Por ejemplo, un consejo, digamos año 78, como hoy en día el trabajo doméstico no se paga entonces decían: podemos hacer una cosa, lavandera, cocinera, *nurcery*, todos esos trabajos tienen precio. Salgamos de nuestras casas, vayamos a la casa de la vecina a trabajar y pidamos el dinero que se paga por esas actividades. No lo realizaron, pero como teoría era fantástico, era una manera de reconocer que eso no es solamente una tarea que se hace por

amor y gratis. Bueno, recogí ideas muy interesantes y de repente en el Herald leo una noticia: revista *Persona*, revista feminista editada por María Elena Odone. Eso debe haber sido el 78. La llamo por teléfono.

Alumna: el contexto era la última dictadura...

I. Fuskova: en plena dictadura María Elena sacaba esa revista. María Elena se había divorciado de un militar, dejó 4 hijos. Lo que le tocó en el divorcio lo puso todo en el feminismo, alquiló una imprenta, la instaló en su cocina, sacaba los volantes. Es la única que sacó volantes contra la invasión de Malvinas, por ejemplo. Fue una mujer muy valiente. Bueno, ahí empiezo, integro el grupo de María Elena, formo otro grupo, integro Asociación del Trabajo y el Estudio de las Mujeres (ATEM), estoy 15 años ahí.

Ahora bueno en el año 85 es el famoso encuentro de Bertioga, en el III Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en la ciudad brasileña de Bertioga y ahí las argentinas, que éramos varias, vemos por primera vez una militante lesbiana española de nombre Empar Pineda que tiene un

discurso sobre la sexualidad y el por qué uno no tiene que estar a escondidas. Tiene una cantidad de teorías extraordinarias que plantean que realmente la heterosexualidad obligatoria es una especie de dictadura masculina, que en la sexualidad se da un abanico, pero lo que... el acento está puesto en la posibilidad de la atracción y del amor entre mujeres. Bueno, las argentinas nos enloquecemos de tener teoría para justificar esa atracción que empezamos a sentir. A la noche en Bertioga había música, música brasilera, había muchos tragos, se bailaba y se genera un ambiente de sensualidad y atracción entre las mujeres con el clima brasilero, que solo podríamos haber imaginado en un boliche heterosexual. No, se daba entre las mujeres también. Fue un descubrimiento muy importante y muchas empezamos a sentirnos que realmente éramos lesbianas, que una estructura nos había llevado a una vida heterosexual, a tener una familia, a tener hijos. Yo tengo tres hijos, pero una realidad profunda mostró otra cosa. Ahora, hay otras mujeres... a mi moviéndome en ese espacio intelectual de Buenos Aires no lo había podido descubrir en 30 años. En cambio, otras mujeres, mi compañera, por ejemplo, de provincia, lo sabía desde que tenía 6 años. No se sintió, digamos, obligada, amarrada a un heterosexual. Bueno termino acá con la publicidad gay.

M. L. Rosa: Bueno, yo te quería preguntar algo específico: que le contaras a los chicos, a Ana y a Fernando ¿Qué fue el grupo feminista de denuncia? ¿Qué hacían ustedes, por un lado, y quién era Josefina Quesada?

I. Fuskova: El grupo de... todas habíamos militado en algunos grupo, dos de nosotras, Adriana Carrasco y yo, en ATEM y Josefina Quesada era anarquista. Era una mujer que había nacido en el Palacio Errázuriz, se había criado en esa alta aristocracia, pero ella se consideraba anarquista y feminista. Bueno, entre nosotras...

M. L. Rosa: una cosita llse... El Palacio Errázuriz, ella era Josefina Errázuriz y el Palacio Errázuriz es el Museo de arte decorativo. Quise aclarar.

I. Fuskova: Bueno, entre nosotras, que todos los sábados estudiábamos teoría en grupo, decimos: tenemos que hacer algo en la calle. Entonces... a las feministas no les gustaba salir a las calles, todo les parecía que era poco de señoras. A pesar de que criticaban a las señoras, no les parecía de señoras estar paradas. Nosotras se nos dio espontáneamente. Lavalle era todavía la calle de los cines, todos los cines. Sábado a la noche de 9.30 a 11.30 nos parábamos al 800 haciendo este signo [*llse hace un rombo con sus manos y las coloca sobre su cabeza*], mudas, con un cartel que cada una de nosotras escribía lo que durante la semana le había parecido más importante como protesta o como... como protesta. Eso habrá sido ¿en qué año? Hace 20 años

M. L. Rosa: por el '86, '88.

Alumna: ¿Lo hicieron todos los sábados seguidos?

I. Fuskova: todos los sábados. Y lo notable es que nos llenaba de una energía estar así. No nos cansábamos, dos horas. Porque no discutíamos, la gente leía nuestros carteles, comentaban entre ellos, nos veían unas mil personas, se formaban corrillos alrededor nuestro. El cartel que yo llevé una noche que decía: "la mujer es la única dueña de su fertilidad" enloqueció a los varones. Todavía había varones que en ese momento usaban sombrero hace 20 años. Había uno que se sacó el sombrero, lo empezó a pisotear y a decir: ¡es mentira, es mentira, nosotros también formamos parte de esa fertilidad! Y nosotras seguíamos así.

Hicimos folletos, repartimos en el Congreso con [*que decían*] "el grupo feminista de denuncia, calle Lavalle al 800, sábados de 9.30 a 11.30 de la noche". Nos llenaba de tal energía, a pesar de que no hablábamos con la gente porque no podías estar dos horas hablando y discutiendo, que había días en que estábamos engripadas alguna de nosotras, íbamos igual y cuando se acababa esto y después de ver la reacción, nos habíamos curado. Es decir, la energía, de alguna manera, y nuestra tozudez de seguir ahí a pesar de las cosas que nos decían, circulaba una energía muy fuerte.

Alumna: ¿Cuántas eran?

M. L. Rosa: Eran tres: eran vos, Josefina Quesada y Adriana Carrasco.

Alumna: ¿Se sumaron otras mujeres?

I. Fuskova: Perdón, háblame un poco más fuerte

Alumna: ¿Se sumaron otras mujeres o siempre fueron tres?

I. Fuskova: No. Venían, pasaban por Lavalle, nos miraban, pero no se unían a esa acción.

M. L. Rosa: No, pero ¿otras feministas más allá de vos, de Josefina o Adriana? ¿Más feministas hubo en esa acción que las ayudaron, las acompañaron?

I. Fuskova: [*Hace un gesto de respuesta negativa con su cabeza*]

M. L. Rosa: No, mejor no hablemos.

I. Fuskova: No les gustaba... esa acción está citada en el trabajo de Magui Belloti, pero no se sumaron eh. Como que no éramos lo que se dice *lady-like*. ¿A qué me voy ahora?

M. L. Rosa: ¿Qué más? ¿Le quieren preguntar algo?

Alumna: ¿Esto qué hacían en la calle Lavalle ustedes lo vivían como algo artístico o militante?

I. Fuskova: Militante, pero hoy en día... yo después hice la Pueyrredón [*Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón*] hace poco, hice seminarios en la Cárcova. Me doy cuenta que, de alguna manera, nos habíamos adelantado a acciones callejeras que hoy tienen una veta artística también.

Alumna: ¿Tuvieron alguna relación con grupos de izquierda?

I. Fuskova: No.

Alumna: De ningún tipo...

I. Fuskova: De ningún tipo

Alumna: Ni conflictiva ni no conflictiva. Nunca se acercaron ni unos ni otros...

I. Fuskova: No tuvimos.

A. Bassas: Usted conoce a Alberto Greco ¿no? Si nos puede explicar un poco la relación.

M. L. Rosa: Ahí ya nos vamos para atrás. Ya de los años 80 nos vamos...

I. Fuskova: Sí, bastante. Año 50. Conocí a Alberto Greco cuando estaba haciendo el servicio militar que era obligatorio. Alberto era sumamente sensible, no soportaba el ejército y, entonces, en los días peores cuando pasaban lista, se quedaba sin respirar hasta ponerse azul y le daban el día franco. Ese era su recurso. Fuimos íntimos amigos. La pintura que hacía Alberto en ese entonces era informalista. Es increíble ver la obra en el MALBA, haber visto la gran muestra en el Museo de Bellas Artes, sus diarios. Lo que nos llamó la atención a Claudina y a mí fue una de las frases.

C. Marek: ah, la última: “Mándeme algo, aunque sea una mosca, pero que esté viva”

I. Fuskova: “Mándeme algo, aunque sea una mosca, pero que é viva”. Había en esa criatura una inocencia, un deseo de belleza, de bondad. Era muy amigo de Héctor Bianciotti que luego fue miembro de la Academia de las Letras de París. Era íntimo amigo de Héctor Bianciotti, de Ernesto School.

M. L. Rosa: ¿Qué charlaban en el parque cuando se encontraban? Que vos ibas a pasear con tu hijo...

I. Fuskova: Ah sí, yo en un momento viví en casa de mi suegra en Talcahuano y Santa Fe y Alberto me venía a buscar –yo tenía mi primer hijo- todas las tardes e íbamos a la Plaza Libertad. Bueno, paseábamos muchísimo por Buenos Aires. Era la época en que caminar por Buenos Aires era como una fiesta. A veces recuerdo que en Plaza San Martín, en *Ricciardi* vimos en la vidriera una cruz de plata maravillosa de unas proporciones. Nos paramos y dijimos: si pudiéramos tener esa cruz estuviéramos totalmente protegidos de todo. Esta relación teníamos a los 19 o 20 años, éramos como un poco infantiles. Después, por ahí –estaba todavía el Borlino- a veces íbamos al Borlino, comprábamos langostinos con mayonesa y demás y nos íbamos a comer a la estatua enfrente al Congreso.

C. Marek: Ilse, él te lo presento a Eduardo.

M. L. Rosa: Héctor le presentó al marido

I. Fuskova: Yo tenía otro novio que a él mucho no le gustaba o le gustaba demasiado, porque Alberto Greco era gay. Entonces me dijo: mira, yo te voy a presentar a un muchacho que te conviene, y me presentó a Eduardo, estudiante de

ingeniería, pero también estudiaba teatro con Gené. Bueno, no fue un mal consejo. Estuvimos juntos Eduardo y yo durante 30 años. Ya les dije: descubrir mí el lesbianismo me llevó mucho tiempo, pero todavía llegó a tiempo porque mi vida cambió para mejor, aunque no fue fácil en cuanto a relaciones familiares, pero mi vida, desde entonces, ha sido muy buena y no me arrepiento. Bueno ya pasé...

Alumna: ¿Ilse y tus hijos acompañaron algo de tu militancia feminista?

I. Fuskova: Mirá, mi hijo que vive en Berlín le pareció fantástico. El otro no. [*Al que le pareció bien*] Estaba estudiando cine. Me filmó en la plaza, en el cine con el cartel, pero a mi hija psicóloga le costó mucho. En una época me decía: no quiero que nos vean juntas en la calle porque mis pacientes no sé qué van a pensar. Porque después yo en un momento tuve mucha exposición pública como lesbiana militante. No es fácil para una hija, por más que venga de un ambiente de izquierda y de cabeza abierta. En casa, en esa casa de La Lucila donde se criaron mis chicos estaban todos los pensamientos más avanzados pero después, en concreto, ¡tener una mamá lesbiana!

M. L. Rosa ¿a partir de qué año estuviste más expuesta con la militancia lesbiana?

I. Fuskova: militancia lesbiana en el 87 habíamos... después de Bertioga que nos fascinó empezamos un grupo de estudio, sobre todo, con el texto de la americana Adrienne Rich *Heterosexualidad y existencia lesbiana*, donde es una mujer que había estado casada, que tiene hijos. De repente descubre en ella el lesbianismo y escribe un ensayo extraordinario. Se pueden obtener copias en la librería de la mujer.

Alumna: Está en la bibliografía.

A. Bassas: Sólo una parte porque era muy largo, entonces, puse solo la primera parte que está traducida al castellano.

I. Fuskova: Para nosotras fue la primera herramienta teórica para plantarnos, bueno no somos personajes de prensa amarilla porque en aquel entonces estábamos solamente entre *las corruptas, las que seducen a niños indefensos*. Bueno, antes de pararnos con nuestro grupos en Plaza Congreso el 8 de marzo de 1987, algo en mi destino me llevó a Berlín donde conocí a las lesbianas alemanas de Berlín que, además, se rapaban casi, se presentaban bien que nadie podía dudar que eran lesbianas, con un orgullo, un discurso teórico fantástico, con numerosas casas donde tenían bibliotecas, videos, grupos de discusión. Y, después, también el destino me llevó a San Francisco, la meca de gays y lesbianas, donde vi el mismo fenómeno. Y cuando yo volví a Buenos Aires

ya separada y con mucha libertad porque mi divorcio... si me apretaba el cinturón podía vivir sin trabajar ni depender de nadie, dije: yo me largo, si yo tengo ocasión de hablar y mostrarme. Bueno en el '87 aparecimos en la Plaza Congreso con un gran cartel que decía "Cuadernos de existencia lesbiana" y una cinta en el pelo que decía "apasionadamente lesbianas". Fue el segundo más fotografiado de la plaza, pero ninguna publicación sacó una de las fotos. Es decir, en el '87, hace 21 años, era imposible mostrar una foto positiva de mujeres lesbianas, porque estábamos con flores en nuestras camisas blancas, apasionadamente lesbianas, una bandera color rosado con una alegría de habernos atrevido de estar ahí. Las feministas aterradas: chicas, ustedes nos van a quemar a todas. Todavía era mala palabra.

Alumna: ¿Cuándo decidiste cambiar tu apellido?

I. Fuskova: Claro, cuando yo empiezo a dar la cara, porque, digamos, la exposición superior fue la invitación de Mirtha Legrand a un almuerzo en el año '91 donde ella va anunciando la gente que viene a la mesa y dice: Ilse Fuskova, militante lesbiana. Y me dice: bueno, ¿qué es esto de ser militante lesbiana? ¿Qué hacen? ¿Dónde están? No podía entender. En la mesa había dos sexólogos: una mujer, un hombre, muy abiertos. Y estaba Freda. ¿Cómo es el primer nombre?

C. Marek: Rafael

I. Fuskova: Rafael Freda. Bueno fue una mesa donde realmente pude decir muchas cosas, un momento... anda por ahí en video eh.

C. Marek: Ilse, por qué te cambiaste el apellido querían saber...

I. Fuskova: Ah, porque empiezo a aparecer en los medios; la familia me dice: por favor, no uses el apellido.

C. Marek: Porque usaba el apellido de casada todavía.

I. Fuskova: Entonces uso el de mi madre. Mi madre era checoslovaca. Mamá ya había muerto, no sé si me hubiera dado el apellido o no. Y desde entonces uso Ilse Fuskova

Alumno: ¿Pero eso fue a posteriori? Digo, asumirte con otro nombre que no es el de casada, el de tu marido ¿eso fue muchos años después de haber iniciado la militancia?

I. Fuskova: No, porque algunas cosas de la militancia donde todavía yo puedo usar el apellido de mi marido.

C. Marek: mientras eras feminista no había problema, el problema fue cuando fue lesbiana.

I. Fuskova: Pero ya lesbiana no se lo bancó

Alumna: Pero el apellido de tu papá...

I. Fuskova: Yo nunca me sentí bien con el apellido de mi papá. Lo hubiera podido usar, pero papá había muerto... Yo también digo: habrían muerto mis dos padres antes que pasa esto en mi vida. Yo tengo presente que cuesta a un hombre gay o a una mujer lesbiana plantearlo delante de los padres. A mí no me tocó, pero puedo imaginar que no debe ser nada fácil, que hay que tener mucha prudencia dónde se dice, si en el trabajo, porque no te van a echar por ser lesbiana pero van a encontrar otra manera de echarte, por ejemplo, a pesar de que hoy en día existe el INADI [Instituto Nacional Argentino contra la Discriminación] que es el instituto contra la discriminación. En fin, cada uno tiene que evaluar en qué momento, dónde y a quién se lo dice.

Alumna: Ilse y esas fotografías que vimos ¿cómo llegaste a la fotografía: la del zapallo y la sangre? ¿Cómo fue? ¿Cómo lo planeaste?

I. Fuskova: Bueno, lo del zapallo yo ni me di cuenta. Era al final de mi matrimonio. Yo estaba muy deprimida y una de las cosas que me mantenían así... la belleza de la creación. A mí una rosa que alguien me diera para el desayuno me podía salvar el día, ir a hacer las compras con el carrito, entrar en la verdulería y ver esos zapallos grandes cortados por la mitad. Yo ahí veía un mundo de magia, porque está lleno de telones dorados, de semillas: es la perfección y es la magia. Yo no sé si alguna vez miraron un zapallo así, mírenlo. A mí en ese momento era como una cosa de vida, de fertilidad y dije: yo quiero hacer una serie de fotografía. Yo hice mucha fotografía en una época porque tuve la suerte de tener la amistad de Horacio Coppola y de Grete Stern que vieron algunos trabajos míos y me aceptaron. Después estuve en el grupo de alumnos de Horacio Coppola que se llamó "Imogema". Bueno hice mucha fotografía

Alumna: O sea que empezaste a hacer fotos mucho antes del feminismo.

I. Fuskova: mucho antes. Digo: yo con el tema del zapallo tengo que hacer una serie. Me compré un zapallo y una amiga mía –la primera que sale con el zapallo en la cabeza- que es escritora me dice: yo tengo una modelo que se prestaría en posarte a vos. Esta modelo posaba también para... María Laura, ¿Cómo se llama el pintor que decoró El Colón?

M. L. Rosa: Soldi

I. Fuskova: Soldi. Era también modelo de Soldi, posó y a mí me impresionó lo fuerte que quedó. Decir hoy... yo no veía la relación con la vagina. Había gente que se reía porque mostré eso en San Telmo en el 82, pero que eso fuera una

vagina o un útero recién más tarde. Era como una imagen y, además, sentí que lo tenía que hacer. Y después ya más elaborado digo: pero la fertilidad también está en nuestra cabeza, en nuestro vientre y en nuestra cabeza. Y bueno, Silvia Schmidt que posó para esa foto. Yo mandé esas dos fotos a Alemania y me las publicaron. Yo amo esas dos fotos porque cada vez de alguna manera veo niveles significativos. Laura ¿vos no tenés el texto, el de cartoncito? Porque es un texto de esa época y dice...

M. L. Rosa No... prometo traerlo. ¿Y el de la sangre cómo fue? Que también te preguntaban

I. Fuskova: Sí. ¿Vos tenés acá las otras fotos de la sangre?

M. L. Rosa No, seleccioné esas dos nada más. ¿Querías que pasara todas?

I. Fuskova: no, no, pero si las tenías...

Alumna: ¿Del zapallo tenías solo esas también?

I. Fuskova: Es mucho más grande

M. L. Rosa: Tengo toda la serie escaneada, pero traje y seleccioné esas dos para que... Por ahí en el centro de la cooperación la invitamos a Ilse y pasamos la serie.

I. Fuskova: Cuando se anuncia "Mitominas de la sangre" yo estaba leyendo muchos libros y revistas. Hay uno de Shere Hite, es una filósofa socióloga que hace mandar 80 mil cuestionarios por Estados Unidos con preguntas sobre sexualidad de las mujeres. ¿Qué prácticas? ¿Con quiénes? 80 mil. Y de todas esas respuestas ella hace un libro que se llama *Sinceridad sexual*. En una de las páginas encuentro, en mi plena efervescencia feminista, un relato de dos mujeres que solían pintarse con sangre menstrual, es decir, tenían sexo y luego pintaban. Todavía no estaba el sida cuando se hace esa encuesta. Querían sacar la sangre menstrual de esa cosa prohibida, escondida, que la mujer se sentía avergonzada de menstruar y usaban esa sangre para pintarse. Ahí creo que hay unas seis fotos: dos compañeras desnudas, algunas acostadas, otras sentadas, siempre las mismas con distintas pinturas y nos parecía un tema fantástico citando, además, cómo se originó la idea, y se lo mandamos a Monique Altschul pero no fue aceptado en el '88, hace 20 años, que eso podía cerrar la muestra de Mitominas II.

Alumna: Y vos hiciste las fotos...

I. Fuskova: Yo hice la serie de fotos. Las expuse después en una jornada de ATEM pero bueno en un patiecito

M. L. Rosa Ilse ¿qué presentaste? Como no te dejaron exhibir las fotos... son siete fotos, si quieren la clase que viene, prometo, las traigo. ¿Qué presentaste porque no te dejaron?

I. Fuskova: ¿Vos decís lo del plato?

M. L. Rosa ¿Que fue eso? Contales un poquito.

I. Fuskova: Bueno, un poco nos sentíamos enojadas que nos rechazaran eso, porque hubo una parte cerrada en la exposición, con cortinas negras que podían entrar sólo adultos, donde había una historieta de un ratón con un enorme pene que agredía a otras ratonas. Nos parecía horrendo. Además, una cosa tan patriarcal que no entendíamos cómo lo nuestro que era una celebración al cuerpo femenino fue rechazado. Bueno, ¿qué hicimos? Yo tengo un plato grande plateado, pusimos así, como si fueran bocaditos, todos tampones dispuestos, en el centro una fuentecita con ketchup, lechuga alrededor y entramos, estaba lleno de gente, ofreciendo los bocaditos. Varios varones, por supuesto, no sabían lo que era un tampón y uno se lo metió en la boca y nosotras nos íbamos. Bueno, fue, de alguna manera, nuestra presencia con el tema de la sangre. Nos divirtió mucho. Hubo compañeras que nos pidieron que le firmáramos, por ejemplo Liliana Mizrahi recuerdo... ¿conocen los libros de Liliana Mizrahi. Es muy buena literatura feminista. Nos pidió que le firmáramos el tampón, que lo iba a guardar de recuerdo. Bueno esa fue nuestra acción en "Mitominas de la sangre".

M. L. Rosa: El texto del zapallo está en los apuntes, en una nota pie está la foto del artículo de Santiago de Compostela y está el texto abajo y explico por qué, si bien ella es Ilse Fuskova, aparece firmando esa foto como Kornreich, porque no se entiende sino. Assumpta, vos querías decir algo.

A. Bassas: Sí, que hablando libros he traído aquí para pasar el libro que escribiste en relación con tu amiga y periodista Silvia Schmidt [se refiere a *Amor de mujeres*].

I. Fuskova: ¿Quién es la que aparece en la primera foto?

A. Bassas: Silvia Schmidt, que explica su experiencia y la experiencia de Claudina, coautora, explica la experiencia de su lesbianismo y se llamó *Amor de mujeres*, pero no tenía que tener ese título. ¿Tenía que llamarse...?

I. Fuskova: Nosotras teníamos una preciosa foto en la que andábamos por la calle mirándonos y hablando y yo quería, yo le propuse a Planeta, que el libro se llamara *Mujeres que se hablan, mujeres que se aman*, es decir, mujeres que se comunican son mujeres que se pueden amar, pero Planeta lo rechazó y quedó *Amor de mujeres*. Claudina me conoce a raíz de la audición de Mirtha Legrand y

bueno, quedamos enganchadas y hace 16 años vivimos juntas. Nos interesa escribir nuestras experiencias... Yo viniendo de un círculo intelectual de Buenos Aires tardo casi 60 años o 58 años en darme cuenta que mi verdadera atracción es otra mujer y Claudina, que se crió en Entre Ríos, en un pueblo de Entre Ríos, lo supo desde la escuela primaria, lo cual me parecía un contraste fantástico. Yo escribo mi historia y ella... yo la llamo la Amazona del Paraná, porque nació junto al Paraná. Y nos salió tan lindo, lo íbamos a fotocopiar porque no pensábamos pero dijimos: la verdad que nos salió lindo y lo mandamos

Alumna: ...Pero, digo, en estos 20 años hay avances impresionantes

A. Bassas: Hoy en *Página 12* sale el artículo “¿Por qué las lesbianas parecen invisibles?”

I. Fuskova: Trabajamos mucho en la época con Carlos Jáuregui. Carlos Jáuregui tenía un carisma impresionante, sin computadora, con el teléfono nomás conseguía entrevistas. Mariano Grondona se quedó impresionado con Carlitos Jáuregui. Eran dos hermanos ¿Cómo se llamaba?

M. L. Rosa: Ilse, nos vamos a trasladar a otra aula. Seguí en la otra aula ¿quieres?

I. Fuskova: no mucho

Entrevista a Angélica Gorodischer Buenos Aires, 4/II/09

M. L. Rosa: La idea era charlar un poquito de cómo habías llegado al feminismo, si te considerás feministas y si te acordás qué lecturas o cómo fue este primer encuentro...

Angélica Gorodischer: Cuando yo era chica creía que el género privilegiado era el femenino. Porque las mujeres la pasábamos regio, íbamos a fiestas, nos comprábamos vestidos lindos, veraneábamos tres meses. Nuestro padre nos llevaba a la playa y él se volvía a trabajar mientras nosotras la pasábamos regio, íbamos al cine, al teatro, nos juntábamos. Era una vida muy, muy regalada, te estoy hablando de cuando yo era chica 12, 13 años. Después empecé a ver que había algo que no andaba bien ahí, que había por ejemplo cosas que los varones podían hacer y yo no. No las podía hacer simplemente porque era mujer. Ahí ya no me gustó nada y empecé a observar a mi alrededor, porque yo no era una lectora omnívora, que me leía todo hasta los boletos de tranvía, entonces empecé a ver qué había, dónde podía averiguar un poco las cosas. Al mismo tiempo fue pasando el tiempo y lo primero que leí fue el libro *El manifiesto para la liberación de la mujer* de Victoria Sau y lo segundo que leí fue *El segundo sexo* y bueno de ahí en adelante vino la catarata, por supuesto tengo en mi casa una pared como ésta llena de libros sobre mujeres, sobre cuestiones de mujeres feministas, etcétera. Me convertí en una activista y trabajé bastante, desde lo que yo puedo hacer que es la palabra, anduve por supuesto en alguna marcha, en alguna cosa pero en general me dediqué a artículos, a conferencias, a ensayos, etc., etc. Y también en la narrativa, me volqué directamente del personaje varón al personaje mujer.

M. L. Rosa. ¿Y en los 70`, durante la segunda ola cuando se conforman los grupos como UFA, hubo de tu parte algún vínculo? ¿Vos estabas en Buenos Aires o en Rosario?

A. Gorodischer: Yo estaba en Rosario pero en Rosario siempre había pequeños grupos que se llamaban de alguna manera o que no se llamaban de ninguna manera o de los gremios. A veces las mujeres que estaban en los gremios hacían reuniones y pedían conferencias y mesas redondas. Y yo estaba ahí la primera, por supuesto siempre. Eso fue durante mucho tiempo, durante todo los 70`. Yo venía a Buenos Aires muy seguido en ese momento y también tomé parte en un montón de cosas.

M. L. Rosa: ¿Cómo te conociste con Monique?

A. Gorodischer: Con Monique, creo que por medio de Irabé porque yo era amiga, nosotros éramos muy amigos de Irabé.

Sujer Gorodischer⁶²⁷ : No sé si ella lo conoce.

M. L. Rosa: No.

A. Gorodischer: Alfredo Irabé es un poeta entrerriano pero vivía en Resistencia y en Resistencia hubo un movimiento muy fuerte de mujeres. Él nos presentó a Monique y a Carlos Altschul. Creo que fue así

S. Gorodischer: Sí, creo que fue así.

A. Gorodischer: Y bueno nos hicimos amigos en seguida porque teníamos intereses parecidos y me interesaba lo que hacía Monique, cómo trabajaba, con qué trabajaba y demás. Estuve en algunos desayunos de trabajo que ella organizaba. En fin siempre estuve en algo de eso.

M. L. Rosa: Yo tengo el libro que ella sacó cuando organizaron *Transformaciones*, las ambientaciones en su casa.

A. Gorodischer: Estuvo interesantísimo.

M. L. Rosa: Con Liliana Maresca. Eso fue muy interesante.

A. Gorodischer: Eso fue realmente interesantísimo, fue fantástico. Yo lo recuerdo bien porque la pasé magníficamente bien y me pareció que habíamos hecho algo, aunque quizás no tuvo demasiada repercusión pública, habíamos sacado a flote un montón de cosas, un montón de temas. Fue una cosa muy interesante, muy lindas las transformaciones.

M. L. Rosa: Las transformaciones, sí. ¿Ahí fue donde surgió tu idea de trabajar el tema del mito?

A. Gorodischer: No. Yo nunca trabajé el tema del mito, por ahí lo mezclé un poco con otras cosas pero no lo encaré directamente, como el tronco de alguna obra mía. Por ahí me burlé un poco del mito y lo que hice fue contar algún mito desde el punto de vista de la mujer. Por ejemplo defender a Yocasta, pobre Edipo también, yo hubiera hecho lo mismo que ella, no lo voy a matar a él pero ella estuvo fantástica. O el mito de Eva, porque yo pienso que Eva estuvo maravillosa y que el pobre Adán era un idiota calzonudo que no se atrevía a morder el fruto del conocimiento, y después resulta que ella es la mala de la película. Cuando el mito se da vuelta para el otro lado y el varón es el que roba el fuego de los dioses es un héroe, en cambio Eva es una pecadora. Pero por qué no me dejan de joder, es tan transparente todo esto.

M. L. Rosa: Lo bueno es que en el manifiesto de Mitominas vos hablabas de los mitos y de cómo construían ciertas miradas sobre la realidad. O sea el mito no es algo que quedó en el pasado sino que todo el tiempo está.

⁶²⁷ Sujer Gorodischer: Esposo de Angélica Gorodischer.

A. Gorodischer: Además no es algo que está ahí cristalizado, es algo que respondió a una realidad histórica y que quedó allí como eso y que se va construyendo a cada rato según la mirada del que tiene poder, por supuesto. Entonces nosotras lo que tenemos que hacer es ponerle una bomba abajo.

M. L. Rosa: Entiendo, es como destruir esta...

A. Gorodischer: Hay que ir minando eso, hay que ir destruyendo eso de a poco y hay que notar que se puede contar de otra manera porque la cosa no es tan dura y tan inamovible como parece.

M. L. Rosa: Ahora lo interesante es que ustedes estaban en Mitominas hablando de las construcciones a lo largo de la historia que sufrió la mujer.

A. Gorodischer: Claro.

M. L. Rosa: Antes de que existiera el famoso término de género, que recién llega a la Argentina a finales de los 80, principio de los 90`...

A. Gorodischer: Se hablaba de sexo, de género no. No existía.

M. L. Rosa: Eso fue muy interesante porque ustedes ya estaban planteándose ese término y estudiando todo esto que se daba para sostener qué es una mujer.

A. Gorodischer: Sí. Sin usar la palabra y el concepto género estábamos trabajando sobre género.

M. L. Rosa: ¿Cómo sentís vos que funcionó Mitominas con el público? ¿Qué recordás vos de eso?

A. Gorodischer: Yo recuerdo que la gente tenía muchísima curiosidad por ver qué era eso y también creo recordar –no estoy segura- que había un cuaderno o algo para que la gente pusiera lo que pensaba. Se dividían las opiniones entre lo laudatorio y el insulto, había ambas cosas y más menos en la misma medida. Algunos nos dijeron de todo, que éramos unas taradas o que éramos unas putas o que éramos unas que sé yo que. Otra gente en cambio se quedó maravillada y ponían qué maravilla, qué estupendo, etc. Hubo un señor que...cómo se llamaba....que en paz descansé pero...

M. L. Rosa: Bueno, el curador del espacio era Giesso en ese momento del Centro Cultural Recoleta.

A. Gorodischer: Sí.

M. L. Rosa: Era Giesso el que había...de hecho me queda por charlar un poco con Giesso porque después no se cedió un espacio con la libertad con que lo cedió él para un grupo de mujeres.

A. Gorodischer: No. Eso es cierto estuvo genial.

M. L. Rosa: Por eso me pareció apostar por algo... O sea que iba de los insultos a...Monique me dijo que había un libro, que yo no lo vi, de opiniones.

A. Gorodischer: Había un cuaderno en donde la gente opinaba y decía: Qué maravilla, qué estupendo o ustedes son unas imbéciles, ustedes son todas unas lesbianas...

M. L. Rosa: Y vos ¿qué recordás sobre cómo se armó el grupo?

A. Gorodischer: Sí, no sé cómo...este...creo que todo eso fue obra de Monique, Monique fue la que reunió, yo no estaba acá, no vivía acá pero ella cuando me planteó la posibilidad yo por supuesto acepté venir. Cuando se planteó la posibilidad de hacer algo para mostrar algo, yo le dije: "Sí, yo voy, yo hago, yo participo". Y así fue, creo que Monique fue la que impulsó todo eso ¿no?

M. L. Rosa: Y después con el grupo ¿te seguiste viendo o...?

A. Gorodischer: No, no me seguí viendo porque en realidad todas teníamos, y eso también fue muy interesante, intereses distintos. Había de todo, había plásticas, había historiadoras, yo que era novelista, todas teníamos distintos intereses, distintos oficios. No sé las demás, pero yo no establecí un vínculo muy fuerte con ninguna salvo con Monique. Me interesaba mucho Liliana Maresca pero no seguimos una relación.

M. L. Rosa: Porque sí, en el Mitominas II había habido problemas con una obra de Maresca, de un Cristo que se estaba transfundiendo con el párroco de la iglesia del Pilar pero no sabía que había habido...Y tanto el primero como el segundo -el primero hablando ustedes de la concepción de los mitos y el segundo hablando de la sangre- tocaban temas muy fuertes. En el segundo hablaban del sida cuando nadie...

A. Gorodischer: Claro, pero por cierto.

M. L. Rosa: ¿Por qué crees que se invisibilizó Mitominas? Porque en realidad en la historia del arte no aparece.

A. Gorodischer: Porque se invisibiliza todo lo que hacemos las mujeres. Porque vos tenés que rebuscar para encontrar, tenés que ir a buscar las cosas. Yo tengo una bibliografía muy amplia en casa sobre las mujeres en el arte y cuando lees esos libros te dan ganas de llorar, cuando te enteras por ejemplo que los maestros del siglo XVI borraban los nombres de sus alumnas de los cuadros y ponían los suyos encima. Eso se supo mucho después por el carbono 14 y esas cosas ¿no? Entonces estaba la fulana de tal que había hecho ese cuadro y su maestro, fuera quien fuera, borraba y ponía su nombre. Eran maestros que tenían discípulas muy capaces pero no les permitían nada.

M. L. Rosa: No pasaban de ayudantes de taller ¿no?

A. Gorodischer: Y las mujeres que han tenido una obra realmente importante como la italiana esta, Artemisia Gentileschi y todas ellas han aparecido después que la tecnología empezó a descubrir que esos cuadros eran de ellas y no de sus maestros. Es una cosa impresionante.

M. L. Rosa: Un trabajo de... arqueológico que tenemos que hacer.

A. Gorodischer: Sí. Yo tengo libros gordos así donde están todas –no sé si todas pero una multitud- de mujeres....

M. L. Rosa: Las que salieron a la luz.

A. Gorodischer: Claro, las que salieron a la luz. ¿Cómo puede ser que no las haya visto yo en el Louvre? Ahora las ve en el Louvre y en el Prado.

M. L. Rosa. Un cuadrito...entre doscientos de varones hay uno de una mujer.

A. Gorodischer: Hay algunos maravillosos. Artemisia Gentileschi por ejemplo ese cuadro de *Susana y los viejos* que te quita el aliento, es una cosa impresionante. Yo no lo había visto nunca, hasta que no empecé a investigar un poco no sabía que Artemisia existía. Y claro uno se pone en contacto y las amigas...una amiga de Estados Unidos me mandó un libro de no se donde y que sé yo y entonces así vas construyendo una biblioteca sobre el asunto ¿no?

M. L. Rosa: Claro. Con respecto al lenguaje porque de repente estamos hablando de la historia y también tiene que ver la escritura con la historia ¿no? ¿Qué pasa con relación al lenguaje? ¿Vos crees que haya un lenguaje propio de mujeres, que haya una voz?

A. Gorodischer: Creo que sí. Yo creo que hay una mirada distinta, por supuesto, tenemos una posición distinta en la sociedad y por lo tanto una mirada distinta. No sé si hay rasgos que vos puedas señalar...no creo en el acertijo, no importa quien escribió un texto si una señora o un señor importa que ese texto tiene género. Porque hay cosas que vos no podés sacar de un texto, si vos escribís un texto no podés ni suprimir la ideología, ni suprimir el género. No se puede decir: "Voy a escribir tal cosa pero la ideología la voy a guardar en el cajón y el género lo voy a guardar en el cajón". No se puede, el género tuyo o el otro, no importa, va a aparecer y va a aparecer la ideología y alguien que sepa leer, que sepa algo más que descifrar palabras se va a enterar en donde estás parada en el mundo y si has hablado desde el punto de vista de la mujer o del varón, porque una puede tomar también la mirada del varón ¿Por qué no? No va a ser la cosa al revés ahora. Pero yo creo que sí que hay una mirada distinta y por lo tanto hay una voz distinta que se nota y que muchas veces se ve, otras veces no, otras veces es buscado el tratar

de que no se note. Yo lamento esto, pero me voy a citar a mí misma: yo escribí una novela en la que no se sabe si el personaje es un hombre o una mujer y creo que tuve éxito porque algunos me dijeron: “Bueno, pero la mujer de tu novela”....; y otro en cambio me dijeron: “El tipo de tu novela...” No es la primera vez que hago eso. Contraponer los dos géneros para decir: “momentito, sí pasa tal cosa, pero esto es algo que pasa en la superficie de la sociedad, en el fondo todos somos iguales loco, déjame de joder”.

M. L. Rosa: Claro, claro en la superficie. Después hay algo muy significativo que es que no se dan estas Mitominas en cualquier momento sino que se dan en el año 86` y después en el 88`, O sea a tres años del inicio de la democracia. Vos ¿Qué recordas de esos años de democracia? Por que yo, digamos, toda mi adolescencia la pasé en democracia, mi infancia la pasé en dictadura, de la dictadura recuerdo situaciones de miedo pero más que nada me las transferían mi padre o mi madre yo no me daba cuenta. Y después pasé a una nube de fantasía en la democracia. Pero lo que debe haber sido vivir toda una etapa de la vida de uno...

A. Gorodischer: Claro, fue muy embromado. Como vos decís que tu madre te transmitió el miedo, yo en ese momento tendría la edad que tienen tus padres y recuerdo que nuestros chicos eran adolescentes y estaban en la universidad y a mí me daba terror, terror de pensar que algún compañero que caía podía tener su nombre en la agenda, que sé yo. El miedo generalizado, fueron años de pánico, de terror, realmente las noches eran terribles, uno tenía miedo por sus chicos. Cuando llegó la democracia lo que yo sentí principalmente fue alivio, me pareció que todo estaba arreglado, nada estaba arreglado pero a mí me pareció que ya todo estaba bien. Bueno después también tuve mis fantasías, mis proyectos y mis cosas pero después uno se va adaptando a eso, así como uno se había adaptando al terror también se adapta a esta nueva manera de vivir en la que había muchas cosas que contemplar, que resolver. Y entre todas esas cosas por resolver estaba la situación de la mujer, por supuesto. Te imaginas que los milicos nunca dieron mucho lugar a las ideas de las mujeres.

M. L. Rosa: Bueno, es el patriarcado ¿no?

A. Gorodischer: Claro, seguro. Es la cima del patriarcado.

M. L. Rosa: Sí, es la cima del patriarcado. Y de empezar hablar de estas cosas, la gente es como que tenía ¿necesidad?

A. Gorodischer: Se hablaba de todo porque ya podíamos hablar de todo pero de todas maneras el prejuicio que siempre había existido, la demonización del feminismo seguía existiendo. Las palabras eran distintas pero el trasfondo era el mismo: estas mujeres están todas locas, son todas lesbianas o son todas feas, flacas o gordas o peludas...

M. L. Rosa: O solteronas.

A. Gorodischer: O solteronas amargadas resentidas, malcogidas, todo. Hoy todavía se escuchan cosas de esas. A las muchachas más jóvenes que a veces me dicen: "Mira lo que nos dicen", yo les digo que tienen que aprender a contestar. Porque hay cosas que son terribles, el chiste por ejemplo.

M. L. Rosa: El chiste es tremendo.

A. Gorodischer: El chiste es tremendo. O cuando por ejemplo dicen: "Ah, las mujeres están todas locas", yo les digo: "Sí, y los hombres son todos unos pelotudos". Y cuando me dicen: "Eh, qué agresiva", les pregunto: "¿Yo?"

M. L. Rosa: Sí, hay que aprender a contestar, eso es verdad.

A. Gorodischer: Hay un montón de cosas, de estereotipos que te largan...a veces incluso sin querer, a veces incluso buena gente pero que ha mamado todo eso ¿no?

M. L. Rosa: Y esa llegada de la democracia, esa necesidad de hablar cosas... yo recuerdo una frase que siempre estuvo en esa década de los 80` que era: "no confundir libertad con libertinaje".

A. Gorodischer: Eso yo lo he escuchado desde que tenía diez años.

M. L. Rosa: Yo se ve que pude darle oído en los 80`.

A. Gorodischer: Sí, es una cosa que yo digo ¿de qué me están hablando? cuando una tarada dice: "yo no soy feminista, soy femenina". Te dan ganas de agarrar un hacha y decirle: Pero vos te das cuenta la estupidez...una vez nuestra presidenta lo dijo...esa confusión entre fisiología-biología. Femenina somos todas, si te pones hormonas masculinas y un pito de goma o te implantas seguís siendo femenina porque tus glándulas internas son femeninas, así que femenina sos siempre. Lo otro es la ideología, sos comunista o sos radical o estás con Lilita o no sé que cosa. Pero decir: yo soy femenina, no soy feminista es como decir: yo no soy socialista, yo soy de mediana edad.

M. L. Rosa: Claro, ¿Qué tiene que ver?

A. Gorodischer: Eso es otra cosa

S. Gorodischer: Tiene otra lectura: "Yo soy mujer pero tengo alma de esclava".

A. Gorodischer: Exacto, esa es linda ¿ves?

M. L. Rosa: Esa es dura, es linda pero es dura.

S. Gorodischer: Pero si vos decís: Soy femenina pero no soy feminista ¿Qué estás diciendo?

A. Gorodischer: Claro, anótale un punto a él. Eso es cierto y todas esas estupideces estereotipadas que te largan de vez en cuando y que por ahí las larga gente que vos decís: “No ¿Cómo puede ser que fulana de tal diga estas cosas?” Ahí hay que responder seriamente: “Querida, estamos todas colonizadas y ellos también están todos colonizados”. Nos han metido en la cabeza cosas sobre las que debemos reflexionar agudamente y seriamente cada vez que hablamos. Si empezás con esas reflexiones te encontrás con cada cosa que no se puede creer. No sé quien fue que dijo que las mujeres nos diferenciamos en un montón de cosas pero nos parecemos en algo: estamos todas colonizadas. Lo que yo te contaba al principio, yo creía que las mujeres vivíamos de lo mejor, yo también estaba colonizada a esa edad que era una mocosa. Yo vivía convencida de que éramos lindas, elegantes, etc. Y eso hace a la colonización de acá y de acá.

M. L. Rosa: En los años 60`, 70` en la Argentina empieza a haber como una cosa de crítica muy fuerte, digamos, a la burguesía media y alta, al ama de casa entonces empezó a salir en las tapas de “Confirmado” y de “Primera Plana” que ser ama de casa era lo peor que le podía pasar a una mujer y en la revista “Para tí”, de esa misma época, ponían como paños fríos, eran un poquito más prudentes. ¿Cuál es tu visión? ¿Qué pasó para que vos te decidieras a escribir y vivir de la escritura, que no debe ser nada fácil, y de repente no seguir con la típica familia tradicional?

A. Gorodischer: Bueno, lo que pasa es que yo...mi caso, todos los casos en realidad son especiales. Pero yo a los siete años ya sabía que quería ser escritora. Eso lo tuve muy claro a los siete años porque yo venía leyendo desde los cinco. Así que no es que yo decidiera por otras razones sino que fue una ola de...de vocación que yo traía inamovible. A mí me podrían haber hecho elegir entre el trono del Imperio Británico y la escritura y yo hubiese elegido la escritura así que... ¿Cómo es tu pregunta?

M. L. Rosa: ¿Cómo fue esa búsqueda de no ser la típica ama de casa? ¿Que pasaba con tu mamá o con tu abuela?

A. Gorodischer: Mira, lo que pasaba era lo siguiente: yo tenía una abuela proletaria, fueron inmigrantes que vinieron sin nada –los padres de mi papá- eran pobres. En cambio tenía los padres de mi mamá que eran también inmigrantes pero inmigrantes de lujo digamos porque eran escribanos profesionales y que sé yo...

M. L. Rosa: Letrados.

A. Gorodischer: Letrados exactamente. Esas dos corrientes se unieron en mi mamá y en mi papá pero vivimos más bien en el ambiente de mi mamá porque era el ambiente al que todo el mundo aspiraba, no éramos ricos pero vivíamos bien y éramos socios del Jockey Club y no sé cuantas cosas más. Ese era el lugar en el

que yo vivía. A mí me presentaron en sociedad querida, en el Jockey Club de largo y toda la historia, que esto no se sepa. Así que se suponía que yo después de eso me iba a casar con un buen muchacho, del mismo círculo... ¿vos sabías todo esto?

M. L. Rosa: Políticamente correcto.

A. Gorodischer: Exacto y que íbamos a tener niñitos y niñitas y que todo iba a ser sensacional. Pero resulta que no, yo quería todo, lo cual puede resultar un poco exagerado. Siempre me acuerdo de Simon de Beauvoir que decía que si una mujer quería ser escritora tenía que vivir como una monja de clausura. Y yo no quería vivir como una monja de clausura, yo quería marido y chicos también. Yo lo quería, lo quería de verás, yo quería: marido, chicos y escritura.

M. L. Rosa: Claro, no querías elegir entre la casa y el convento.

A. Gorodischer: No. Yo decía: bueno no importa, las dos cosas. Estudié, fui a la facultad y después encontré un señor que me gustaba entonces me casé con él...

M. L. Rosa: ¿Dentro del ámbito de la facultad?

A. Gorodischer: Sí, de la facultad.

M. L. Rosa: Los rebeldes eran.

A. Gorodischer: Exactamente.

S. Gorodischer: Más que en la facultad en la universidad.

A. Gorodischer: Sí, porque hicimos carreras distintas. En realidad nos conocimos en unas reuniones inter estudiantiles de esas que se hacen. Hace cincuenta y seis años que nos casamos, tenemos hijos de cincuenta y pico. Y yo tuve todo, lo cual te digo es duro, porque yo fui ama de casa, fui escritora, fui madre, fui esposa, bueno todo. Y lo tuve pero a costa de mucho esfuerzo, de mucho dolor, de mucha desesperación a veces, pero era inevitable. Eso es mi caso, ahora yo siempre digo: por qué no ser ama de casa si se te da la gana, a mí me parece medio difícil que alguien, una persona, una mujer se contente con hacer brillar las ollas de aluminio y ver el piso encerado pero que sé yo, como dice un amigo mío: La gente es muy rara. Así que puede haber mujeres a las que les guste eso y se conformen con eso, puede ser. Pero yo creo que...

M. L. Rosa: ¿Y vos tenías tu espacio para escribir?

A. Gorodischer: No, no tenía ni espacio ni tiempo. Yo me levantaba a las tres de la mañana sacaba la maquina de escribir que había debajo de la cama la ponía arriba de la mesita y escribía. Me acostaba, dormía dos horas, me levantaba a las siete y llevaba a los chicos al colegio, y me iba a trabajar afuera. Ojo, yo tuve además un trabajo fuera de mi casa. Por supuesto viví años de agotamiento y una

amiga, muy amiga que también tuvo una vida parecida a la mía, siempre me dice: “te acordas cuando nos moríamos de sueño”. Me acuerdo que un día me llevaron al médico porque yo me dormía en todas partes, iba a una fiesta y me sentaba en un sillón y me dormía. Entonces el médico me hizo hacer todos los análisis y me dijo: “Señora lo que usted tiene es sueño”. Yo no dormía porque los chicos, porque la casa, porque la escritura... Así yo escribí siete libros, sin lugar y sin tiempo. Esto parece muy voluntarista pero es verdad.

M. L. rosa: No, no, no. Entiendo.

A. Gorodischer: Fue así porque la sociedad esta hecha así. Si un tipo dice: “quiero ser poeta”, seguramente van a empezar a decirle: “¿y de qué vas a vivir? “. A mí antes me decían: “Vos escribís y ¿de qué trabajas? “. Escribir no era trabajar.

M. L. Rosa: Claro, no era trabajar.

A. Gorodischer: No, no. Para la gente era un hobby como coleccionar mariposas. Yo a veces me encuentro con alguna amiga de aquellos tiempos y me dicen: “¿Qué tal? ¿Seguís escribiendo?”, y yo les digo: “No, ahora me dedico al bordado en realce”. Y me miran con una cara.

M. L. rosa: Qué terrible.

A. Gorodischer: O sino otra: “Ah, porque vos siempre fuiste muy rara”

M. L. Rosa: Y sí, es que eras rara, en esta sociedad eras rara. Sí, es muy duro ¿no? tener que llevar las dos cosas.

A. Gorodischer: Es duro, es duro y nadie sabe lo que pasa una cuando siente eso que tiene que hacerlo, que le es imprescindible. No quiero compararme pero ¿te acordás de la hermana de Shakespeare? Vos la lees y decís: Claro.

M. L. Rosa: Qué terrible, qué tragedia. ¿Cuándo empezaste a sentir que podías salir más de ese...?

A. Gorodischer: Yo nunca sentí que podía salir, salí no sé cómo. Cuando los chicos crecieron y ya no fue necesario ni mamaderas, ni pañales, ni agarrarlos de la mano para que fueran al jardín de infantes, cuando empezaron a independizarse la cosa se atenúo un poco, un poco porque después vinieron los milicos. Así que hubo ahí otra cosa que te impedía...lo mío pasó...a mí no me censuraron ni nada por el estilo pero yo en ese momento escribía literatura fantástica y...

M. L. Rosa: No iban a entender.

A. Gorodischer: Entonces yo no tuve ningún inconveniente. Pero yo sentí que recién cuando los chicos empezaron a casarse, a recibirse y cuando empezamos a quedarnos solos los dos ya ahí la cosa fue realmente como yo quería.

M. L. Rosa: ¿Y vivieron en México?

A. Gorodischer: No.

M. L. Rosa: Pasearon.

A. Gorodischer: Sí a México hemos ido a pasear.

M. L. Rosa: ¿Cómo influyó el ambiente mexicano en obras tuyas?

A. Gorodischer: No, no tuve ningún contacto...yo he ido a México tres o cuatro veces. Yo he viajado mucho porque tengo a la gente totalmente engañada, se creen que soy importante entonces me invitan, he ido a universidades, a congresos, a encuentros, organicé mis propios encuentros de mujeres en Rosario. Entonces bueno todas esas cosas ayudan.

M. L. Rosa: Porque en México hay un ambiente feminista...

A. Gorodischer: Sí, muy fuerte.

M. L. Rosa: Sí, la revista "Debate Feminista", Marta Lamas.

A. Gorodischer: En esos países donde hay muchas trabas para las mujeres los movimientos feministas son fuertes. A veces son muy subterráneos pero tienen, hasta las árabes tienen movimientos feministas, muy ocultos pero tienen.

M. L. Rosa: Yo creo de todas maneras que acá hay mucho más machismo del que creemos que hay.

A. Gorodischer: Pero seguro, seguro.

M. L. Rosa: Porque a veces uno escucha y cree que son los mexicanos, los centroamericanos.

A. Gorodischer: No, no, no. Es terrible el machismo que hay en la Argentina, es terrible.

M. L. Rosa: O los pueblos que tienen mucho componente indígena pero...

A. Gorodischer: Pero acá es tremendo. Oí hablar a un tachero, oí hablar a un médico, hay que ver las cosas que dicen. Yo a veces les digo: "Mira lo que estás diciendo". Toda Latinoamérica es muy machista.

M. L. Rosa: ¿Vos sentís que en estos últimos diez años hubo cambios para las mujeres?

A. Gorodischer: Yo creo que hubo cambios para las mujeres. En mis días buenos pienso que hemos avanzado mucho y en mis días malos pienso en todo lo que nos falta. Las dos cosas son ciertas. Cuando yo tenía veinte años por ejemplo a nadie se le hubiera ocurrido una presidenta mujer, no estoy hablando de la mina ésta...

M. L. Rosa: Es difícil ahora con nuestra presidenta.

A. Gorodischer: A nadie se le hubiera ocurrido que pudiera llegar a la primera magistratura una mujer, nunca. A nadie se le hubiera ocurrido que pudiera haber una mujer diputada o intendenta o algo por el estilo. La prueba está en que la primera médica argentina figura como una figura importantísima porque Cecilia Grierson fue una excepción porque tuvo que hacer un quilombo bárbaro para entrar a la universidad. Sara Satanovsky otra médica grandiosa. Ahora en la facultad de medicina hay más mujeres que hombres, no todas se reciben, algunas quedan en el camino pero tampoco todos los hombres se reciben. Un médico una vez me decía: "Las mujeres son admirables porque llega el embarazo y tienen que abandonar la profesión pero cuando los chicos crecen vuelven, son fantásticas" Y tenía mucha razón.

M. L. Rosa: Sí, hay todo un proceso de feminista yendo a la universidad. Pero en Europa y también acá en la Argentina se está hablando de la crisis de la universidad entonces uno dice: Pucha, cuando...

A. Gorodischer: Cuando las cosas se banalizan entonces les corresponde a las mujeres. A mí lo que me importa es que se reciben más mujeres que hombres pero son más hombres que mujeres los que están en los puestos de poder.

M. L. Rosa: Sí, si, si. Y los movimientos feministas ¿vos sentís que -al menos en Rosario que por ahí tenés más vínculo directo- tuvieron que ver en todo esto o fueron una cuestión aislada?

A. Gorodischer: Yo creo que sí. Yo creo que han sido y son mujeres muy activas que trabajan mucho. Yo ya estoy un poco cansada de trabajar quiero quedarme en mi casa y escribir. Pero creo que han tenido su influencia, chica, grande, mediana, como fuera y que se agruparon bien, que actuaron bien y que han tenido cosas realmente valiosas...en fin hay grupos muy interesantes.

M. L. Rosa: Y que han influido...

A. Gorodischer: Y que además los medios les hacen caso, la televisión por ejemplo. Yo me peleaba mucho con un tipo de un noticiero ¿te acordás del Chango? no me acuerdo el apellido.

S. Gorodischer: Ah, sí hace muchos años ya.

A. Gorodischer: Era un tipo fantástico que murió hace unos años. Y nos peleábamos mucho, yo creo que él exageraba, exageraba bastante pero nos peleábamos a los gritos.

M. L. Rosa: Ah ¿sí?

A. Gorodischer: Sí. Por ejemplo invitaba cinco mujeres para que habláramos de la situación de la mujer entonces entrábamos y decía: “Uy que horror ahí llegan”. Entonces yo le decía: “¿Si llegaran cinco hombres dirían lo mismo?” Y el me decía: “No, pero a ustedes les tenemos miedo”. Era un chiste pero...

M. L. Rosa: Era un chiste a medias.

A. Gorodischer: Era un chiste a medias.

M. L. Rosa: ¿Y se peleaban en la tele?

A. Gorodischer: Sí, pero era muy divertido porque era un buen tipo, no era un machista hijo de puta ni mucho menos pero siempre había ese tire y afloje.

S. Gorodischer: Pero hace años de esto.

A. Gorodischer: Sí. Hoy cuando me invitan a la televisión me ponen alfombra roja y me tiran pétalos de rosas.

M. L. Rosa: Qué bárbaro. ¿En que grupos activistas participaste?

A. Gorodischer: Yo que sé nena, estuve en tantas cosas.

M. L. Rosa: ¿Estuviste en “Lugar de mujer”?

A. Gorodischer: Sí claro, si “Lugar de mujer” fue obra de amigas mías así que yo estuve, en los primeros tiempos siempre venía y estaba yo con ellas y todo y estuve en reuniones, en esto y en lo otro.

S. Gorodischer: Pero tu militancia en ese sentido ha sido más individual que grupal.

A. Gorodischer: Sí, claro porque yo tenía la escritura que era mi vida, aparte de él, claro.

M. L. Rosa: Y sí, porque es una actividad solitaria.

A. Gorodischer: Entonces me hace gracia porque dicen: ¿” Vos que sos tan feminista porque usas el apellido de tu marido?”. Hay que ser boluda, los apellidos son todos apellidos de hombres, no hay apellidos de mujeres porque si yo uso el apellido de soltera es el apellido de mi papá, y si yo uso el apellido de mi mamá es el apellido de mi abuelo. Así que yo elijo el apellido de hombre que me gusta. En Islandia – que está tan de moda en este momento con todo lo que pasa- no hay apellidos. ¿Cómo se llama tu papá de nombre?

M. L. Rosa: Mi papá se llama Marcos.

A. Gorodischer: En Islandia vos serías: María Laura hija de Marcos ¿Y tu mamá cómo se llama?

M. L. Rosa: Norma.

A. Gorodischer: No sos María Laura hija de Norma, cuando la verdad es que la única seguridad es que sos hija de Norma, con todo respeto por favor.

M. L. Rosa. Porque salí de ahí.

A. Gorodischer: Claro. Pero fijate que hasta ahí donde no hay apellidos vos sos hija del fulano, no de la señora.

M. L. Rosa: Porque es muy fuerte esa cosa de procrear ¿no? de las mujeres entonces es necesario que aparezca...

A. Gorodischer: Seguro.

M. L. Rosa: Qué bárbaro. Eso no sabía de Islandia.

A. Gorodischer: Sí, porque yo tengo amigas islandesas.

M. L. Rosa: ¿Escriben también narrativa fantástica?

A. Gorodischer: Sí, tengo varias amigas islandesas, nunca me han invitado, yo siempre les pido que me inviten pero me dicen que no hay guita. Parece que no hay guita allá.

M. L. Rosa: Sí, parece que verdaderamente no hay guita.

Volviendo un poco a los 80` y a Mitominas, que tuvo esta cosa de repercusión en la prensa, pero cuando trabajaron en grupo ¿Qué cosas veías? Porque Monique dice que muchas no eran feministas.

Gorodischer: Sí, yo creo que había de todo pero que en el fondo todas tenían alguna inquietud, alguna pregunta, algo que resolver.

M. L. Rosa: Y se peleaban y discutían...

A. Gorodischer: Yo no tuve discusiones ni nada por el estilo. Tal vez debe haber habido y no me acuerdo, que sé yo. Pero cuando se hizo "Transformaciones" al principio estábamos un poco desligadas hasta que el grupo se consolidó para eso, para llegar al parto, que fue el momento principal. Porque jugamos a que alguien paría, no me acuerdo quien paría. Después yo hacía de madre, planchaba y me enojaba mucho con mi hija que estaba de novia con un tipo que yo no quería.

M. L. Rosa: Eran historias que creaban...

A. Gorodischer: En el momento, pero salía todo y salía todo de acuerdo a los objetos que Monique había puesto ahí.

M. L. Rosa: Porque en el libro no está tan explicado eso. Claro no es un libro teórico de cómo se había armado, cuenta un poco las historias que se fueron desarrollando. O sea que a través de objetos...

A. Gorodischer: Se iban armando pequeñas historias que te diría que después casi cuajaron un poco en una sola cosa. Pero estuvo muy bien eso, a mí me dejó un buen recuerdo.

M. L. Rosa: Mira, yo las fotos que vi, que son de Marcos López son como ambientaciones, cada espacio tenía una ambientación propia. Hay una que es muy linda que está Liliana Maresca como de cabeza, patas para arriba y todas jugando alrededor, muy, muy linda.

A. Gorodischer: Sí, sí, me acuerdo.

M. L. Rosa: Muy linda y con unas telas así como...

A. Gorodischer: Había telas, había tules, había máscaras, que sé yo, había cosas increíbles. Además nos las arreglábamos porque había cosas que no había, si no tenías hilo para coser deshacíamos una tela y usábamos eso.

M. L. Rosa: Y no tenían para nada miedo al ridículo, era una libertad absoluta.

A. Gorodischer: Era muy divertido, después nos dimos cuenta de todo el significado que había detrás de esa diversión pero en el momento no nos importaba si era ridículo.

M. L. Rosa: Y ahí empezaron a charlar esta cosa de las construcciones...porque el grupo de ustedes fue un grupo muy particular, no los otros. Había otros, que también estaba Marcelo Pombo que fue un artista importante después en los 90`que participó ahí y... lo que cuajo en Mitomina, según lo que me relató Monique, fue la experiencia del grupo de ustedes que empezó a cuestionarse, de hecho aparece en la historia de "Transformaciones" algunas preguntas sobre los mitos, así que se debe haber dado una cosa como muy...

A. Gorodischer: Fue una cosa muy especial, muy lindo.

M. L. Rosa: Muy irrepetible ¿no? Después en los 90`, porque yo empecé buscando información sobre los 90` y había tal barullo del tipo: "yo no soy feminista, soy artista de género", y yo me decía: pero ésta hace arte de género y no es feminista, un barullo.

A. Gorodischer: Vos tenés computadora ¿no?

M. L. Rosa: Sí.

A. Gorodischer: Bueno, en Google podés pedir que te manden, por ejemplo si a vos te interesa la histología, *alerta* de histología entonces te mandan todos los días artículos sobre histología que aparecieron en los diarios de España, de México, de acá, de allá, etc. Entonces yo pedí dos alertas: feminismo y escritoras.

Entonces todos los días me llegan artículos, no me acuerdo de todos porque no todos son importantes o no todos me interesan, y hay algunos que todavía cuestionan el feminismo y que dicen que es un disparate, que destruye a la familia y a la sociedad. Te juro que yo a veces lo leo y pienso que no puede ser verdad.

M. L. Rosa: Bueno, el año pasado una artista grande, que hizo una muestra en el Centro Cultural Borges, una escultora jubilada de Bellas Artes me invitó a la muestra, somos amigas y me dice: "Mira María Laura quiero mostrarte el libro, el cuaderno de notas que es jugoso pero quiero que leas uno en especial". Un señor -que puso nombre y apellido- dijo que a él le parecía bien que las mujeres esculpieran, pintaran, grabaran pero que no era una cuestión de mujeres que la creación era de varones y que eso en realidad era como un juego, pasar el rato. "Discúlpame pero las mujeres están para estar en sus casas ". Yo pensé que era un chiste, le pedí fotocopia por supuesto porque lo quiero tener. En arte sí hay estudiado, por las historiadoras del arte feminista, como la palabra genia hace referencia a la genia de Aladino, no existe. Uno de los factores excluyentes de la mujer en la historia del arte es el concepto de genio, que aparte articula toda la historia del arte.

A. Gorodischer: Mira, cuando uno se pone a estudiar esa parte...

M. L. Rosa: La literatura también ¿no?

A. Gorodischer: Sí, claro. Es tremendo, pero cuando tipos importantísimos te dicen que el genio es varón y que la mujer puede ser que sea musa, que más de musa no puede pasar. Vos decís: ¿Cómo puede ser que este pelotudo, que yo pensé que era un tipo lúcido, diga semejante taradez?

M. L. Rosa: Bueno, en el manifiesto de Mitominas vos hablas bastante de las musas, estabas muy enojada con las musas.

A. Gorodischer: Sí, es verdad.

M. L. Rosa: Estabas bastante enojada con Yocasta, con Penélope...

A. Gorodischer: Sí, todas esas minas que resulta que son las malas de la película después.

M. L. Rosa: Bueno y en los 90` con esta palabrita "género" mucha gente, que le importaba un pepino la cuestión de la mujer, se pudo a hacer estudios de género, arte de género...

A. Gorodischer: Ahora incluso te joden: "Ojo, no es una cuestión de género te digo nada más que tal cosa".

M. L. Rosa: Viste y hace unos años no sabían que existía esa palabra. Cuando yo me puse a estudiar era tal el disparate de las críticas de arte que se

hacían acá en los 90`y las exposiciones que supuestamente eran de género pero que en realidad era un rejunte de mujeres que hacían cualquier cosa, que tuve que irme a los 80`y en los 80`me costó encontrar entonces me fui a los 70`. En los 70`empecé con UFA con María Luisa Bemberg, con los cortos, leí a Leonor Calvera, toda su biografía y ahí me enteré después de un tiempo, en un encuentro de mujeres, que había existido algo que era Mitominas. Porque no existía, no existía, pero fue oralmente, fue historia oral que me llegó por otras feministas en un encuentro de mujeres y ahí empecé, pero en realidad es una reconstrucción oral porque no existe. Lo que sí existe son toda una serie de artistas en los 90`, algunas son realmente creíbles y otras no, en realidad pescan becas que empiezan a darse y subsidios porque el tema del género se pone de moda. Y la crítica lo que hace es destacar qué bueno que hay arte de género y que se pudo superar la cuestión de las feministas radicales, excluyentes, violentas. O sea que a medida que se iba elevando el género se iba deteriorando, denigrando cada vez más al feminismo.

A. Gorodischer: Sí, yo me acuerdo cuando no sé qué señores y señoras también hablaban mal del feminismo y decían eso, que éramos violentas, que quemábamos corpiños y que sé yo. Entonces decía: “Cuando los oprimidos empiezan a murmurar, los opresores empiezan a decir que aúllan”. Claro, no eran aullidos eran murmullos nada más pero ya era: “Ay qué horror”. Vos no sabés lo que tuvimos que luchar en Rosario para que una exposición que se llamó la “La línea colorada”, muy interesante...tuvimos que luchar en el museo Municipal de Arte para que en los jurados de artes plásticas se incluyeran mujeres. Mujeres que había en el público decían: “Pero ustedes quieren que se premie nada más que a las mujeres”. No les entraba en la cabeza que queríamos que en el jurado hubiera de cinco personas al menos dos mujeres.

M. L. Rosa: Qué bárbaro. ¿”La línea colorada” fue una exposición?

A. Gorodischer: Fue una exposición. Yo no tengo material pero...

M. L. Rosa: ¿Fue en los 80` o en los 90`?

A. Gorodischer: Fue en los 80`, le voy a preguntar a Susana haber si tiene material de eso. Yo escribí algo para eso, no me acuerdo qué, el programa era mío lo escribí yo, pero no me acuerdo. En 1998 hicimos el primer encuentro internacional de escritoras, con escritoras de los cinco continentes en el...

S. Gorodischer: En el Bernardino Rivadavia.

A. Gorodischer: Sí, gracias a todas las que trabajamos y gracias a que el director era un tipo muy macanudo que nos ayudó, que trabajó al lado de nosotras y le dimos un premio ahí, premiamos a un varón con el título de: mujer honoraria.

M. L. Rosa. Mira.

A. Gorodischer: En el 2000 hicimos el segundo encuentro y premiamos a otro varón también con el título de mujer honoraria. Pero no era cuestión de que fuera simpático, era cuestión de que hubiera hecho algo por las mujeres sino no ehh. Así que premiamos varones.

M. L. Rosa: Ah, por apoyo...

A. Gorodischer: Claro, tipos que habían trabajado, que habían apoyado, que habían hablado a favor del feminismo etcétera, etcétera.

M. L. Rosa: Bueno, Monique siempre me destaca esta cosa de que los varones son fundamentales para que se pueda dar este...

A. Gorodischer: Pero por supuesto.

M. L. Rosa: Yo pienso en Giesso ¿no? por este caso en particular, pero ella me...

A. Gorodischer: No hay ninguna duda de eso. Estoy totalmente de acuerdo.

M. L. Rosa: ¿Se siguen viendo con Monique?

Gorodischer: Mirá, muy poco porque yo vengo cada vez menos a Buenos Aires. Los últimos dos años casi no he venido porque me operaron, tengo una prótesis en la rodilla, camino bien, bajo, subo pero de todas maneras es una limitación así que vengo menos a Buenos Aires, tengo menos ganas incluso. Además tengo seis nietos, tengo que explicarles a mis nietos varones que ellos son iguales a las mujeres, que nos se preocupen, que no se sientan disminuidos [*risas*]. Tego cinco nietos varones y una nieta mujer, la mujer es la más chiquita de todos.

Entrevista a Mónica Mayer y a Araceli Barbosa, Ciudad de México, 20/VII/2009.

M. L. Rosa: Mónica, qué pasó con *La era de la discrepancia* y Cuauhtémoc Medina que incluyó tan a regañadientes a Polvo de Gallina Negra en la exposición? Una como historiadora del arte construye, es consciente de lo que queda dentro y queda fuera. Ese catálogo que ha tenido mucha visibilidad en Latinoamérica porque la exposición estuvo en Buenos Aires y después fue a San Pablo, cae en una construcción de lo que es el arte mexicano contemporáneo que a su vez es criticada por el mismo curador en la introducción del catálogo, el cual critica anteriores construcciones del canon de lo mexicano. Y cae en la invisibilidad de grupos como Polvo de Gallina Negra.

M. Mayer: Pero la versión que da del arte mexicano es muy limitada, es totalmente mainstream, es totalmente lo que se da en las galerías, en general es una versión muy, muy limitada. Entendiendo que esta exposición era necesaria de hacer porque todo eso fue completamente descuidado, yo siento que tomaron todas las cuestiones políticas de los '70 y '80 para justificar el mercado de los '90, porque no están poniendo a los artistas de los '90 radicales. Yo creo que mucho de lo que tienen es una justificación del mercado mexicano, la Jumex. No pusieron por ejemplo los trabajos artísticos políticos que se vinculan con el EZLN.

M. L. Rosa: Hay un divorcio entre las artistas feministas y las mismas feministas. Es terrible no poder verse a uno mismo, en relación al arte político que me comentas Mónica y al mismo arte feminista.

Araceli Barbosa: ¿Tú, Mónica, crees que las feministas están más interesadas hoy en las artes visuales?

Mónica Mayer: Yo creo que hay mucho desconocimiento. En Debate Feminista sacarán un número sobre las artes y el feminismo. Preguntaron ¿Quién puede escribir de arte? Y pues ahí mencionó mi nombre. Ni siquiera sabían de entrada que yo hubiera escrito, aunque llevo veinte años escribiendo de esto. Entonces, bueno... puntualmente así voy a escribir y todo lo demás.

Dime ¿Cuántos artículos has publicado en "Debate Feminista"?

A. Barbosa: ¿Yo? Nunca he publicado.

M. L. Rosa: Pero vos sí publicaste [se dirige a Mónica Mayer]

M. Mayer: ¿Cuántos artículos ha publicado Inda Sáenz?

A. Barbosa: Inda, pues sí ha publicado.

M. Mayer: ¿Sí? ¿En “Debate Feminista”?

A. Barbosa: Ah, en “Debate Feminista” no.

M. Mayer: Estoy hablando en las publicaciones feministas.

A. Barbosa: Ah, no en “Debate Feminista” no.

M. Mayer: Yo creo que no existe. La discusión que ha habido de las diez personas que estamos interesadas en esto, no ha trascendido a otros ámbitos.

A. Barbosa: Hemos buscado otros...otros medios que han coincidido más con nosotros para publicar o de plano hemos ido buscando esos espacios, pero donde se supone que deberíamos de publicar, como en “Debate...”, las cuestiones del arte feminista no hemos...bueno yo no lo he buscado tampoco.

M. Mayer: No, pero era lógico que hubiera habido un acercamiento.

M. L. Rosa: ¿Pero vos Mónica publicaste y escribiste en “Debate Feminista”?

M. Mayer: Fue una entrevista que hubo y estábamos seis personas discutiendo. Pero de escribir, escribir nunca había escrito para ellas.

M. L. Rosa: ¿Y Marta Lamas? ¿Cómo fue la relación con Marta Lamas y las imágenes o con vos y con el arte? Porque Marta Lamas es una persona...enterada ¿no?

M. Mayer: Mirá, yo creo que el mundo académico feminista no tiene ningún contacto con el mundo éste, no sé si tengan más con teatro y con otros ámbitos de la cultura.

M. L. Rosa: Con literatura.

M. Mayer: Con literatura. Maris y yo nos acercamos por ejemplo al... ¿Cuál era el estudio de género en el colegio de México? ¿Cómo se llama?

A. Barbosa: El PUEG, Programa Universitario de Estudios de Género.

M. Mayer: Y nos acercamos en un principio cuando éramos como más aguerridas y teníamos más energía. Yo las conocía a todas ellas del movimiento feminista, yo he estado con Marta Lamas desde los 70”, con Elena Urrutia de toda

la vida y no...el arte nunca les interesó. Fuimos, propusimos investigaciones de arte...y no, el arte no les interesaba.

Entonces ha habido una ruptura. A lo mejor es cosa que nosotros no lo hemos buscado. Puede tener que ver con eso, o puede tener que ver con que hay tanto que hacer que cada cual está en su mundito, o a que hubo una desarticulación, yo no sé a qué se debe...

M. L. Rosa: Porque aparte una de las formas de construir la idea de mujer es la imagen ¿no? Es una cosa como para que las feministas se planteen qué pasó ahí ¿no? con las imágenes de mujer.

A. Barbosa: Bueno, ahora que platicábamos María Laura me decía que para su tesis era muy difícil encontrar una persona que supiera de género, de feminismo y de arte. Lo mismo que me pasó a mí. Yo cuando hice mi investigación la que me introdujo a toda la cultura de género fue Julia Tuñón Pablos del Colegio de México y eso fue excelente para mí porque...viene con tú pregunta: ellas interesadas en la construcción de la imagen y demás...Julia Tuñón está muy cercana al cine.

M. Mayer: Sí, ella es directora de cine.

A. Barbosa: Entonces a mí eso me ayudó muchísimo en cuanto a teoría de género y al conocimiento que tenía de la construcción de la imagen femenina en el cine y demás. En lo plástico no, pero...digamos que es parte de este mismo proceso histórico ¿no? Es una buena pregunta ¿están interesadas? ¿No están interesadas? Simplemente ¿Qué pasa ahí?...este... ¿No han estado cercanas a la cuestión visual? o falta esto que decíamos: las que saben de arte no saben de género y...

M. Mayer: Pero por ejemplo todas conocen a Lorena Wolffer.

A. Barbosa: Es que es muy conocida Lorena.

M. Mayer: Porque ha hecho sus campañas y ha hecho cosas muy públicamente, muy visiblemente entonces hay un salto de generación. No me queda a mí muy claro. Yo creo que va a ir cambiando poco a poco, creo que hay más interés ahora. Van a hacer una revista feminista y de cultura en Internet, ahorita está por salir la número 0. Yo creo que eso va a meter por primera vez la discusión de manera más firme pero no sé, no sé si es demasiado...

M. L. Rosa: Cuando vos hablas del pasado en tu libro, y Araceli también lo menciona, de las marchas a las que inclusive a veces tu madre se sumaba ¿Qué pasaba con el tema de las pancartas, de las imágenes?

M. Mayer: Eso es maravilloso verlo en el archivo de Ana Victoria [Jiménez] que no sólo tomó fotos sino que también guardo carteles y volantes. El otro día me dio uno que es de una manifestación en contra del mito de la madre. ¡Qué maravilla! Hacían manifestaciones públicas de los mitos, es padrísimo.

A. Barbosa: Tú también con el arquetipo también hiciste algo ¿no?

M. Mayer: Pues sí, pero nunca hice una manifestación, una obra sí pero nunca se me hubiera ocurrido manifestarme en contra de un mito. Y estaban ahí todos los carteles, había muchos.

M. L. Rosa: ¿Y quienes hacían los carteles?

M. Mayer: Y yo he notado...lo que es para mí el gran descubrimiento en el archivo de Ana Victoria es que había un fuertísimo contenido político, en el que no había *performance* había música, había carteles que todo el mundo estaba haciendo, hombres y mujeres caricaturistas. Hay algunos muy divertidos en todo este material y había un contenido cultural. Pero no se entendían como arte, eran como "las cositas" que hacían en la manifestación. Para mí es uno de los orígenes del *performance* de México. Ahora déjame tú convencer a todo el mundo de que en efecto lo es. Yo creo que es uno de los orígenes y que tiene que ver con estos grupos, además eran de las pocas manifestaciones que podían existir. Aquí a diferencia de la Argentina, que dices que se cortó el movimiento feminista, aquí pues lo dejaron pasar porque como eran viejas... Entonces no había otras manifestaciones pero sí había manifestaciones feministas y todas tenían cosas culturales, también organizadas por las artistas como las del 10 de Mayo. Pero desde el '71, y lo ves en el archivo, pues van a hacer una manifestación del día del padre en la que ponen un monigote con texto, una especie de intervención que está todo el público viéndola. Pues todavía no empezaban los grupos a hacer ese tipo de trabajo, entonces están a la par de los grupos pero lo están haciendo desde el feminismo. Esa es toda una historia que tenemos que recontar.

A. Barbosa: Pero sí hacían su arte y sus intervenciones, lo del Hemiciclo Juárez donde hacen lo del castigo a los violadores. Eso es una intervención urbana en un espacio público y un *performance*...

M. Mayer: Nosotras ya teníamos clara conciencia del *performance* pero diez años antes ya estaban haciéndolo.

A. Barbosa: Sí, sí los grupos si.

M. Mayer: Ya estaban haciéndolo los grupos feministas. Desde el primero, desde el primer grupo feminista que hay que es el MAS (Mujeres en Acción Solidaria) que ya estaban haciéndolo. Ahí estaba Ana Victoria [Jiménez] que

todavía no sabía tomar fotos, entonces están medio fuera de foco. Ana agarró la cámara a la par de eso ¿no? Y fue en el camino haciéndose fotógrafa. Pero ya estaban haciendo intervenciones, ya estaban haciendo *performance*. Entonces para mi esa es toda la historia que hay que contar y que no se ha contado. Entonces que vengan y nos digan las feministas que no había arte integrado o que vengan los del medio artístico y nos digan que no había un arte político, cuando es claro que había un arte político. Pero no se definía ni como político de un lado ni como arte del otro. Nomás es cosa de cruzar esos dos medios.

A. Barbosa: Ana Victoria [Jiménez] también me platicó que el primer poster feminista lo hizo Remedios Varo. ¿Tú has visto ese poster?

M. Mayer: No, no lo he visto.

M. L. Rosa: Leonora Carrington.

A. Barbosa: Leonora Carrington, perdón.

M. Mayer: No, no lo he visto. Ella lo tiene. El otro día me habló que se lo había encontrado. Tiene como cien carteles.

A. Barbosa: Pues ¿Cómo lo rescata?

M. Mayer: Pues, todo esto es lo que se va a rescatar. Todo ese material que espero se quede...tiene el de Herminia Dosal con esa foto de allá arriba [*M. Mayer señala una foto que esta colgada en la pared*], tiene un montón de carteles.

M. L. Rosa: ¿Qué foto?

M. Mayer: No es cartel, pero esa foto se usó en una manifestación.

A. Barbosa: Sí, me acuerdo de ese.

M. Mayer: Les voy a mostrar algo para que vean, que ahorita he encontrado.

[Las tres se paran y se acercan a un mueble con cajones del que extrae M. Mayer una revista]

M. Mayer: Sacando papeles me encuentro esto [una revista] miren qué raro: 1968 "La señorita México". ¿Y yo para qué guardé esto? Entonces Miss México, miss México, miss México, y en la página central: "Las manifestaciones feministas". Ahí está mi mamá, ahí estoy yo, ahí estoy yo de nuevo, ahí está mi mamá que se iba elegante a las marchas para que no dijeran que todas éramos fachosas.

A. Barbosa: Según Magali Lara les decían las despeinadas, en su escuela dice que a las que eran “femi” les decían las despeinadas. Entonces se iban muy arregladitas.

M. Mayer: Y otras cosas peores. En ésta hay fotos de Ana Victoria que está chavando cosas de teatro, hay incluso unos monigotes que tomó ella en distintas manifestaciones, cosas maravillosas que yo nunca había visto hasta ahora que estoy haciendo esto del archivo.

A. Barbosa: Entonces ahí está la plasticidad, ustedes aportaban todo esto pero...

M. Mayer: No se consideraba como arte. Ni las feministas, ni los artistas lo consideraban como tal.

M. L. Rosa: Lo que pasa es que el concepto de que el arte es político...yo creo que ahí está el quid de la cuestión. Porque entienden lo político desde la cabeza del patriarcado ¿no?, como aquello que sólo afecta al estado y al bienestar público, no a lo privado.

M. Mayer: Sí. Y por ejemplo las feministas, unas organizaban exposiciones con las pintoras naïf, con todas las artistas así más convencionales como Sofia Bassi. Las de izquierda veían eso muy burgués, las feministas de izquierda veían eso realmente muy burgués entonces era como tajante la relación con las otras feministas. Yo creo que incluso las de cine, habría que preguntarles alguna vez, pero yo no sé cuanto apoyo hubo al grupo de Rosa Marta Fernández. El primer estudio que se hizo, Tuñon seguro ha escrito algo, pero vino una chava de España a hacer su tesis sobre eso. Aquí no hay tesis sobre el cine feminista.

A. Barbosa: Sobre cine sí hay...Margarita Millán, su tesis de maestría - que creo que ya es libro- fue sobre cine feminista. Bueno, cine de género le puso pero fue algo así. Fue el primer estudio sobre las tres o cuatro directoras de cine que empezaron a hacer cortometrajes con esas temáticas.

M. L. Rosa: ¿Y vino una chica de España?

M. Mayer: Una chica que se llama Andrea Gautier, hizo su doctorado o algo por el estilo aquí específicamente sobre cine feminista, sobre el colectivo de mujeres que hicieron las primeras películas que hubo sobre violación, sobre aborto, sobre estos temas.

M. L. Rosa: Le comentaba yo a Araceli que me parecía muy interesante el tema de la violación acá como temática a trabajar. En Argentina lo que sí se trabajó, y es un punto en común con lo que trabajaron acá, es el tema del ama de

casa o los estereotipos de la mujer como madre y ama de casa pero no el tema de la violación. ¿Qué pasaba aquí con el tema de la violación?

M. Mayer: Yo creo que el tema de la violación comienza en un principio porque es un tema que en el feminismo se está tratando, no es un tema que venga del arte. El tema del ama de casa sí es como 'el tema' de las artistas. Lo que viene de violación es del lado de las que habíamos estado en el movimiento feminista y era uno de los temas más fuertes.

A mi me tocó -y lo pongo ahí en el libro- ir a la delegación y hablar con el doctor que recibía a las violadas y que nos dijo que cualquier mujer a la que violaban era porque quería. Es el tiempo en el que se sucedió el caso de una muchacha joven que era divorciada y que tenía un hijito, entonces conoce un cuate, el cuate llega a su casa en la noche y la trata de violar porque no tiene nada que perder porque es divorciada; ella se defiende y lo mata. Entonces se arma una defensa -a mi me tocó estar afuera en los juzgados y demás- y se logra que se reconozca que fue en defensa propia es decir para defender su integridad y su vida.

Entonces ese era el tema fuerte porque aborto...el aborto era porque de veras eras muy valiente. En Baja California acaban de pasar una ley... pero en ningún caso se acepta el aborto, ni los anticonceptivos al día siguiente, ni nada de nada ¿no? Entonces es como muy difícil y violación pues empezaba a hablarse...ahora a ti no sé si te ha tocado andar por la calle aquí, no sé como es en Argentina, pero aquí es horrible y no ha cambiado nada, hace treinta y cinco años se vivía lo mismo que le toca vivir hoy a mi hija en la calle. Nada ha cambiado.

A. Barbosa: Es como esto que te decíamos de hablar de la violencia desde Frida Kahlo, con unos cuantos piquetitos y los feminicidios. Entonces cuando hablamos de violencia de veras que no ha cambiado nada al contrario se va agudizando.

M. Mayer: Ya desde hace diez, doce o quince años ¿Cuánto tiempo llevamos ya con los feminicidios?

A. Barbosa: Como diez.

M. Mayer: Se volvió al tema por lo de los feminicidios que no paran y no es nomás en Juárez, en muchos lados. La violencia hacia la mujer yo creo que ha recrudecido mucho. No sé si será igual en otros lados.

A. Barbosa: Eso sí me interesaría, sí ese fenómeno del feminicidio en Latinoamérica está...

M. Mayer: En Guatemala sí.

M. L. Rosa: Eso te iba a decir, a mi me sonaba que en Guatemala sí y en general en Centroamérica. En Argentina lo que hay es como una mayor visibilidad del hecho. No sé si es que aumentó el número o que aparece más en la prensa, tengo mis dudas.

A. Barbosa: Pero fíjate que hablar de una cultura que naturaliza la violencia hacia la mujer, que ha llegado incluso hasta el feminicidio estamos hablando ya del acabose ¿no?

Cada vez que se celebra el día contra la violencia hacia las mujeres y niñas y que los artistas participan con toda esa iconografía contra la violencia, hay una artista que...la que hace las esculturas de barro, no recuerdo el nombre ¿te acuerdas tú, Mónica? Ella toma como modelo las maquiladoras de la Ciudad Juárez porque los feminicidios surgen a partir de que viene toda este...el neoliberalismo, las maquiladoras y la incorporación de las mujeres al trabajo y entonces matan a estas obreras, las asesinan. Ella toma a estas mujeres con los overoles y con los senos mutilados. Ella nos decía que lo que era el colmo era que para desviar las investigaciones mataron a una niña de cinco años y le extirparon igual los órganos sexuales y los ojos con una saña inaudita. Ella presenta ese modelo, el de esta niña. Cuando tú ves esa saña dices: no nada más las violan también les extirpan los órganos, las mutilan, es de una misoginia terrible.

M. Mayer: Sí, porque los asesinatos de los narcotraficantes no son así. Aunque los echen a la fosa común, los echan vestidos...bueno ahora si ya hay decapitados.

M. L. Rosa: Pero no le extirpan los órganos.

M. Mayer: Pero hay esta cosa genital muy fuerte ¿no? Entonces eso no ha cambiado yo creo que por eso ha de ser tema.

M. L. Rosa: En Argentina no hay feminicidios con esa brutalidad y en la cantidad que hay acá. Sí, cada tanto aparecen casos que publica la prensa, quizás haya más, pero no el número que hay acá.

A. Barbosa: Y otra artista que plantea...fíjate con estas cosas te das cuenta de la complicidad patriarcal respecto a este fenómeno, pues todos sabemos que no se investiga, que no se llega a fondo y que hay una negligencia total por esa naturalización de las mujeres. Es terrible hablar en esos términos ¿no? Esta otra artista hace sus trabajos a partir de...pone a las mujeres en contextos como en el desierto desnudas y con insectos. Por ejemplo recuerdo un cuadro en el que está con moscas, están las moscotas y está el cuerpo en la arena. Porque ella decía que si realmente se abocaran a ver qué pasa los médicos forenses, a qué

hora murió y por qué causas y demás... entonces ella se dedicó a estudiar la entomología que son los insectos que aparecen dependiendo del grado de descomposición del cuerpo. Ella dice que ni siquiera ese mínimo registro se lleva porque si se llevara, se sabría la hora precisa de la muerte, si se asesinó en un lugar abierto o cerrado. Por eso ella en toda su iconografía las pone a las mujeres muertas con las moscas y con todos estos insectos aludiendo a esta negligencia.

M. L. Rosa: Bueno, ahora Teresa Margolles estaba representando a México en la bienal de Venecia con estos temas de violencia ¿no? Lo de la sangre, todo el trabajo de la sangre que hizo. Pero no es un trabajo de género, es un trabajo de lo universal, de las muertes que hay en México pero de varones y mujeres ¿no? No es específico, no se para en describir el tema mujer.

M. Mayer: A mi también llega un momento en el que me pregunto: ¿Hasta dónde contribuyes en la discusión? ¿Hasta dónde contribuyes con la misma violencia nomás representándola? ¿Hasta dónde realmente estás cuestionándola? Teresa Margolles ¿realmente está cuestionando lo que sucede en este país o es una bocera perfecta para el presidente Calderón? Está hablando de toda la violencia que hay, del rollo del narcotráfico y todo eso, hasta dónde...cuesta trabajo... cuando este grupo de artistas se puso a hablar de Juárez ya que se puso de moda. A lo mejor no con otras cuestiones de violencia... porque han trabajados bastante.

M. L. Rosa: Sí, han trabajado bastantes cuestiones de violencia.

M. Mayer: Pero lo de Juárez, pues se tardaron diez años...en llegar a ese tema y ya había una gran cantidad de artistas que habían hecho todo tipo de reflexiones ¿no?

Lorena Wolffer por ejemplo tiene una pieza que acaba de hacer sobre las muertas de Juárez "Mientras dormíamos". Pero yo siempre le cuestionaba porque sale ella, se desnuda y se empieza a marcar las heridas mientras se oye: "a esta mujer la mataron tal y tal y tal" y va hablando de todos los casos. Entonces decía yo es que a fin de cuentas es siempre volverse a echar una en la violencia, volver a representarlo, volver a exponerlo, volver a...a.... ¿cómo no está uno perpetrando lo mismo? Esta es una discusión de hace mucho.

Pero hizo una pieza muy bonita en China -ahora que estuvo- de un *performance* en la cual ella está entrevistando mujeres golpeadas pero entonces en vez de marcarse y de poner en su cuerpo la herida se consiguió una sanadora china a la que le contaban las historias a través de una traductora y ésta les iba curando el cuerpo ¿no? Para mí es ese equilibrio, cuándo es importante denunciar con la misma violencia y cuándo llega un momento en el que al seguir denunciando

con la misma violencia nomás estás...no es que el uno o el otro sean siempre buenos o malos, pero hay ese equilibrio en el que hay un momento en el que...ya se está vendiendo bien el trabajo de muertos en las colecciones internacionales. Pues es que ya no está teniendo el efecto de criticar porque son los mismos grupos que están apoyando todo lo que hace que pase esa violencia.

Barbosa: Como la Nota Roja ¿verdad?

M. Mayer: Sí, es como la Nota Roja. Pero para mantener ese equilibrio cuando proponer otro tipo de cuestión es más radical y más cuestionador ¿no? Digo sin quitar que las piezas de Teresa pueden ser maravillosas. Pero en términos de efecto político yo no sé cómo se juega. Y lo mismo pasa con Regina José Galindo

M. L. Rosa: Eso te iba a preguntar.

M. Mayer: Pasa lo mismo. Nos hemos escrito, conozco bien su trabajo. Hay un momento en el que yo digo: ya no está uno nomás como haciendo *Nota Roja*, como reproduciendo ese mismo sistema.

M. L. Rosa: Aparte el espectador, en mi caso en particular con Regina José Galindo me voy con una angustia que no sé qué hacer con ella. Ese es un problema también.

En Argentina se discutió mucho este tema y una de las que mejor trabajó la cuestión de los desaparecidos es la artista Claudia Contreras, quien desde un conceptual sutil y reflexivo consigue que el espectador no se vaya cargado de angustia. Y justamente ella me decía eso, me decía que no quería generar angustia sino que quería generar la reflexión porque a veces hay situaciones en las que estos temas, lo que uno hace con el espectador es angustiarse tanto que no sabe para donde salir corriendo. Lo que ella quería era reflexionar sobre cómo poder hablar del desaparecido, de alguien que no está, que nunca se vio el cuerpo y del que sólo queda el recuerdo de los que lo amaron y demás...

Con Regina me pasa eso, que me angustio de tal manera con ese cuerpo herido, lacerado, violentado...

M. Mayer: Ella dice: "Todo está bien, no me lastimo"

M. L. Rosa: Ella dice eso, sí, sí.

M. Mayer: Porque a mí me ha dado una angustia espantosa y yo no concibo que por denunciar algo de ese tipo uno se agreda a uno mismo.

M. L. Rosa: Operándose ¿no?

Respecto a esto que decíamos de cómo queda mejor o más políticamente correcto, o mejor visto ante el mercado que se pone de moda ¿Qué pasó en los 90` en México con el concepto de género? ¿Como afectó al feminismo? ¿Cómo no lo afectó? Porque en la Argentina se puso de moda...todo el mundo hace arte de género entonces salieron artistas que nunca se preocuparon por el género a hacer arte de género porque podían obtener becas, mayor visibilidad, etc. ¿Qué pasó acá en México en los 90`? Porque yo me quedé con tu libro en los 80`.

M. Mayer: A mí me cuesta trabajo porque yo no veo tanto, pero si me reportan las artistas que es como algo que se puso de moda. Por un lado están las que dicen que eso ya lo pasamos, nuestras mamás ya resolvieron eso y no hay nada que resolver, hoy ya está todo resuelto y no pasa nada. Eso se me hace lo más peligroso porque entonces dan cuenta que no están por una cuestión de género sino por una cuestión de calidad artística. Por otro lado si, se puso de moda, hay muchísimas artistas de generaciones subsecuentes que están trabajando el tema de género. Yo pensaría que la mayoría no lo hacen por moda sino porque realmente hay una reflexión, estoy pensando en artistas como María Ezcurra que ha hecho trabajos muy padres, Daniela Edburg, no sé si la conoces.

A. Barbosa: Daniela Edburg es la que está en la portada de mi libro, es una obra de ella.

M. Mayer: Daniela Edburg tienen unas fotos que son tan chistosas y a la vez tan maravillosas porque es el ambiente de la casa venenoso y potencialmente violento para la mujer. Entonces está la chavita vestida de colegiala tirada junto al refrigerador. Están muy bien hechas y son muy chistosas entonces logra hablar de la violencia sin ser dramática. La verdad es que me gusta mucho. Creo que sí hay un grupo de artistas que están haciendo cosas muy padres. No sé si en términos de la crítica, habría que ver si la crítica alguna vez asumió cuestionar su trabajo en cuestiones de género o no. Tendría que revisarlo más a fondo para ver qué han escrito.

Pero yo no he visto por ejemplo... ¿tú te acuerdas de alguna exposición importante en los 90` que haya hablado de género?

Barbosa: Yo empecé a hacer mi trabajo en el 94` con maestría y terminé el trabajo en el 2000 con el doctorado. Yo soy un buen caso porque desde que introduje el tema como tema de tesis me decían ¿para qué? Y tuve muchos problemas con las directoras para buscar información. Yo buscaba exposiciones o cosas y estaba todavía muy lejano. Estaba el concepto de moda en la academia, ya empezaba todo lo de género y estaba...era muy vanguardista, pero no en las artes visuales.

M. Mayer: Hubo una exposición que hizo María Guerra en la sala de Hacienda, que se llamó “Las Nuevas Majas”, luego se murió María entonces ya no volvió a darse. Y no fue lo que a ella le interesó realmente como tener una visión de esas artistas en cuestión tema de género. De ahí en más las exposiciones que se fueron dando, son las mismas que se siguen y se siguen repitiendo: Leonora Carrington, Remedios Varo, María Izquierdo, de esa generación, traca, traca, traca...

Aquí en Monterrey hubo el año pasado una que se llamó “Historias de Mujeres”...

M. L. Rosa: Sí, vi el catalogo en OMR.

M. Mayer: Y es lo mismo. Entró “Polvo de Gallina Negra” como sugerencia nuestra porque yo ya después de MARCO y de la exposición de España ya me mal entoné y dije: Pues ahora la próxima metemos “Polvo de Gallina Negra” como tal porque ya no los habían pedido. Los videos de “Polvo...” se habían presentado en el Reina Sofía pero aquí nunca se habían presentado. Entonces con eso ya se hizo esa pieza. Pero sigue siendo el mismo discurso de siempre no le cambian el discurso, entró eso pero todo lo demás... son mujeres artistas pero es como una... como un criterio genital, no hay un criterio ni siquiera por género.

Karen en la Ibérico hizo una exposición con sus alumnas -que ahorita no me acuerdo cómo se llama- que fue a revisar lo que había en la colección Umex desde el punto de vista de género. Entonces tenía: las que estábamos con el rollo de la diferencia como las luchadoras de Lourdes Grobet, hasta que el género deja de ser importante, como planteando que hay ese camino y lo ven en el trabajo. Pero esas son las dos o tres exposiciones que yo me acuerdo que hayan ido por otro camino.

El 8 de marzo hay exposiciones de mujeres artistas que el criterio es genital, no hay una reflexión para nada ¿no?

Eso que no nos ha dado por organizar exposiciones ¿tú nunca has organizado?

Barbosa: No, no porque yo ya ahora estoy en otros ámbitos en los que cada día es más difícil escribir sobre arte. Yo ahora estoy en la cuestión ambiental entonces, estoy haciendo investigaciones sobre las ciencias ambientales y el género. Ya mi campo no es tanto el artístico.

M. Mayer: No nos hagas eso. Ya somos una menos, aunque sea de hobby, aunque sea en tu tiempo libre.

M. L. Rosa: Eso le dije.

A. Barbosa: Como le decía a Ma. Laura pues ahora que estoy escribiendo de lo ambiental y género pues escribir sobre arte está ya más difícil.

M. Mayer: Pues es que sigue siendo muy complicado. Hay un museo de mujeres artistas, tenemos ya nuestro museo de mujeres artistas en virtual.

A. Barbosa: Pero lo puedes ver.

M. Mayer: Claro. Por lo menos para tratar de juntar materiales.

A. Barbosa: Me dijo Magalí que iban a subir lo del libro también. Estaría bien que subieran todo. Éste está ¿no?

M. Mayer: Sí, ese lo acaban de subir y éste otro se los voy a sugerir porque está en Internet., así que es bastante posible subirlo.

M. L. Rosa: Bueno, entonces quiero la dirección del museo.

A. Barbosa: Es rápido pones "Museo de Mujeres" y aparece.

M. L. Rosa: ¿Seguro?

M. Mayer: Museo de mujeres artistas mexicanas.

M. L. Rosa: Y ¿"Creatividad Femenina"?

M. Mayer: Esa desapareció ya, lo que se fue Ximena Bedregal a Bolivia.

A. Barbosa: ¿Se fue?

M. Mayer: Si se fue hace rato entonces que yo sepa...no he visto la página en mucho tiempo pero yo tenía entendido como que ya no estaba...

¿La has visto recientemente la página?

M. L. Rosa: Sí.

M. Mayer: ¿Y tenía materiales nuevos?

M. L. Rosa: No, materiales nuevos no. Tenía, estaba la página como siempre, como venía estando hace unos años. Aparecía anunciado que iban a subir nuevas cosas, que iban a actualizar pero...

M. Mayer: No sé si ella está ahorita aquí o estuvo aquí hace poquito, me comentó Ana Victoria que la había visto. Pero se fueron a Bolivia.

M. L. Rosa: Y eso ¿por qué? ¿Están con “Mujeres Creando” de Bolivia?

M. Mayer: Pues no sé, yo creo que en parte tenía que ver con cuestiones familiares, allá está la mamá de Jimena. En parte también por cuestiones políticas, querían estar en lo de Evo. Así que creo que se fueron por varias cosas.

M. L. Rosa: ¿Qué pasó con todo el tema de la cuestión de Internet? ¿Cómo tomaron las feministas de acá la idea de Cyber feminismo? ¿Pensaron que el espacio de la web iba a ser un espacio más igualitario? ¿Hubo discusiones acá sobre ese tema o...?

M. Mayer: Pues habría que ver en las cosas más académicas. No sé si realmente se discutió mucho. Sí sé que hay dos o tres incluyendo a Karla Jasso⁶²⁸ - que hizo el libro sobre cuestiones de cyberarte- supongo que era un grupito muy chiquito, también estaba Gabriela... Gabriela...no me acuerdo, ella también escribió dos o tres artículos sobre ese tema. Pero no sabría yo exactamente si...si...

M. L. Rosa: Pero a vos ¿te sirvió? Porque vos apareces bastante en Internet.

M. Mayer: Sí pero Víctor (Lema) y yo tuvimos con “Pinto mi Raya” una de las primeras revistas de arte que es de hace once años, de la prehistoria en términos de esto. Imagínate tuvimos que conseguir un patrocinio de veinticinco mil dólares para hacer nuestra página porque cada cosa había que mandarla a hacer al diseñador y tardaba dos semanas y era...ahora lo veo y me muero de la risa ¿no? Porque ya uno hace todo. Pero en ese momento apenas empezaba entonces yo creo que pues tardó un tiempito en agarrar la onda, ahorita ya dudo que él no esté como metidísimo en ese asunto ¿no?

Entonces nosotros estábamos muy complicados, pues nuestra página sigue teniendo poquitos artículos.

A. Barbosa: Y tienes historia desde las artegrafías del arte, algo que ahora se ve como prehistoria.

M. Mayer: Pues sí porque hacíamos todo...como incluso ese tipo de trabajo [M. Mayer señala un cuadro] que eran de las primeras impresiones en papel de algodón pero había que alterar la máquina entonces nos fuimos a un taller en Estados Unidos. Luego vino Rafael Lozano Hener a dar un curso sobre arte....

M. L Rosa: ¿Digital?

⁶²⁸ Habla del libro de Karla Jasso: *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*, Ciudad de México, noversidad Iberoamericana, 2008.

M. Mayer: Es más allá de digital...de...de... de realidad virtual, de trabajos en realidad virtual entonces estuvo bien divertido porque dejó el último día para que los artistas mexicanos presentáramos nuestros trabajos. ¡No había ni una máquina donde realizar realidad virtual aquí! Entonces todos eran proyectos conceptualmente virtuales ¿no? Eso fue en el año 1994.

A. Barbosa: ¿Por qué no escribes algo de eso?

M. Mayer: Hicimos un proyecto Víctor y yo, como lo nuestro es entre el archivo y la alta tecnología, hicimos un proyecto que se llamó “Grafica Periféricas”. Nos prestó unas vitrinas Rafael Castillo Gil e invitábamos a exponer a los artistas que habían hecho arte con computadora, desde fax hasta...José de Santiago trajo fotocopias de los años 60, de las que salían mojaditas. Entonces vino el director del Museo Internacional de electografía en España y nos dijo: “Allá tenemos trabajo con fotocopias desde tal año”. Pues nosotros tenemos desde antes pero no está registrado, no está en museo, no hay libros escritos. Entonces hicimos esas exposiciones durante diecisiete meses. Hubo una colectiva que se llamó “lo hice yo primero”, fue bien padre las artistas decían: “Yo fui el primero que trabajé con esta máquina” como hay tantas máquinas era al cohete ¿no?

Ese afán de juntar la historia, el mismo afán con las mujeres artistas que con la gráfica, que con todo. El problema aquí es, según Víctor, que somos una sociedad oral y por ende no tenemos archivos, no tenemos historia escrita, no tenemos nada de eso ¿no?

A. Barbosa: Pero en tu caso es un gran mérito que ustedes empezaron a hacer su acervo, su archivo. Eso es algo que hay que resaltarlo.

M. Mayer: Sí, sí tenemos archivo. ¿Sabes por qué lo empezamos?

Porque “Pinto mi raya”...su objetivo es...y para mí “Pinto mí raya” tiene una estructura completamente feminista, no habla sobre los artistas pero habla sobre esta manera de abrir voces para todo el mundo, que es como el pequeño grupo setentero, pero en otros ámbitos. Entonces vimos que, como en las cuestiones de mujer, si no hay sistema no sirve de nada lo que hagas. Mientras en México, en América Latina y en todos esos países no tenemos sistemas fuertes pues no pasa nada, seguimos siendo invisibles. Entonces uno de los problemas de los que nos dimos cuenta es que se escribía muy poco, había muy pocos libros de arte contemporáneo publicados en México, pero de los 134 periódicos 12 tienen crítica de arte. Entonces todo lo que se estaba escribiendo de arte contemporáneo estaba regado en los periódicos. Entonces empezamos a juntar todo esto y ahora tenemos un archivo que tiene cerca de veintisiete mil artículos de pura crítica de arte, crítica u opinión pues son como doscientos mil de noticias. Ahora ya bajamos las noticias

por Internet pero durante años fue de recortar y recortar. Seguimos juntando este material y lo central de nuestro trabajo se ha convertido en archivo, ya ni sé lo que tenemos en el archivo. Hemos guardado todas las invitaciones, todos los catálogos, todo desde hace veinte años. Entonces por lo menos este cachito de historia ahí va a quedar, ahí van a quedar los materiales.

Pero es esta batalla contra la invisibilidad y esta batalla contra...contra eso de que sobre arte en México nadie escribe, no hay críticos. Eso lo dicen los artistas...bueno, Octavio Medina, es el único ¿Y el trabajo de todos los demás? En México hay una crítica muy especializada, hay quienes escriben de arquitectura, de cómics, de graffiti, semanalmente. Eso no existe ¿no? Quien escriba sobre pintura supongo que tampoco existe. Hay un montón de personas escribiendo pero una desarticulación...

M. L. Rosa: Y "Pinto mi raya" surge a partir de ese proyecto, como un archivo.

M. Mayer: Como un archivo. Y a partir de eso hemos hecho muchos *performance*, por ejemplo invitamos una vez a treinta y cuatro críticos investigadores a hacer obra artística y a que cedieran sus columnas para que los artistas escribieran. Entonces pues fue el morbo total.

A. Barbosa: Para que ellos hicieran obras y se expuso.

M. Mayer: Se expuso. Entonces fue muy divertido.

A. Barbosa: Sí, pero hubo mucha polémica porque se prestaron a eso. Pues cómo los críticos iban a hacer obras y los artistas a escribir...

Fue en la Casa de Cultura ¿no? Yo fui a esa.

M. Mayer: Sí, fue un montón de gente por el morbo, había varios directores de museos exponiendo unas cosas horribles, pero verdaderamente horribles.

M. L. Rosa: Espantosas, claro.

M. Mayer: Pero a los artistas les dio más miedo escribir.

Luego hicimos uno sobre cómo está la investigación en México. Nos fuimos al Centro de Investigación de Artes Plásticas y al Centro Nacional de Documentación y no tenían ni un solo video de *performance*. Te estoy hablando de 1997. Quince catálogos de instalación era todo lo que había en la Biblioteca Nacional de las Artes. Nosotros dijimos pues lo primero que tienen que documentar es el arte efímero, los cuadros ahí van a estar, pero el arte efímero...

Entonces vimos que la situación era tan dramática que fuimos a conseguir una bruja para que les hiciera una limpia porque no había manera. Entonces hicimos una limpia con una bruja de de veras, que generalmente trabaja con políticos no trabaja con artistas. Hicimos la limpia ahí, primero en la noche con una sola persona del CENIDA, la bruja y nosotros dos. Y al día siguiente puso ella una mesa, como un altar, muy católico el asunto, nosotros nunca hubiéramos hecho instalación con crucifijos y cosas por el estilo, pero ella hizo su altar con flores...

Barbosa: Los curanderos así son, meten santos cristianos y de todas las...

M. Mayer: Hizo con los objetos que tenía ahí amuletos a la gente y dejó amuletos y nosotros mientras leímos una carta que dejaron los investigadores, como un ritual cruzado. En la cual hablábamos de la importancia de que documentaran y de que tenían que hacer esto y lo otro, como el resultado de nuestra investigación. Hemos hechos muchas cosas por el estilo, muy divertidas, hablando del sistema ¿no?

Y lo de las mujeres es como que se quedó...porque llegó un momento a principios de los 90` que era imposible, "Polvo de Gallina Negra" no siguió en parte por eso, porque era como imposible. Luego poco a poco ustedes empezaron como a...

M. L. Rosa: Pero imposible ¿Por qué? ¿Era como predicar en el desierto?

M. Mayer: Pues sí. Nadie nos hacia el menor caso, nadie escribió nunca de "Polvo de Gallina Negra" más que nosotras.

M. L. Rosa: Acá en México.

M. Mayer: Entonces pues llega un momento en el que dices: pues hay que cambiar, hay que hacer otras cosas. Pero por ejemplo ahora se fue Maris a San Francisco un años a dar clases y entusiasmó tanto a sus alumnas que se quisieron tatuar el logo de "Polvo de Gallina Negra".

M. L. Rosa: Guau, la fama.

M. Mayer: Entonces Maris se tatuó con ellas y presentó una pieza en el Consulado en la que están las tres tatuándose. A mí me parece un poco exótico y exagerado, yo les hubiera dicho: Háganse ustedes su propio logotipo, su grupo, y ya se tatuarán, no se tatúen con...

Pero me sorprendió mucho el nivel al que de repente ahora les está llamando la atención como para tatuarse el logotipo de "Polvo de Gallina Negra". Me parece extraordinario.

M. L. Rosa: Maris fue a San Francisco.

M. Mayer: Sí.

M. L. Rosa: Fue a San Francisco y fanatizó a la gente.

M. Mayer: Sí, las fanatizó. Qué cosa ¿no? Qué impresionante.

M. L. Rosa: Pero en San Francisco, acá no hay fanatizadas.

M. Mayer: Acá hasta ahorita...habrá que ver si alguien se entusiasma. Pero por ejemplo ella daba clases supongo que de cuestiones que tenían que ver con eso. Aquí pues si no se lo busca uno...

M. L. Rosa: Y el impacto que tuvieron tus cursos en la UNAM ¿Cómo fue? Porque según tu libro y cosas que vos contás, duró poco ese seminario, se disolvieron.

M. Mayer: Duró como dos años y se hizo el evento. Pero fue un evento muy importante en términos de cómo hacer arte, de meter *performance* y de plantear otras cosas. Entonces sí, de repente lo mencionan y sí hemos tenido cuidado de que se siga hablando de esas cosas. No hemos hecho libro todavía, tendría que hacerse. Una cosa que yo creo que ha funcionado muy bien es que todas en nuestros campos hemos ido subiendo a posiciones de poder, por decir de alguna manera, o posiciones de poder en la opinión pública, de poder escribir.

M. L. Rosa: De visibilidad.

M. Mayer: Sí, entonces ahí sí ha habido como una presencia en ese sentido ¿no?

M. L. Rosa: Yo te quería preguntar un caso...a mí me llamó mucho la atención cuando hace años empecé a leer tus escritos el hecho de que mencionaras a tu madre. Yo decía: Qué increíble, porque en realidad muchas feministas de los 70`se peleaban con las madres, porque eran el estereotipo de lo que estaban no queriendo ser ¿no? Esa imagen en la que no querían reflejar: el ama de casa o la madre más tradicional. En tu caso en cambio tu mamá iba a las marchas, te apoyaba y participaba con vos. A mí me llamó mucho la atención porque yo no he leído feministas que hablasen así de sus madres, es como que tuvieron que construirse una imagen de madre y de mujer diferente ¿no? ¿Cómo fue en tu caso?

M. Mayer: Como contaba en el libro venía a las manifestaciones porque tenía miedo, era la época en la que desaparecía gente en México.

M. L. Rosa: Fue por miedo a que te pasara a vos algo.

M. Mayer: Fue por miedo y mi papá estaba en frente cuidándonos a las dos y Víctor tomando fotos, muy divertido, muy familiar. Pero había antecedentes en mi familia, mi mamá hizo muchas cosas aunque no era una mujer que se podría decir independiente, era una mujer a la que la mantuvo mi papá toda la vida, no tenía un trabajo. Pero esto le gustó mucho. Pero una tía, prima de su mamá, Amalia Castilla León fue la primera subsecretaria de educación, la primera embajadora mexicana. Entonces yo creo que había también como este...

M. L. Rosa: Legado.

M. Mayer: Este modelo, este legado de mujeres fuertes. Le ofrecieron incluso ser gobernadora, no sé por qué, pero no aceptó. Una mujer metida muy altamente en la política. Entonces había esta imagen de mujer. Y a mi mamá pues le gustó, le entusiasmó la cuestión del feminismo y se metió ¿no?

Te he de confesar que para mí era un poco difícil, porque por un lado era mi forma de irme independizando y por otro lado no le podía decir que no porque era poco solidario en términos...como mujeres ¿no? Pero muy tranquila se metió en un grupo y yo estaba en el otro. Entonces eso estuvo bien.

M. L. Rosa: Genial.

M. Mayer: Sí, fue muy apoyadora en ese sentido. Sí, lo fue.

M. L. Rosa: ¿Y te apoyó cuando decidiste irte a California?

M. Mayer: Tanto me apoyó que ya se estaba yendo a vivir conmigo, que eso fue una cosa más complicada. Fue muy difícil. Pero por ejemplo mi papá también me apoyó. Eso te cuento luego fuera de cámara, esas intimidades que estoy viendo con el psicoanálisis.

Mi papá por ejemplo a pesar de que ha sido un hombre bastante conservador pues realmente en el Club Rotario ha dado la batalla para que entren las mujeres...y en el Club Industrial que no dejaban entrar mujeres a comer. Entonces en esos lugares ha sido de los que lo han asumido como propio ¿no?

Porque yo llegaba y le decía: "Oye yo no iría a comer a ningún lugar donde no dejen entrar judíos ¿Tu cómo entras en un restaurante en el que no dejan entrar a mujeres?" Entonces es como que fue entendiendo poco a poco muy bien y a pesar de que es un hombre de 87 años ha seguido ahí dando batalla. Entonces eso ha sido interesante ¿no?

M. L. Rosa: ¿Y que pasó cuando le dijiste que querías ser artista plástica?

M. Mayer: No fue tan complicado para mí, porque mi mamá ya estaba en eso y no veía como... Por un lado me apoyaron mucho y por otro lado era “que Mónica siempre haga lo que quiera porque el único que va a sufrir es su marido” cuando era chiquita. Entonces yo lo supe aprovechar muy bien, lo he sabido aprovechar para hacer lo que quiero y mi papá ha sido muy solidario, realmente ha sido muy solidario en ese sentido. Yo creo que si mis hermanos se hubieran dedicado a hacer lo que hago yo serían unos *loser* absolutos, no tendrían ningún reconocimiento familiar.

M. L. Rosa: ¿Y que pasó cuando el marido de Mónica era artista, el novio de la nena era artista?

M. Mayer: Eso no les gustaba mucho, definitivamente no les gustaba mucho. Pero yo ya llevaba años de entrenamiento feminista.

M. L. Rosa: Porque a Víctor lo conociste...

M. Mayer: En la Escuela de Arte. Nos conocimos en la Escuela de Arte así que andamos juntos hace treinta y cuatro años.

M. L. Rosa: ¿Pero vos ya eras feminista antes de conocerlo a Víctor?

M. Mayer: Yo ya estaba metida en esas...

M. L. Rosa: Yo había interpretado que no, que primero lo habías conocido a él.

M. Mayer: Nos conocimos en la Escuela pero yo ya empiezo a meterme en los grupos feministas más o menos en la misma época. Pues es todo más o menos al mismo tiempo porque es toda una época feminista también, es una época en la que se habla de eso, se discute de eso. Yo de rollos feministas ya había oído hablar mucho antes ¿no? Igual tengo que leer el libro para ver como tengo las fechas.

M. L. Rosa: Y lo que me pareció increíble, y que se lo di a leer a algunas amigas mías del Instituto de Género, fueron dos capítulos de tu libro. Y lo que más les llamó la atención fue lo que escribían en los baños de la Universidad de Bellas Artes siendo que son artistas.

M. Mayer: Lo peor, lo peor.

M. L. Rosa: ¿Y cómo cayó tu seminario en ese contexto? Aunque tu seminario fue muy posterior ¿no? Y ya había habido años de feminismo.

M. Mayer: Nomás te lo digo de esta manera: se quejaron porque no aceptábamos hombres. Cosa que nunca sucedió, nunca se inscribió un hombre. Pero hubo quejas en la Escuela y el taller. El seminario era los sábados a la mañana y siempre estaba cerrado nuestro salón. Entonces nos íbamos a un Café y ahí dábamos muchas de las clases.

M. L. Rosa: Qué fuerte.

M. Mayer: Y cuando estábamos de despeinadas nos dejaban letreros en los talleres.

M. L. Rosa: o sea que en una palabra cayó fatal.

M. Mayer: En un sector, en otro no, en otro también siempre hubo cómplices ¿no? Yo en ese sentido no me daba cuenta de que había...o nomás me caía en gracia.

A. Barbosa: Oye también hay que resaltar ese mérito ahora que lo dices: la complicidad de Víctor porque casarse con una feminista y seguir...

M. Mayer: Por ejemplo hubo momentos en los que fue muy difícil, pues nos fuimos a Los Ángeles y la Escuela de Arte Feminista en Los Ángeles era pues muy radical, la mitad de mis amigas eran lesbianas radicales que no hablaban con hombres. Entonces de repente si venían y se quedaban en mi casa pues ni modo, ahí tenían que convivir con ese porque era parte del asunto ¿no? Estábamos juntos en esto. O íbamos a Alemania y había exposiciones y galerías a las que sólo podían entrar mujeres. Cuando estuvo aquí "Cuarto Creciente" yo me negaba a ir ¿por qué como yo voy a dejar ahora a este otro afuera? Quien me ha acompañado en todas las luchas ¿no? Entonces siempre fue como balancear eso y siempre ha sido interesante.

Ahora para mí lo más feminista que hemos hecho en esta vida es que nuestros hijos han tenido la misma cantidad de padre que de madre. Entonces los dos decidimos que íbamos a tener changas de medio tiempo, de dar clases y de este tipo de cosas y no de tiempo completo para poder estar con nuestros hijos y para poder dedicarnos a nuestro trabajo artístico también. Entonces han tenido igual padre que madre.

M. L. Rosa. Eso es increíble para él ¿no? Como él debe haber tenido que construir una imagen de hombre, de varón...

M. Mayer: Llegábamos a Baja California, de donde es su familia, y su tío lo agarraba y le decía: "Eres un mandilón ¿cómo es posible que tú cambies pañales?"

M. L. Rosa: Él cambiaba pañales.

M. Mayer: Claro, cambiaba pañales. Hicimos todo juntos desde un principio ¿no? No amamantó porque no podía.

M. L. Rosa: Qué fuerte.

M. Mayer: Pero él se paraba en la noche y me traía el bebé, participó en todos y cada uno de los momentos y tenía fuerte oposición en su familia ¿no?

Porque viene de una familia en la que la que sirve es la mujer y el hombre nomás dice: tráeme tal cosa.

M. L. Rosa: Con lo cual debe haber sido muy difícil porque a nosotras aunque sean nos apoyan las feministas pero a los varones ¿Quiénes los apoyan? Ahora hay más padres así al menos en la Argentina. Mi caso es ese, Mariano es cincuenta por ciento y a veces ha sido sesenta, un poco más que yo. Pero él me decía justamente que también tenía que luchar con la construcción de estos estereotipos, qué es ser varón. Ahora para Víctor debe haber sido terrible porque son treinta años atrás, no es ahora.

M. Mayer: Llegaba al Kinder a buscar a nuestro hijo y las mamás no le hablaban.

M. L. Rosa: Qué fuerte.

M. Mayer: Se preguntaban ¿No trabaja? ¿Por qué viene a buscar al niño? Lo bueno es que él es medio estepario no le preocupaba mucho, le daba risa ¿no?

M. L. Rosa: ¿Y los amigos?

M. Mayer: Es que nuestros amigos eran como nosotros. Su amigo es Rubén, el esposo de Maris y es feminista también, entonces se divertían mucho. Y jugamos mucho con la cosa sexista porque tampoco es que le viene a uno de un día para el otro, los sexismos de él y los sexismos míos ¿no? Algunas cosas si las tenemos divididas, él no se mete a la cocina y yo no me meto con lo eléctrico, yo eso no lo he podido superar, a mí me da miedo. Pues a él no le gusta la cocina y a mí si me gusta. El que mejor cocina es nuestro hijo, a nuestra hija no le gusta cocinar. Así que cada quien haga lo que quiera y como le sale. Pero es como una batalla ir cambiando eso ¿no? Porque cómo se atrevía a...

M. L. Rosa: A buscar a los niños al jardín...

M. Mayer: Y a cambiar pañales y a todo eso ¿no? Yo creo que igual si hubiéramos vivido en un lugar más chico hubiera sido más difícil.

M. L. Rosa: Claro.

M. Mayer: Y él vivió mucho tiempo en Estados Unidos entonces él también venía como con otra mentalidad.

A. Barbosa: Y me acuerdo que hasta en la obra del falo tú me dijiste que él posó.

M. Mayer: Sí, sí.

A. Barbosa: Hasta era modelo, fijate que solidario.

M. Mayer: Rubén y Víctor nos ayudaron a tener nuestras hijas para nuestro proyecto. Nos embarazaron para que.... [Risas]

Eso ha sido muy padre, realmente, esa complicidad a lo largo de todo el tiempo ¿no? De hacer esos proyectos y luego los de "Pinto mi Raya" que te digo para mí es una extensión del rollo feminista. Aunque no lo parezca porque es una desarticular y rearticular los sistemas de una manera...cuestionar la invisibilidad, cuestionar las mismas cosas ¿no?

Reunión con las *Mitominas*, Buenos Aires, 18/IV/09

M. L. Rosa: Querí hacer algunas preguntas que son a nivel personal y otras a nivel *Mitominas*. Primero si son feministas, cuándo se vincularon con el feminismo, si en la escuela de Bellas Artes –algunas me dijeron que no, que no habían participado en talleres-, si se habían sentido que verdaderamente el mundo del arte no era un mundo en donde la mujer tuviera la misma igualdad de oportunidades que los varones. Yo me acuerdo que una vez te pregunté a vos Monique y me dijiste que sí, que la mayoría de los premios vos veías que los tenían varones y que la mujer prácticamente era como una figura decorativa dentro de la carrera ...

M. Altschul: más aun, cuando nos dieron el Centro Cultural entero los varones plásticos reaccionaron pero furiosos. Dejaron en ese cuaderno, que tengo que ubicar, donde dejaron los mensajes, increíble.

M. L. Rosa: y después cuáles... digamos, lo que les dejo a ustedes como experiencia *Mitominas*. O sea, qué sienten a nivel posición ideológica, apertura de cabeza, no sé, a cada una les debe haber dejado una experiencia, entonces, en ese sentido piénsenlo, vayan pensando. Y también cosas que recuerdan. Por ejemplo, quién hace el contacto con Giesso y las que fueron a la entrevista con Giesso, cosas que se acuerden.

P. Larghi: ¿es necesario hacerlo tan personalizado? Digo, pregunto.

M. L. Rosa: no, vayan charlándolo.

P. Larghi: ir charlándolo y nos vamos acordando. Por ahí nos ponemos a pensar y cada una ¿?

M. L. Rosa: lo que sí quiero saber el nombre de cada una antes de empezar. Una pequeña presentación y después ya lárquense como quieran. Sí, yo había pensado eso: los contactos con Giesso, si se acuerdan del público, qué había pasado con el público, si veían, no sé, la transformación de la cara de la gente o si sintieron que les abrió la cabeza a mujeres y varones que fueron ahí. Monique siempre me ha contado reacciones de algunos colegas como negativas, entonces, bueno colegas varones, cuáles eran las reacciones. Y después había pensado también, porque trabajaron en una época muy dura porque si bien es un momento de apertura y de efervescencia democrática, por otro lado, es el momento del sida.

P. Larghi: bueno eso se vio en los mitos de la sangre.

M. L. Rosa: ¿A quién se le ocurrió los mitos de la sangre?

P. Larghi: justamente creo que estaba relacionado ¿no?

M. L. Rosa: Entonces, bueno, yo por ahí me voy a ir acordando más preguntas

P. Larghi: no sé si no habrá salido de ahí, es más Monique, porque...

H. Molinuevo: Lo de la sangre ¿por qué era? ¿Por qué pusimos los mitos de la sangre?

M. Altschul: pero recién entonces empezaba el sida

H. Molinuevo: Pero, ¿por qué se nos ocurrió el nombre? ¿A partir del sida o se nos ocurrió mitos de la sangre por otra cosa?

M. Altschul: no, además, por frases que aparecían: locura se lleva en la sangre. Esa era una de las preguntas

H. Molinuevo: Todo estaba relacionado con la sangre. La vida, la novela roja, novela negra

M. Altschul: si, la menstruación, el parto.

P. Larghi: bueno la relación que tenemos las mujeres con la sangre.

H. Molinuevo: La sexualidad

M. L. Rosa: yo les decía, bueno, es un momento de liberación, de efervescencia, de apertura democrática pero, por otro lado, es el momento en donde empezamos a relacionar lo sexual con la enfermedad, qué sé yo, las relaciones... el momento en que sale por ahí la mayor cantidad de prejuicios ante las relaciones homosexuales. De repente los homosexuales eran los causantes de la enfermedad, las mujeres que tenían muchas relaciones sexuales o inestabilidad, bueno, eran las culpables también de la enfermedad. O sea, todo lo que no era normalizado dentro de lo social, no era "lo normal", era como una amenaza para esta enfermedad. Entonces me parecía importante preguntarles qué pasó con esa muestra, por qué no hubo muchas muestras que trabajaran en talleres, y ya desde la temática, el tema del sida no era algo muy frecuente.

M. Altschul: no, fue totalmente novedoso

P. Larghi: casi fue el primero.

M. Altschul: incluso era un tema medio tabú ¿no? Se hablaba muy poco. Incluso el tema de la homosexualidad tampoco.

P. Larghi: es que vuelvo al tema: estaba recién... o sea, el primer gobierno democrático que teníamos, el Centro Cultural era una fiesta, también era la época del teatro abierto, o sea, todo el mundo cultural estaba revolucionado.

H. Molinuevo: Era anterior

P. Larghi: fue anterior, pero más o menos digo estábamos como ahí... veníamos con todas esas situaciones culturales que iban desencadenando a...

M. Altschul: Y sobre todo salíamos del aislamiento y del trabajo individual. La mayoría de las obras eran obras de varias plásticas, no eran individuales.

B. Braunstein: nos habíamos ido del país y de golpe nos encontramos todos acá de vuelta.

M. L. Rosa: es verdad eso. Si recuerdan en el grupo mujeres que hayan estado en el exilio y que de repente el exilio les sirvió para reflexionar sobre el feminismo y sobre su condición de mujer.

P. Larghi: no, de hecho había muchas mujeres que venían, o sea, me acuerdo una americana que había participado...

M. Altschul: una canadiense, una escritora canadiense. Sí había... Tamara Kamenszain también volvía en ese momento del exilio.

H. Molinuevo: Tato Pavlovsky

M. Altschul: Tato Pavlovsky que también participó. Fernando Ulloa, Norman Brisk ¿qué más? No sé eran...

H. Molinuevo: Silvia Estrin y Diana ¿no habían estado alguna de las dos afuera?

S. Berkoff: En España

M. Altschul: se fueron después ¿no?

H. Molinuevo: No me acuerdo, pero bueno había muchos que volvieron del exilio. Y con respecto al tema del sida, yo me acuerdo que estuve en el taller, no lo coordiné pero estuve presente, y en general el impacto era ¿cómo hablan de ese tema? Y como que por primera vez escuchando voces que hablaban desde un lugar diferente al del prejuicio referido a lo que veíamos de la homosexualidad.

Rompían con los esquemas de pensamiento tradicional sobre el sida, de un pensamiento rígido.

M. Altschul: y en los talleres en mesa redonda hubo bastante diferencia entre el primero y el segundo, porque el primero fue más de “Lugar de mujer” y grupos de autoayuda, era más trabajo entre mujeres, y en el segundo...

P. Larghi: más debate

M. Altschul: convocamos más expertos.

H. Molinuevo: más expertos...

M. L. Rosa: ah, convocaron más expertos.

H. Molinuevo: sí, sí, en cada temática... por ejemplo, había un taller sobre droga y convocamos y vinieron, digamos, nadie se negaba a participar, pero era la gente que en ese momento más había en la Argentina de drogas, de cada tema: de droga, de sida. Mira, me acuerdo que hasta Zaffaroni estaba en uno de los talleres.

P. Larghi: ¿qué era sobre identidad?

H. Molinuevo: yo no me acuerdo ahora, pero está en el programa.

P. Larghi: ¿con Fernando Ulloa no estaba?

H. Molinuevo: con Fernando Ulloa estaba, en mesa redonda.

P. Larghi: me parece que era sobre identidad.

H. Molinuevo: yo me acuerdo que me reuní con él y otros en un café en la recoleta para coordinar un poco...

[Entra Florencia Braga Menéndez - 12.25]

F. Braga Menéndez: Yo me llamo Florencia Braga Menéndez. Yo confieso: honestamente yo creo que en mi caso sería totalmente mentiroso decir que tenía un punto de partida ideológicamente parte de, o sea, que tengo que decir que a mí me ha significado a lo largo de los años, me ha permeado el feminismo a lo largo de mi propia experiencia. En ese momento mi relación fue netamente con Monique, yo nunca sentí armarme así...

P. Larghi: políticamente en el feminismo...

F. Braga Menéndez: sí, yo creo que yo... y me da, no sé si vergüenza, pero entiendo el tipo de enajenación. Yo hoy me considero una feminista absoluta y a esa edad no, a los 20 no.

P. Larghi: por ahí no lo sabias

F. Braga Menéndez: no, yo sentía que sí me interesaba la dignidad de la persona pero nunca imaginé que hubiera una situación de género tan fuertemente planteada. Estaba totalmente enajenada en mi situación

M. Altschul: tampoco había una exigencia sino que era un trabajo muy abierto y tomando, relevando, lo que cada una aportaba.

F. Braga Menéndez: claro, para mí eso fue lo más interesante didácticamente inclusive. Yo me sumé... a mí me dijo Osvaldo Giesso: hay unas minas re piolas, te vas a divertir. Y para mí fue una cosa totalmente egoísta que me interesaba participar de una muestra

M. Altschul: lo que nos costó convencerlo a Giesso.

F. Braga Menéndez: pero yo me quería vincular con Monique y años más tarde el salto a la situación de definirme como feminista también tuvo que ver con Monique, tuvo que ver con... cuando me mandaste a los talleres: anda a aprender, en relación al tema de trata y de prostitución. O sea yo me considero una feminista pero me construí a lo largo de mi propia experiencia debido... porque había situación que justificaba la lucha, la denuncia y la posibilidad de denunciar el conflicto, yo no la tenía a los 20 años, creía que era una persona libre y con posibilidad de pensamiento político completamente des enajenado. Tardé años en descubrir el espacio profundo de violencia que estaba reservado hacia una mujer y realmente siento que mi vínculo con ese caudal de posibilidad reflexiva tuvo que ver... suele pasa que a gente le agarra así por cosas personales, a mí me paso en relación a Monique. Yo le tenía mucho amor, mucho agradecimiento, pero era una cosa super egoísta de jah, qué bárbaro, qué divertido que estuvo *Mitominas!* De hecho en ese momento yo también participaba en la descalificación a las estéticas y sigo sintiendo que no necesariamente la necesidad de denuncia o de campo expresivo en expansión, no siento que eso consolide un discurso estético de valía en términos institucionales, pero hoy le descubro otro valor que en ese momento tampoco le veía y ese valor que en ese momento no le veía, porque para mí claramente existía el mundo del arte profesionalizado y el mundo de las calidades así como autónomas del arte y el mundo de 'las señoritas se expresan', y en ese prejuicio que yo tenía respecto del campo que podía llegar a significar para la necesidad expansiva de las señoritas expresas, digo eso porque es una forma descalificatoria que yo usaba: qué tipo de obra, qué tipo de muestra. Y... es una muestra de las señoritas expresa. Entonces, ese tipo de situación yo las tenía muy puesta... mentira no solamente fue Monique también fue Fernanda Laguna que un día me cagó a puteadas cuando yo estaba hablando de una obra femenina y yo

usé, sin darme cuenta, porque siempre me había parecido un desastre, usé la palabra femenina como una cosa peyorativa. Nunca la había usado y se me escapó, nunca la había usado pero creo que la sentía y se me escapó y Fernanda me agarró de las pestañas y me dijo que era una vergüenza que una mina estuviera hablando de esa manera de la obra que ella muchas veces consideraba. Yo estaba muy contenta porque en mi galería siempre había estado trabajando con hombres y mujeres en proporciones bastante iguales y eso no pasaba en realidad en relación a las galerías chetas⁶²⁹. Las galerías chetas tenían muestra de varones, varones, y yo estaba muy copada con la gran situación que habíamos logrado, pero yo tenía un campo discursivo que recortaba en algún lugar y a la obra que podía llegar a ser la señora pinta bandejas que recibía Fernanda Laguna sin prejuicio yo tenía una mirada... y Fernanda me pegó una trompada que fue buenísima. Viste que la vergüenza es un sentimiento muy productivo moralmente, pero fue por relación muy particular hasta que, además, la vida claramente me puso en situación de darme cuenta

P. Larghi: o sea que fue de aprendizaje...

F. Braga Menéndez: y también fue la charla aquella de Leonor Caldera en televisión con el repugnante Marthineitz, bruto asqueroso y la descalificación cuando en un momento le dijo: ¿vos sos feministas porque sos fea? Y yo empecé a llamar por teléfono y no me atendían. Yo pasé un mensaje y nunca pasaron mis mensajes. Yo estaba desesperada

M. L. Rosa: ¿qué año fue?

F. Braga Menéndez: no sé, pero fue un horror. Y ese día empecé a preguntarme respecto de cuál era mi relación con este estatuto, este cuerpo, y me di cuenta de que era muy fácil decir: no necesito ser feminista, siendo una burguesa con determinado ingreso. Con el tiempo entendí cada vez más que las mujeres tenemos una responsabilidad respecto de otras mujeres que están mucho más excluidas del campo político, en términos económicos era claramente por el problema de la prostitución y de la trata que fue una piña final. Hoy no puedo no pensar el mundo desde mi perspectiva que es feminista total, o sea, siento que soy feminista, que me encanta ser feminista, que no tengo ningún tipo de dificultad en ponerme el mote porque todo lo que en otro momento significaba la posibilidad de que alguien... de tener que estar explicando que eso no significaba ser lesbiana, hoy realmente me puedo tomar el trabajo, entiendo que no me importa absolutamente nada de lo que pueda estar en la adherencia compleja del estatuto de ser feminista. Es una necesidad que tienen que ver con la dignidad de todas las

⁶²⁹ Cheto: es diminutivo de concheto, en Argentina refiere a las y los estirados, nenes de papá. Similar a pijos en España.

persona del mundo, entender la igualdad de derechos y la necesidad de... Además, claramente entender que el patriarcado es, de alguna manera, síntoma de lo más repugnante del origen del capitalismo.

M. Altschul: y el tema de los medios sigue siendo terrible. Hace una semana Víctor Hugo Morales la llamó a Chunchuna Villafañe para preguntarle si había decidido no hacerse cirugía estética, si no le molestaban sus arrugas.

F. Braga Menéndez: ¿para eso la llamo?

P. Larghi: ¿y qué le contestó Chunchuna?

M. Altschul: estoy hecha una pasa de uvas y no me importa porque tengo proyecto de vida, tengo proyecto de futuro, eso es lo que importa.

B. Braunstein: es un ejemplo ella.

F. Braga Menéndez: la propaganda de Axe⁶³⁰ ¿se enteraron?

H. Molinuevo: Sí, nos llegaron los mails pero ya hicimos protesta.

F. Braga Menéndez: la propaganda de Axe es los tipos... ¿y el juego este nuevo ¿?, el de la violación? Yo no puedo creer chicas. Un juego que se vende que lo podes comprar en CD donde vos podes seguir, desnudar y violar a niños y niñas. Es un jueguito electrónico que se vende.

H. Molinuevo: No, pero se hizo una protesta

M. Altschul: si, pero contra eso es muy difícil porque es algo internacional, pero contra lo de Axe sí. Hay tres diputadas y otra diputada aparte. Estuvo Juliana Di Tullio, por un lado, y, por otro lado, Marcela Rodríguez presentaron al INADI⁶³¹

M. L. Rosa: con lo cual todo lo que planteaban en *Mitominas* tiene una actualidad total

P. Larghi: absolutamente

S. Berkoff: Siempre tienen actualidad porque la situación no cambia, cambia lo superficial, pero el fondo de la cuestión no cambia. La mentalidad de la gente no cambia.

F. Braga Menéndez: esto que vos decís de lo de Chunchuna Villafañe, la idea de la obligatoriedad del cuerpo oficial está cada día peor.

⁶³⁰ Axe: Importante marca de desodorante.

⁶³¹ INADI: Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo.

S. Berkoff: claro, incluso para las jóvenes.

F. Braga Menéndez: para las jovencitas es un delirio. No conocí otra cosa aparte.

M. L. Rosa: ahora, volviendo digamos con *Mitominas I*, a ver las que participaron en *Mitominas I*, ustedes no, Pilar, Hebe: cómo fue esta cosa de desestructurar los mitos, porque yo creo que empezaron como muy... digamos desestructurar los mitos como el tema de lo histórico y de cómo eso se veía en la actualidad y después pasaron al *Mitominas II* con el sida, con un caso más actual.

M. Altschul: pasamos meses charlándolo

P. Larghi: yo adhiero a lo que decía Florencia. Yo en realidad, en mi caso personal, era muy pendeja entonces. Yo no tenía una postura en ese momento hacia el feminismo, pero, en realidad, yo me di cuenta que era feminista por pensamiento y por adhesión a medida que fui investigando. Lo primero que hice fue comprarme el libro de Gabriel ¿? e ir reconociéndome a través de todo el laburo que veníamos acá a hacer.

M. Altschul: además hubo un tema que es interesante, que es que mucho de la deconstrucción de mitos se basó en un libro de una japonesa americana que se llama Jean Shinoda Bolen y esta mujer está viniendo a la Argentina la semana que viene y va a hacer un taller y una presentación en la feria del libro de su libro. El libro se llamaba *Diosas en cada mujer*, que lo tengo acá.

M. L. Rosa: o sea que la idea esta de deconstruir los mitos...

M. L. Rosa: no, no partió sino que después encontramos este libro y fuimos tomándolo y, además, tomamos todos los libros de mitología. Empezamos por mitología griega, después también seguimos con mitología latinoamericana.

M. L. Rosa: si, porque estaba Penélope, Deméter

M. Altschul: Pandora

P. Larghi: Afrodita

H. Molinuevo: Los mitos latinoamericanos también

M. L. Rosa: ¿y cómo fue trabajar con ese primer grupo? Después vemos el segundo a ver cómo fue.

H. Molinuevo: fue un grupo que fue muchísimas reuniones previas. Yo creo que en mi caso personal, Hebe Molinuevo, yo creo que debo haber sido feminista

toda la vida pero que tomé conciencia fue en esas reuniones. Yo sentía injusticias en el trato hacia las mujeres en muchísimas cosas. Tuve un mundo muy femenino. Yo estuve pupila en un colegio con mujeres y muy aguerridas eran las chicas, éramos. Y bueno en cuanto a reflexionar sobre el tema del feminismo yo creo que la conciencia que tomé fue a partir de estas reuniones previas a *Mitominas I*

M. Altschul: y ahí tuvieron un rol importante Angélica Gorodischer y Daniela Gutiérrez también. ¿Quién más estaba en...?

P. Larghi: Anna Lisa

M. Altschul: Liliana Mizrahi también. Hicimos un taller. ¿Se acuerdan el taller de las máscaras?

P. Larghi: en casa. Y las fotos de Alicia D'Amico que cada una... ¿eran con máscaras?

M. Altschul: cada una se identificaba con un mito y se pintaba y se vestía como ese mito

P. Larghi: y hacia una performance y ella sacaba las fotos. Que tenía una sala Alicia D'Amico con todas las fotos hechas. Pero que también fue muy importante porque cada una tomó un mito, lo elaboró, fue un laburo digamos, no fue una cosita que de un día para el otro...

M. Altschul: no, fue todo un año

P. Larghi: se hizo todo una elección, una preparación

M. L. Rosa: y esas fotos de Alicia

P. Larghi: están ahí, no sé, debe tener registro ¿no?

M. Altschul: no, nunca... no porque después nos quería cobrar una suma... era muy caro.

P. Larghi: ah, pero se las llevó, las tiene ella.

M. Altschul: las tuvo ella, no sé ahora quien las tendrá

H. Molinuevo: yo hace poco en la Fundación OSDE –fines del año pasado- hubo una muestra de Sara Facio donde yo vi una foto de Liliana Mizrahi de esa época. Pero solo de ella, de ninguna de nosotras.

M. L. Rosa: y Beba ¿vos con el feminismo cómo te vinculaste?

B. Braunstein: yo en la escuela de arte, que era mi escuela de secundaria, nada porque era muy chica, desde los 13 años y era muy infantil, muy tímida, pero ya cuando salí de la escuela y empecé a trabajar en empresas grandes ahí conocí todo y digamos que no soy militante pero soy feminista así desde entonces.

M. L. Rosa: y tu participación fue todo el tema de carteles...

B. Braunstein: y mi participación fue porque la conocí a Monique después yo de 7 años de ausencia del país, y cuando volví, a través de un amigo en común, la conocí y ella estaba pensando ya en *Mitominas* así que tomamos contacto

M. Altschul: le dije: ¿a vos te interesaría? Bueno para la semana que viene necesitamos el primer cartel.

B. Braunstein: en seguida me encantó y me identifiqué.

M. L. Rosa: ¿y como te inspiraste en los carteles? ¿Cómo te acordas de esa experiencia de haberte puesto a pensar en hacer un cartel?

B. Braunstein: nada, me puse a pensar como para cualquier trabajo creativo qué sé yo y, además, porque me gustaba y me interesaba. Me enganché con algo de plástica, me enganchó Monique, es el segundo *Mitominas*

M. Altschul: Bueno pero las ¿? ¿Fue en el segundo? No, fue en el primero.

B. Braunstein: no, en el de la sangre porque era la participación de la mujer a través del sacrificio perforándose y apretándose.

M. L. Rosa: y Pilar ¿vos hiciste la escuela de bellas artes?

P. Larghi: así es, en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón

M. L. Rosa: ¿y cómo fue tu experiencia ahí con el tema...?

P. Larghi: machismo absoluto. La mayoría de los profesores eran varones y yo me acuerdo que todos eran... ¿? Julio Pagano, y la verdad que había mucha discriminación solapada, pero yo creo que, además, veníamos como con todo este resabio de la dictadura y todo esto que decía Florencia yo también lo tenía, o sea desde todos los lugares, pero mi pensamiento era profundamente feministas ya en aquella época. Así que sí. No te diría que yo hoy soy militante feministas, pero toda la vida percibí y también fui víctima, como todas en algún punto, –entre comillas– del patriarcado, la predominancia de lo masculino. Es más, para mi *Mitominas* aportó también una vuelta a lo femenino, más allá del feminismo. Es más, hoy por hoy sabemos que el mundo avanza hacia lo femenino en un montón de términos pero internamente *Mitominas* me posibilitó primero concientizarme, como dijo ella

también, de mi postura feminista ante el mundo y después descubrir mi femenino porque yo lo venía haciendo, porque los cuadros de ¿? Yo vengo de gente de provincia, todas cocían, bordaban, había un quehacer femenino que estaba en mi obra que yo no lo tenía concientizado porque, además, no tenía perspectiva en ese momento, entonces, *Mitominas* fue como una vuelta de rosca en mi postura y en la toma de conciencia.

H. Molinuevo: a mí me pasó exactamente esto no en el arte, yo soy psicóloga, y yo a partir de *Mitominas* en mi práctica profesional no puedo dejar de tener una mirada de género.

P. Larghi: que surgió después...

H. Molinuevo: después de *Mitominas*. Me sale naturalmente tanto cuando trabajo con mujeres como con varones. Es como que está incorporado como si hubiera sido una cosa genética y jamás en la facultad hemos tenido ninguna materia que tuviera que ver con género en la época que yo curse. Ahora sí.

M. L. Rosa: claro. Bueno ahora no está incorporado naturalmente al plan de estudios. Ahora o es un seminario o es un taller

H. Molinuevo: no, pero hay, hay.

M. L. Rosa: ¿pero se habla?

H. Molinuevo: sí, sí

M. L. Rosa: digamos, hay posibilidad de abrir la cabeza si uno...

H. Molinuevo: sí y en las materias, digamos, hay una mirada. En la época que yo cursé no había nada. Entonces en mi cabeza tuve que juntar lo que había aprendido en la facultad más esta nueva mirada que apareció desde *Mitominas*, no antes.

M. L. Rosa: o sea que fue muy importante para todas ustedes, por lo que veo.

F. Braga Menéndez: para mí, honestamente te digo, partiendo de lo que estás diciendo, yo confieso que en ese momento era bastante egoísta. Es más, me daba un poco de temor porque no sabía si me sentía partícipe en la cuestión más francamente estética pero tengo muy claro algo: yo me alimenté de la sensación de que había institución avalando, de que había una institución, un corpus, porque hasta el 83 mi fantasía era que nosotros teníamos un único opresor que era la derecha. Entonces para mí era todo lo mismo. Yo sentía que nosotros éramos de una pandilla en mi familia, que era lo mismo ser judío, marxista, peronista. Había

algo que era el nosotros, hay un nosotros muy dibujado, nunca se me había ocurrido que dentro del nosotros hubiera otro enemigo. El patriarcado no existía. Mi padre me había enseñado en relación... me había fortalecido bastante.

H. Molinuevo: tu papá iba apoyando mucho a *Mitominas*

F. Braga Menéndez: a mí claramente me habilitó. Fue un papa muy habilitante en muchos aspectos. Yo pensaba que solamente existía el mundo del humanismo y de los fascistas. Jamás imaginé de golpe descubrir en el seno profundo de compañeros la problemática de no poder entender... yo me acuerdo la primera sensación de ¡cómo puede ser que yo no puedo hablar tranquila en una charla en Casa Nacional! que era el espacio que tenía Caputo donde formaban cuadros intermedios políticos. Las minas parecen todas boludas y hacían todas de boludas y los varones tenían un modo terriblemente así como ¿qué tal? ¿Cómo andas divina? qué sé yo, y caputo, cállate.

P. Larghi: si, cállate, cerrá la boca

F. Braga Menéndez: qué sé yo, era increíble. Entonces de golpe descubrí... para mí la primer situación habilitante institucionalmente, más allá de que yo no sentía poder adherir en un montón de aspectos, pero creo que me transformó, porque no soy la misma persona que en ese momento y hoy puedo descubrir los temores que tenía, en todo caso, a ponerme determinado camiseta y la necesidad que tenía de estar... o sea, en el fondo era pura debilidad el temor a... o sea, estaba enormemente identificada con un montón de valores que no podía deconstruir desde la perspectiva de género que tengo hoy, porque llegué muy tarde a la conciencia de que había un problema. O sea, tengo que agradecerle a la impudicia e imbecilidad de ex maridos idiotas que me topé en la vida, la conciencia respecto del lugar de sometimiento de la mujer.

P. Larghi: ¡gracias a todos ustedes aprendí!

F. Braga Menéndez: a la torpeza, a la impudicia, no lo digo en joda, te juro. ¡Ah, pero la puta! esto realmente es muy claro, pero hasta el '83 uno tenía tan claramente hecha, estaba tan separado el peligro que a mí no se me ocurrió jamás que después del 83 iba a descubrir dificultades en relación a mis posibilidades expresivas que no tuvieran que ver con el campo del fascismo deliberado, enunciado.

M. L. Rosa: visible, claramente visible

F. Braga Menéndez: claro, jamás se me ocurrió que de un compañero pudiera surgir una cosa... y la pregunta a mí me la instaló seguramente *Mitominas*, o sea, la primera vez que yo me pregunté respecto de mi situación de género. Y en

esa época me acuerdo que trabajaba en una librería, tenía un trabajo momentáneo en una librería, y a mí me gusta mucho la literatura infantil y había libritos, una colección sueca, donde había libritos para chicos que eran más comprometidos políticamente y había un librito que era un librito para nenas que era un libro muy altamente cuestionador donde empezaban a salir... y yo como una nena realmente leía preguntas y cosas y el relato me tocaba por primera vez. O sea, era muy pelotuda, estaba muy lista para... creo que hasta el día de hoy. No sé si les pasa a ustedes, yo no me siento con derecho a mi cuerpo claramente. Yo soy gorda y yo nunca me he sentido cómoda de estar en pelotas, yo no voy a la playa en maya, o sea, sufro mucho. Entonces, yo no siento para nada ser una persona desenajenada que superó la situación. A mí me han metido inyecciones gigantescas y esa distancia que yo tomaba en aquel momento con el fenómeno tan generoso y convocante de *Mitominas* tenía que ver con mis partes más débiles probablemente. Yo tengo muchísimo para agradecerle a la experiencia de *Mitominas* y cada vez me doy más cuenta con los años, porque me doy cuenta... o sea, lo que vos decís: siempre fui feminista, yo siento que también, o sea, para mí estaba la situación de derecho y libertad, pero me costó mucho descubrir cómo no tenía... o sea, sentía que era libre pero yo el pasaporte con sello no lo tenía, el salvoconducto no lo tenía.

M. Altschul: para mí, que organizo esto, fue la misma experiencia porque yo que venía de estar en Estados Unidos, de haber pasado por esa segunda ola de feminismo donde todo el mundo en las universidades era feminista, llego acá en el año 71 y no encuentro a nadie, no hay nada. Cada vez que me encontraba y decía que era feminista me miraban y me decían: yo soy femenina, pero no feminista. Llego a la Argentina, yo nunca había sido peronista, pero todos mis amigos estaban en la tendencia, entonces, me meto ahí porque quería participar, quería volver a mi país y hacer algo. Además era un momento muy así...

Silvia Berkoff: ¿cuantos años viviste afuera?

M. Altschul: 10 años en total: primero en Europa, después 3 años que volví tuve hijos y estuve aislada, y después 7 años en Estados Unidos. Entonces, empiezo a participar en la tendencia y entro en un grupo cultural. Entonces, estoy con un cineasta que se llamaba, se llama, Borenholtz y con Bañasco creo, éramos cuatro, y en el momento que yo planteo que es importante en toda la cosa de cambio cultural meter también al feminismo y la tomo a Margaret Randall, que era una americana que había tenido que huir de México a Cuba porque la perseguían por todos lados...

P. Larghi: te retiraron el saludo.

M. Altschul: me decían que era completamente absurdo y que me decían: desde ya, no, no entra nada de todo esto porque va en contra de nuestra cultura. Entonces les dije: bueno muchachos, hasta luego, y me fui. Y estaba muy aislada, no encontraba un lugar. Entonces, después Fernando Ulloa me dice: mira hay unos laboratorios de 12 chicas que son bastante piolas –una de ellas era Susana Pravaz y la otra era Estela Troya- y creo que te va a ayudar un poco a entender qué pasa. Y fui a un laboratorio que fue muy bueno, muy lindo y después me dijeron que querían seguir haciendo un trabajo de exploración y que nos reuníamos, no sé si era una vez por semana o cada dos semanas, y ahí fue terrible lo que ocurrió, porque ellas dos eran las diosas que estaban sentadas sobre sillas, después había como una especie de tarima y ahí había varios muchachitos muy ricos, varios que tenían mucho dinero y que eran los mimados de la Sociedad psi argentina y después estábamos las minas y cada vez que nosotras decíamos algo éramos unas boludas.

F. Braga Menéndez: bueno, es que el feminismo no está permitido.

M. Altschul: claro. Entonces, después de ir dos o tres veces les dije que yo no iba a ir mas porque no me interesaba, porque veía que ahí había distintas jerarquías y yo realmente había ido a una escuela de monjas y la jerarquía la vi en la iglesia católica y chau, la mandé al demonio y no iba a caer ahora en la jerarquía psi y que me iba. Entonces me exigieron que lo pensara una semana y que volviera a la semana siguiente a ratificar lo que había dicho. Entonces a la semana siguiente a la hora que se reunían llamé por teléfono y les dije que yo no me sometía a ningún maltrato y que yo no iba, no iba a ir. Entonces Susana Pravaz me contesto: si querés saberlo, nosotros también estamos contentos de que no vengas. Y me colgó. ¡Una psicóloga!

H. Molinuevo: Susana Pravaz se casó varias veces y cada vez que se casa se pone el apellido del marido.

M. Altschul: Pravaz no es apellido de ella tampoco...

P. Larghi: fue de su primer marido...

H. Molinuevo: ¡de su primer marido! te juro.

M. Altschul: ¡esto no lo publiques!

F. Braga Menéndez: yo te voy a decir una cosa, muy ¿? pero me importa un carajo: la realidad es que la cosa para mí extraña que tenía... a mí me pegó mucho una cuestión que planteó Monique sin quererlo y que creo que lo mejor y más raro por ahí... porque para mí lo más raro que te da *Mitominas* en ese momento, lo que más me sorprendía era la horizontalidad, la permeabilidad, porque era democrático.

M. Altschul: ¡sigo sufriendo la horizontalidad!

F. Braga Menéndez: porque esta demente junto un montón de gente, lideraba, pero hacia espacio. Entonces ella te decía: van a estar las lesbianas, las estas, van a estar las fálicas, van a estar estas, las otras, van a estar las de acá, las de allá, pero muy tranquila y sentada, van a estar todas. ¿Esta mina de dónde salió? Eso fue genial, nunca hizo ejercicio del poder.

Silvia Berkoff: a mí me pasó que yo entré al grupo tarde, cuando ya estaba todo bastante cocinado a través de Florencia justamente; no sé si vos te acordás, porque yo estaba trabajando en “Amantísima” y vos conocías a Adriana, una de las actrices de “Amantísima”

F. Braga Menéndez: me suena todo eso

Silvia Berkoff: claro, Adriana una chica que no me acuerdo ni el apellido...

F. Braga Menéndez: pero ustedes ya se conocían...

Silvia Berkoff: claro, Adriana estaba en el elenco y yo también estaba en el elenco, nos conocimos ahí.

M. L. Rosa: “Amantísima” fue una obra de teatro...

Silvia Berkoff: una obra de teatro de Susana Torre Molina que se hacía en esa época y Adriana, que era otra chica del elenco, vino y me dijo: mira conozco un grupo de chicas mujeres que están haciendo cosas de plástica y vos que sos artista por qué no te conectas con ellas y una amiga mía, Florencia, está en ese grupo, llamala.

F. Braga Menéndez: no me acuerdo, yo creí que vos eras mucho más *Mitominas* que yo.

Silvia Berkoff: yo te llamé a vos y vos me dijiste: mira se hacen las reuniones en la casa de Monique –y yo no sabía quién era Monique- por qué no vas a una reunión. Yo vine a una reunión, caí así porque a mí no me conocía nadie, Monique no me conocía nada, me abrieron la puerta, yo entré a la reunión, me metí ahí y resulta que ya estaba todo armado, prácticamente no había más espacios, estaba todo... y Monique me dice: ¿por qué no trabajas conmigo? yo estoy por hacer una escultura y yo dije: ¡ay, qué es esto! Llego acá, me invitan a participar y encima Monique que no me conoce me invita a trabajar con ella en una obra de ella.

F. Braga Menéndez: muy loco

Silvia Berkoff: yo no podía creer.

P. Larghi: lo femenino de *Mitominas*, digo, no en esta cosa peyorativa del feminismo sino que, en el primer *Mitominas* yo lo noté más que en el segundo, era juntarse acá en lo de Monique y todas estábamos haciendo algo y terminábamos en esta cuestión de las mujeres que pegan, que está una cocinando y todo estaba relacionado también a quehaceres porque trabajábamos con engrudo, una que hablaba de los textos e iba relejendo otra cosa.

M. Altschul: lo más difícil fue conservarlo a Carlos en medio de todo esto

P. Larghi: yo he visto cositas tuyas previos a eso y Carlos ya tenía, digamos, ya venía fogueado.

F. Braga Menéndez: Carlos fue miembro.

M. L. Rosa: y con Carlos fueron y filmaron todo *Mitominas II*, porque hay una filmación muy buena, quizá la más buena para archivo no la más estética, que es que vos con la cámara y Carlos al lado: filma esto, y yo sentía que era la vos de Carlos. Y se pasaban la cámara entre los dos. Y es la mejor que hay, capaz de ahí salen las –tendríamos que verla- las obras que vos perdiste, que decías

P. Larghi: ¿esas son en filmaciones de Carlos?

M. L. Rosa: son filmadas, sí, una cámara así como estoy yo e iban los dos y uno iba diciendo y Carlos le decía: no, mira yo te doy luz de acá, vos dale. Y estaban los dos como muy entrenados.

F. Braga Menéndez: mi segundo marido, digo, este es un tipo –porque le contaba a dónde venía- compañero, compañero en serio.

P. Larghi: ¿te está esperando afuera?

F. Braga Menéndez: no, está haciendo sus cosas. Pero, de verdad, un tipo que, por ejemplo, puede entender el sentido del abolicionismo en prostitución para mi es mucho mérito porque la verdad que me he pasado sufriendo tanto hasta llegar a un varón que entiende que se puede pensar como feminista hoy también... Y bueno yo le contaba recién, para mi claramente la pareja de Monique y Carlos tiene que ver, porque de verdad toda esas figuraciones, ese mito finalmente de la cosa fálica de la mujer sola y enojada contra el pito existía, existía muy fuertemente y era fantástico que estuviera esta mina contenta con su marido, los dos lindos, con familia, con chicos y demás, invitándonos a todos a jugar; y había varones invitados: estaba Chabán desnudo y con el pito dorado, Marcelo Pombo.

M. Altschul: La hora de Marcelo

F. Braga Menéndez: Pombo tenía menos prejuicio que yo, creo yo, en relación a la estética que *Mitominas* proponía. Era una persona mucho más valiente.

M. Altschul: además habíamos trabajado juntos en una publicidad para Casalís con Marcelo, nos divertimos como locos.

M. L. Rosa: y Marcelo había estado en tu primer proyecto

M. Altschul: en el primer proyecto, en el de *Alicia y el país de lo no visto*

M. L. Rosa: y en el otro, el de la ambientación en cada habitación

M. Altschul: era eso, *Alicia en el país de lo no visto*.

M. L. Rosa: ah, el que está en el libro, porque yo le llamo como le llamas al libro vos

M. Altschul: ah, no, *Las transformaciones*

M. L. Rosa: claro, en ese.

M. Altschul: pero después, anterior a *Las transformaciones*, en el año 82 u 83 cuando todavía estaba la dictadura vaciamos toda la casa, llamamos a mudadores y mudaron todo para atrás y en cada ámbito había gente que vino a hacer instalaciones y en medio de eso había coros, había grupos de teatro, estaban “Las Gambas al ajillo”, que no eran “Las Gambas” todavía. Después cerramos la calle y estaban los que después fueron “La Portuaria”, que hicieron la batucada y todos los vecinos se acercaron a bailar. Cruzamos el auto en la esquina y cerramos la calle y esto era una dictadura todavía.

F. Braga Menéndez: ¿en qué año eso Monique?

M. Altschul: fue fines de 82 o principios de 83 y era una época en donde todos estábamos muy aislados, entonces, invitábamos y, por ejemplo, vino “Menchi” Sabat y trajo lo que estaba haciendo en ese momento y lo mostró, estaba Oscar Oszlak que estaba con su coro y trajo su coro entero y cantaban todos en medio de tules en el dormitorio. Después acá en la cocina estaba Vivi Tellas que hizo una sátira imitando a la cocinera esta... Doña Petrona, que fue delirante porque tenía harina, huesos y agua y entonces se sacudía así y todo el mundo terminaba enchastrado y después cocinaba eso y lo ofrecía para comer. ¡Una porquería terrible! Y Chabán vino y se subió a una mesa en el jardín y dijo: que salgan los chicos –nadie sacó a los chicos-, y empezó a putear como loco y entonces Carlos estaba: ¡saquen a los chicos, vos te bajas de la mesa! Y Marcos López, había una pileta de lona...

H. Molinuevo: *Pelopincho*⁶³²

M. Altschul: pelopincho, y la lleno de agua y en el fondo había fotos que eran las fotos de los desaparecidos, fotos inundadas, después ahí estaba...

M. L. Rosa: ¡qué bueno eso!

Silvia Berkoff: ¿no tenes ningún registro de eso?

M. Altschul: después ahí estaba... tu ex marido [*de Pilar*] ¿cómo se llama? Horacio.

P. Larghi: ese fue con el que más aprendí. Lo más parecido a mi viejo que encontré. ¡Esto, por favor, sácalo!

M. L. Rosa: ¿era tu modelo?

M. Altschul: si, era mi modelo. Hizo una performance impresionante que salían de arriba y se iban tirando por las escaleras dos tipos envueltos en una bolsa de plástico y con pintura adentro, que era como sangre, y finalmente era como un nacimiento, salían de esa bolsa de plástico a medida que bajaban las escaleras y aparecían todos ensangrentados.

Silvia Berkoff: ¿no tenes fotos, nada de eso?

M. Altschul: si, debo tener

M. L. Rosa: algunas fotos salieron

H. Molinuevo: ¡no se puede creer como han salido de normales los hijos de esta loca!

M. Altschul: después Marcos López había instalado una máquina de fotos y cada uno se encerraba ahí, se miraba en un espejo y se sacaba a sí mismo la foto, la revelaba en el momento y se las daba.

F. Braga Menéndez: fue muy altamente performático, realmente es “la” situación performática. Estaba pensando recién, en este instante...

P. Larghi: además, algo que tenía mucho que ver con el Di Tella en su momento. ¿Te acordás que cuando salió *Mitominas* todo el mundo empezó a hablar como “el nuevo Di Tella”? Para todo el mundo, digo por lo de performance, era como volver a vivir esa situación performática.

⁶³² *Pelopincho*: famosa marca de piscinas de lona en Argentina.

H. Molinuevo: mi facultad estaba al lado del Di Tella, o sea que para mí *Mitominas* se abocó muchísimo a esa época de...

M. L. Rosa: eso decían de... ¿todo el mundo comentaba eso? Qué bueno eso que me están contando.

H. Molinuevo: y por supuesto que el Di Tella no hacía una lectura de género, no estaba... pero como cosa revolucionaria, fuerte

B. Braunstein: pero tuvo fuerza, tuvo mucha fuerza

P. Larghi: el uso de performance, el tipo de manifestaciones

Silvia Berkoff: el uso del humor también, era como recuperar el uso del humor en el arte que quizá en la parte de espectáculos estaba en esa época, pero en la parte plástica, en el arte plástico, en el arte visual, no había humor. Me parece que no era humor.

M. L. Rosa: había una cosa como más solemne,

Silvia Berkoff: claro, más formal, mas armado y esto era una cosa desbordante, que se desparramaba en los pasillos, que caía por todos lados, era como...

M. Altschul: incluso cuando vinieron de la *Noticia rebelde*⁶³³ a cubrirnos me acuerdo que Daniela los esperaba con un bowl enorme con huevos y batía los huevos delante de la cámara.

H. Molinuevo: Claro y en toda la parte de talleres y mesas redondas el humor, las transgresiones.

M. Altschul: Los talleres eran muy movilizantes

H. Molinuevo: Muy movilizantes. Imagínense que acá en esa época la psicología: diván cinco veces por semana más o menos y ¿a usted qué le parece? y de repente salir con lecturas de género, con otro pensamiento absolutamente tangencial, fue muy criticado también por el mundo psi.

M. L. Rosa: ¿Cuál fue la posición de Giesso cuando fueron y pidieron...?

P. Larghi: pánico

M. L. Rosa: ¿pánico?

⁶³³ *La noticia rebelde*: programa televisivo que se desarrolló por el canal ATC (canal estatal) entre 1986 y 1989. Sus tres principales conductores fueron Raúl Becerra, Adolfo Castelo y Jorge Guinzburg. El programa fue de suma importancia para el periodismo humorístico argentino.

F. Braga Menéndez: no, estaba chocho

M. Altschul: no, la primera vez que fuimos, fuimos Susana Rodríguez y yo y entonces le planteamos lo que queríamos hacer y nos escuchó y me dice: vos estas en pedo, vos estás loca.

F. Braga Menéndez: si, pero siempre te admiro locamente. A mí cuando él me habla de vos se ríe con ternura. Estas minas están del tomate, pero él sentía que había una cosa genial.

M. Altschul: y nos dijo: bueno, pero me lo tienen que demostrar, tienen que presentarme un proyecto con planos, con todo o nada, pero me parece una locura, en este momento te digo que no.

F. Braga Menéndez: ¿te dijo eso?

B. Braunstein: en el Centro Cultural

M. Altschul: si

B. Braunstein: porque después fue la casa de él.

M. Altschul: claro

Silvia Berkoff: ah, Laberinto se hizo en la casa de él

M. Altschul: y bueno después le llevamos todos los planos y me dice: bueno, los planos están todos muy lindos pero esto cómo se hace. Entonces, explicándole que bueno...

Silvia Berkoff: vos no te preocupes, dejanos a nosotras.

F. Braga Menéndez: no me acordaba que Laberintos era *Mitominas*

M. L. Rosa: en el espacio Giesso

M. Altschul: fue en el 89, fue después del 88. En el 86 fue *Mitominas I*, en el dos fue *El ama de casa y la locura*, que eso no era *Mitominas*, porque en realidad yo terminé muy enojada con el primer *Mitominas*, porque hubo varias, a quienes no voy a nombrar, que dijeron que bueno a partir de ahí ellas coordinaban todo, porque salió bien. Eran las mismas que al principio decían que eso no se podía hacer, que no iba a salir bien, que era una locura, qué sé yo y que todo el tiempo insistían en que iba a ser muy difícil de hacer. Entonces yo llame para la evaluación a una psicóloga de afuera, Adela Duarte, que no tenía nada que ver con nada y entonces ella planteó que consideráramos eso como una película; era como un proyecto que se había hecho, que se terminaba ahí; era como una película y

después en todo caso si se decidía hacer otro se volvía a convocar y se formaba otra película, pero que ella no veía que tuviera que haber herencia ahí porque era...

P. Larghi: si, pero era claro que la ¿? de *Mitominas* eras vos

F. Braga Menéndez: yo nunca me enteré que hubiera habido ganas de...

H. Molinuevo: si, tuvimos reuniones

F. Braga Menéndez: aparte yo llegué más tarde, por eso no me entere.

H. Molinuevo: y porque el tema del poder estaba ahí viste y entonces era una cuestión de que una vez hecho *Mitominas I* se querían apoderar

M. Altschul: para nada, al contrario, el grupo que realmente hizo las cosas apoyó totalmente, pero eran más las que estaban de afuera.

Silvia Berkoff: pero por qué se les ocurrió que tenían que coordinar, si era tu idea

M. Altschul: y bueno, pero...

P. Larghi: era tan democrática que todo el mundo se creyó que el proyecto era de ellas

M. Altschul: una de ellas era Diana Raznovich, otra era Liliana Mizrahi, otra era Angélica Gorodischer. Pero incluso durante semanas yo estuve yendo al Instituto Antártico porque yo quería llevar partes de la muestra a la Antártida y enterrarlas ahí, que lleguen a la Antártida, entonces, finalmente conseguí convencerlo al militar este que iba a ver y cometí el error de comentarlo en una reunión y se fueron volando al Instituto Antártico Alicia D'Amico y Liliana Mizrahi y se consiguieron el viaje para ellas. Se fueron ellas dos

H. Molinuevo: si, qué feo

M. Altschul: entonces después de eso volvieron diciendo que bueno que creían que tenían que coordinar

P. Larghi: che, ¿o sea que hay enterrados restos de *Mitominas*?

M. Altschul: no, no

P. Larghi: ah, o sea que hicieron un buen viaje a un spa.

M. Altschul: no, fueron para decir que iban a hacer un libro, que Alicia sacaba las fotos y Liliana escribía.

P. Larghi: bueno, pero esas son las paradojas del sistema: mujeres que terminan tomando formas masculinas de... no escapamos a eso.

M. Altschul: además mi gran satisfacción es que volvieron peleadas a muerte, pero fue bravo.

M. L. Rosa: pero entonces costó sacarle a Giesso el lugar, bueno, mostrarle que iba a ser algo piola y la segunda vez...

M. Altschul: después nos ayudó muchísimo porque, por ejemplo, esos carteles inmensos que están en la calle eran del señor Patrón Costas y ¿quién llegaba a él? y él nos hizo el enganche, fuimos a las oficinas de este señor que nos dio todo, realmente nos trató fantástico y teníamos los carteles. Nunca más en nuestra vida vamos a conseguir eso así, porque eran unos carteles inmensos y después por toda la ciudad. El señor Patrón Costas pagó los afiches y dio los espacio para pegar los afiches.

B. Braunstein: en los mejores lugares de Buenos Aires.

P. Larghi: le seguimos haciendo publicidad para que el próximo *Mitominas* consiga más espacio

M. L. Rosa: ¿y en el II fue como más fácil? ¿De dónde surgió la idea del *Mitominas II*?

P. Larghi: tuya

H. Molinuevo: porque nosotros nos propusimos hacer un *Mitominas* cada dos años y la idea era que...

M. L. Rosa: ¿cada dos años?

H. Molinuevo: cada dos años más o menos, entonces, lo habíamos hecho en el 86 y tocaba en el 88.

M. Altschul: en el '87 seguimos algunas trabajando juntas en *El ama de casa y la locura* así que no hubo realmente una interrupción; lo que pasa es que fue un trabajo tan costoso.

B. Braunstein: pero colectivo

M. Altschul: conseguimos, por ejemplo, que nos donaran todos los materiales para *Mitominas I*, pero eso implicó ir con Miriam Jerusalmi —ella tenía muchos contactos con empresas porque el marido era empresario—, entonces, íbamos a las empresas, pedíamos. Era pedir horas, se olvidaba el tipo que nos

tenía que recibir, después decía: bueno, a ver estas chicas qué quieren, y nos daba... uno nos daba, por ejemplo, 10 metros de una tela, otro nos daba, no sé, 5 rollos fotográficos, otro nos daba ¡bombachas!

H. Molinuevo: te acordas que la que conseguía todo era Matilde ¿cómo se llamaba?

M. Altschul: Monseñor

H. Molinuevo: sí, esa conseguía todo y nosotros...

M. Altschul: ella conseguía todo porque estaba en la comisión de amigos del Centro Cultural y tenía poder realmente ¿En algún momento no colgamos esas bombachas que nos habían donado? Que eran de la empresa "Sol y oro"

P. Larghi: ¿no era de María Martha Pichel?

F. Braga Menéndez: María Martha tenía los ratones pijudos

M. Altschul: eso lo había conseguido Miriam Jerusalmi.

H. Molinuevo: ¿las bombachas?

M. Altschul: sí, de "Sol y oro". Y las colgamos de una soguita.

Silvia Berkoff: ¿para qué donar las bombachas?

M. Altschul: No sé, porque era lo que fabricaban y en vez de darnos plata nos daban materia prima.

F. Braga Menéndez: lo bastante increíble es que no existía en absoluto el concepto de gestión cultural. Entonces la gestión era una suma de espontáneos arranques solidarios, pero para todas las cosas porque aparte eso fue como un pulmón que estaba... estoy pensando que, no sé cuál fue el huevo y la gallina, pero para mí siempre el Centro Cultural Recoleta estuvo asociado a eso porque para mí la primer experiencia que le dio ese carácter de Centro Cultural Recoleta fue *Mitominas*. Bueno, el homenaje de despedida a Giesso se lo organizamos vos y yo. Te acordas cuando empezamos a llamar gente por teléfono que terminó recitando Federico Peralta Ramos y que terminamos todos "porque es un muy buen amigo" el día de la renuncia, va lo sacaron a Giesso y entraba... no me acuerdo a quién había puesto Menem al principio en Recoleta ¿era la mujer de Livingston?

H. Molinuevo: ah, ¿Mónica Müller?

F. Braga Menéndez: Mónica Müller. Bueno y ahí habíamos organizado... pero todo era como ese homenaje a Giesso, despedida. Che, le hacemos no sé

qué y la dinámica de esa gestión cultural en ese momento donde no existía esto, por ejemplo, vos yendo a buscar, no sé yo me acuerdo Anna Lisa pintando su barbaridad gigantesca, ese cuadro maravilloso que nunca vi nada parecido. Realmente era muy groso.

M. Altschul: cuando conseguimos que la Ciudad nos diera el escenario y te acordás que nos entregaron las tablas y nos la largaron y lo armamos nosotras dos [*se refiere a Pilar*] que nos pusimos guantes de cuero, ¿cómo lo hicimos? Además empezaba en una hora, ni nos pudimos ir a cambiar, estábamos las dos con el pelo sucio, un desastre.

M. L. Rosa: ¿por qué creen que esto no siguió en los manuales de historia del arte? ¿Por qué piensan que esto no... digamos que fue una tormenta pasajera, que no hay un libro? Yo espero que esto termine en un libro, pero...

H. Molinuevo: yo creo, por ahí es una hipótesis, por ahí es un disparate...

M. L. Rosa: porque el escándalo con León Ferrari fue de este tipo ¿y?

H. Molinuevo: Pero que nosotros como mujeres naturalizábamos la invisibilidad. Me parece que sí, entonces...

M. Altschul: También había otra cosa: que las artistas plásticas que participaban se sentían molestas por la diversidad, porque había desde mujeres con reputación, con carrera etc. y había otras que recién empezaban, entonces, esa diversidad les molestaba mucho. No era un salón con las artistas selectas

P. Larghi: era tan democrático que había de todo.

B. Braunstein: además no pensábamos en eso, en la difusión futura.

F. Braga Menéndez: yo en ese sentido era absolutamente reaccionaria, o sea, hoy lo digo pero yo aprendí muchísimo, por ejemplo, yo nunca me voy a olvidar de la situación en la que un día caí en la cuenta que era que si vos ponías a un Velásquez al lado de un dibujo de un chico, el Velásquez no se perjudicaba; o sea, descubrir que independientemente de cualquier tipo de discurso, independientemente de las calidades específicas que pudieran tener esas obras, el terror pánico a la contaminación de prestigio institucional era un asunto de enajenación. Yo un día caí así en la cuenta, pero tardé mucho tiempo. Yo no siento haber estado a la altura de la comprensión del fenómeno en ese momento. La fuerza performántica... no, pero quizá vos fueras mucho más parte [*creo que se refiere a Hebe*]. Yo siento que tardé mucho en registrar el valor de esa experiencia y no creo tenerlo todavía hoy computarizado como corresponde, porque lo estoy pensando ahora y digo: la puta, es cierto.

P. Larghi: Todo lo que repercutió

M. Altschul: no sé si nosotras nos dábamos cuenta

H. Molinuevo: no, ¿sabes por qué no nos dábamos cuenta? Creo que era una cosa tan elaborativa para nosotras como mujeres que de pronto eso no nos llevaba a ver: bueno ¿y el más allá? ¿Y cómo puede repercutir esto? ¿A quién le puede servir? Estábamos en un proceso de elaboración de nuestra propia identidad femenina.

Silvia Berkoff: y yo creo que la crítica de arte en esa época era ejercida casi exclusivamente por los hombres, entonces, tampoco había contemporáneamente mujeres que se pudieran ocupar de analizar esto, de escribir sobre eso, de teorizar

M. L. Rosa: No, la crítica no estaba a la altura de las circunstancias, ni estuvo muchos años después a la altura de las circunstancias, eso es real.

Silvia Berkoff: porque una parte quizá depende de las misma participantes, pero una gran parte depende del afuera que observa esto y decide conservarlo o no conservarlo, escribir sobre esto o no escribir

F. Braga Menéndez: eso que decís es central. Y había una feliz despreocupación en relación a la mirada de la crítica que no se veía en ningún otro lado, porque los que estábamos laburando por ahí con ganas de entrar en el darwinismo de mercado estábamos todos chupándole las medias a un viejo choto que nos tenía en talleres adoctrinándonos respecto de cómo entrar a la internacional contemporánea del mundo del arte. Es así.

M. Altschul: y es una internacional, porque a mí me pasó que una amiga... yo iba a París y una amiga me dice: yo soy muy amiga de un señor, que no me acuerdo el nombre pero que era...

F. Braga Menéndez: ¿Pierre Restany?

M. Altschul: no, no era Restany, pero era más o menos así, era el director del Museo... no sé, uno de los críticos realmente influyentes. Entonces lo llamo para ver si me recibe y me dice que sí, entonces voy una mañana. Vivía en una casa magnífica de la edad media, me hacen pasar y aparece el señor en una ¿? sin nada abajo. Entonces me decía: a ver, a ver, y pasaba las cosas y se le abría, entonces yo iba pasando cada vez más rápido hasta que al fin tomé todo y le dije: bueno gracias, adiós, y me fui.

M. L. Rosa: y vos fuiste con tu carpeta de trabajo

M. Altschul: si

M. L. Rosa: ¡qué fuerte!

M. Altschul: además yo acababa de exponer en Bélgica, en una galería muy prestigiosa y había expuesto en Suecia y qué sé yo.

F. Braga Menéndez: esa violencia existía en el mundo del arte claramente

M. Altschul: bueno acá en Bellas Artes había varios profesores que eran directamente acosadores.

P. Larghi: y el cuentito del maestrillo que se curtía a todas las alumnas

M. L. Rosa: Y los libros que hay que recuperar de *Mitominas*, de expresiones del público ¿no? De los varones que iban y decían qué maravilloso y después ponían...

M. Altschul: sí, esos los tengo guardados. Los tengo. Eso sería muy importante. Creo que sé dónde están

F. Braga Menéndez: dibujaban pitos en el cuaderno de comentarios en Recoleta en esa época

Silvia Berkoff: ah sí, yo tengo cuadernos guardados también. Recoleta parece que especialmente va gente que se expresa en los cuadernos, dibujan ellos también.

M. Altschul: además, amigos plásticos. Yo veía a un amigo plástico que venía y me saludaba e iba inmediatamente a escribir algo, entonces apenas se iba, iba a ver qué era y era terrible los mensajes que había.

F. Braga Menéndez: yo tuve una pelea con Miguel Harte que terminé llorando cuando salía de una charla en el Rojas, porque no daba más de la angustia, porque decía: es evidente que una mujer no puede ser una artista de calidad como un hombre. ¿Pero qué estás diciendo? Es evidente. Años más tarde casado con Guadalupe, una artista valiosa, se disculpó

M. L. Rosa: pero ese día te fuiste llorando

F. Braga Menéndez: ojala hubiera sido nada más que ese día llorando. Todos sabemos que eso se sentía y se vivía permanentemente Yo jamás me voy a olvidar el día que cayó Fevre⁶³⁴ a mi taller con una corte de gente a tomarme un examen. Me dice: ¿puedo ir a conocer tu taller? Sí, yo estaba ¡yupi, yupi!

M. Altschul: cómo van los practicantes a un hospital

⁶³⁴ Fermín Fevre: crítico de arte y titular de la revista *Arte al día*, vivió entre 1939 y 2005.

F. Braga Menéndez: Pero fue una cosa... sí, tal cual. Y a ver, faltaba mostrar la hemorroide. Una cosa violentísima. Tomando un examen. Y me acuerdo... después lo amé porque me divertí mucho tomando clases con él, pero estaba ese día y me dijo: ¿qué relación tiene tu obra con el panóptico? Y yo no había leído el panóptico de Foucault. Entonces yo le dije: y no sé qué es el panóptico. Pero era claramente una cosa... El ejercicio hoy yo creo que es más violento que entonces y está más agazapado, menos evidente.

M. L. Rosa: fue terrible

P. Larghi: che, yo voy a tener que partir.

M. L. Rosa: bueno, esto les quería decir que ya cerraba porque me quedan 7 minutos de filmación. Me encanta todo lo que contaron, la ve

[Luego de finalizada la filmación - 81.35] Espero en un año y pico, espero que nos volvamos a reunir, eso desde ya, espero en un año y pico estar defendiendo la tesis que está basada en *Mitominas*, que se basa en el origen de la relación arte y feminismo en la Argentina, que claramente es *Mitominas*. No sé en Argentina, en Buenos Aires al menos es *Mitominas*. Después no hubo en archivos, si encuentran algo pásenmelo, no hubo algo que tuviera como objetivo desestructurar la construcción de la mujer en los mitos y después en los mitos de la sangre. No hubo otra cosa, con lo cual es muy fuerte porque en congresos o en lugares donde pongo pedacitos del trabajo se quedan con la boca abierta.

M. Altschul: Los mitos de la sangre impresionó mucho a mucha gente y había hombres que salían diciendo que estaban a punto de desmayarse y que se tenían que ir.

P. Larghi: para mí, le decía a ella, que la experiencia de *Mitominas*, el segundo, es un laburo en mi terapia, se ligó directamente a mi historia personal, porque yo tengo un viejo milico y mis hermanos estaban en el ERP y colegio de monjas. Tenía 20 años, estaba saliendo al mundo. Yo reconozco que a Liliana para mí fue muy fuerte, un despertar a los mitos de la sangre, me quemó la cabeza. Fue laburar, juntar mis partes, fue decir: la locura no es femenina, no es hereditaria. Lo laburé en terapia. Toda mi familia venía así de una historia personal en donde las mujeres enloquecían y se terminaban todas suicidando, entonces, para mí los mitos de la sangre... yo dejé la vida ahí en esa muestra. Para cada una de nosotras fue muy movilizador y nos dimos cuenta años después y creo que ahora con tu pregunta fue como sentir la ola expansiva ¿? Y cada una pudo ver qué magnificencia tuvo *Mitominas* en la vida de cada una.

Anexo III

Material Fílmico y videocintas