

Expresiones de género en artistas visuales: Algunos ejemplos en Argentina, Brasil y Chile

**Expressions of gender in visual artists. Some examples
in Argentina, Brazil, and Chile**

Elsie Mc Phail Fanger

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Resumen

El contexto político que viven Argentina, Brasil y Chile al filo de las dictaduras de los años setenta y su proceso de democratización, sirve de marco para presentar aquí una muestra del trabajo de artistas plásticos que lograron espacios diversos de expresión. Este artículo analiza algunas de sus obras desde la perspectiva de género.

Palabras clave

Artistas plásticos, América del Sur, política, género.

Abstract

The political context of Argentina, Brazil, and Chile on the edge of the dictatorships of the 60s and the subsequent process of democratization serves as a framework for presenting here a sample of the work of plastics artists who achieved diverse spaces of expression. This article analyzes some of their work from a gender perspective.

Key words

Visual artists, South America, gender, politics.

Estudio de caso: Argentina, Brasil, Chile

El contexto político en estos países sirve de marco para presentar un conjunto de trabajos de artistas visuales que, durante los sesenta y al filo de las dictaduras de los años setenta y su proceso de democratización, lograron espacios diversos de expresión. El recorte abarca a los artistas, sus obras y algunos textos para la discusión sobre las relaciones entre su trabajo, sus vínculos con la política durante este periodo y su impronta en artistas de generaciones recientes. El artículo se detiene en aquellos trabajos que permiten una discusión sobre el género como construcción social de la diferencia sexual.

Recordemos que el género y su estudio como teoría, parte de la evidencia universalmente comprobada de una relación asimétrica entre hombres y mujeres, misma que se evidencia en la visualidad*. Los roles sexuales, supuestamente originados en una división del trabajo basada en la diferencia biológica — la maternidad— se han estudiado en diferentes culturas con el objeto de explorar si estas diferencias tienen carácter universal.¹

Se debe a De Barbieri una sistematización sobre el desarrollo de los estudios sobre mujeres en el ámbito académico, en la cual distingue tres momentos de la investigación sobre género a partir del resurgimiento de los movimientos feministas en los setenta: la reflexión y la acción en los llamados «estudios de la mujer», los «estudios sobre las mujeres» y los «estudios de género». Los primeros reconocieron, describieron y reconstruyeron la subordinación de la población femenina a partir de las investigaciones que registraron condiciones en la vida de las mujeres como diferentes de los hombres; los segundos, compararon condiciones de vida de varones y mujeres y los terceros, abordaron el género como construcción sociocultural y estudiaron su carácter relacional. De esta manera, el género surgió como categoría política, unida al poder y fue caracterizada como dimensión específica de la desigualdad, articulándose con otras dimensiones, fundamentalmente las étnicas, raciales y las de clase social.²

¿Todo el arte es político?

Esta pregunta ha merecido airadas discusiones en el cruce de la sociología, la ciencia política y la historia del arte, ya que algunos afirman que las interpretaciones políticas reducen el potencial de expresión del arte al tiempo que empobrece la posibilidad de considerar importantes otras perspectivas para el análisis. Hablan por ejemplo, de potenciales múltiples de interpretación que ofrece el arte visual, sobre todo cuando se logra plasmar en una sola imagen la síntesis de significados que las palabras no logran plasmar, por estar constreñidas a la descripción lineal de la realidad.

En los artistas elegidos puede decirse, que su fuente de inspiración principal ha sido marcada por acontecimientos políticos y sociales, aunque esto no quiere decir que sólo se circunscriban a ellos. No puede descartarse el hecho de que en algunas de las obras se aprecia una belleza y originalidad inspiradas no sólo en las vivencias políticas, sino también en la cotidianeidad y la rutina.

Es precisamente Henri Lefebvre, quien al ocuparse de temas descuidados por el marxismo, incorpora la reflexión sobre la vida diaria, categoría espacio temporal entre la vida pública y el ámbito privado, conceptualizada como mediación, territorio del diario acontecer en la intimidad, en la familia, el trabajo, la recreación, la vida colectiva. Este término engloba sucesos importantes, pero también «lo humilde y lo sólido, la miseria, la grandeza, la monotonía, la repetición, las tareas fastidiosas de lo doméstico, lo grandioso» [1957: 42].

Algunos artistas aquí reunidos reflejan en sus obras ciertas crisis, no sólo políticas sino también sociales y personales, emocionales, de clase, género y generacionales. Éstas traspasan la «normalidad» de la vida cotidiana y motivan su expresión plástica y por ello sus expresiones tienen la capacidad de abreviar de los sucesos políticos para transformarse en denuncias, registros, rescates de la memoria.

Muchas veces, en comunidades académicas que estudian las ciencias sociales, se establecen líneas paralelas entre lo político y lo social y, a veces se alaban ciertas obras no por su calidad artística, sino por el mensaje que contienen y que conmueve las emociones. Otros más rechazan la contemplación del arte y el mero placer que éste proporciona por considerarlos elementos distractores y desprovistos de compromiso social. Subyuga a veces la nostalgia sobre el origen «mágico» del arte, al que se refería Walter Benjamín en sus escritos y por ello podríamos preguntar por qué en algunos espacios de discusión social se insiste en eliminar como objeto de estudio relevante la fruición que provoca la contemplación artística por considerarla de baja prioridad entre las preocupaciones humanas.

El mismo Benjamín señala que el avance tecnológico, aunque hizo que en el arte se perdiera el «aura» — la originalidad, la unicidad— de los trabajos artísticos, aceleró su emancipación, su capacidad de reproducción y por ello su potencial democrático [2003: 58]. En especial, el autor se refiere a la fotografía, su conversión en documento del proceso histórico y su significado político: ello hace que por primera vez su recepción se haga con un sentido y por ello la contemplación sin compromiso para algunos no sea políticamente correcta; entonces ¿Dónde quedó su contenido mágico y su capacidad de conferir el goce placentero en los humanos?

Consciente de este debate, la intención del presente artículo presenta algunos trabajos de artistas plásticos en los que se vislumbran las transformaciones que experimenta su quehacer a la luz de los acontecimientos políticos de la época en que viven. También posibilita una discusión sobre las huellas de género contenidas en las obras elegidas, ya que se parte de la base de que casi cualquier estudio de la realidad debe reconocer que vivimos en una sociedad patriarcal y que mucho del conocimiento producido en el arte, hasta hace relativamente poco tiempo, es androcéntrico. Lo anterior implica que el arte ha tenido como marco de referencia una visión del mundo desde la perspectiva masculina y por ello, toma como parámetro dicha experiencia para definir el resto del mundo [Eichler: 1988].

Cronología mínima

Sin pretender desarrollar cada inciso, por considerarlo tema de un trabajo más extenso, ofrezco aquí una cronología mínima — a manera de breve listado— para contextualizar la producción plástica producida en esta época, empañada por una política de intervención política y de expansión norteamericana desde la década de los cincuenta, tiempo en el que se intensifican inversiones culturales, suspendidas durante la Segunda Guerra Mundial. Éstas retornan a América Latina a través del Departamento de Estado de los Estados Unidos y de iniciativas particulares, como las de las empresas transnacionales *Esso* y *General Electric* o de *La Fundación Ford* y la *Fundación Rockefeller* [Melendi: 2006].

Argentina

Golpe de los Azules: 1962

Gobierno constitucional

Revolución Argentina: 1966-1973

Gobierno Constitucional

El proceso: 1976-1983

Nunca más: 1984

Juicio a las juntas: 1985

Ley de la obediencia debida: 1987

Ley del Punto Final: 1987

Chile

Golpe de Estado del General Pinochet: 1973-1990.

Ley de Amnistía: 1978

Brasil

Los militares toman el poder: 1964-1989

Ley de Amnistía: 1979

Es durante la década de los sesenta que la cultura latinoamericana experimenta una norteamericanización, a partir de una agresiva política de intervención cultural y de la aceptación de las teorías desarrollistas por los países que se alimentaron vorazmente de las novedades culturales del norte. Además de ello, en el terreno del arte se da una etapa de inauguración y fundación de varios museos, exposiciones y bienales de cultura, así como institutos y espacios para su estudio, discusión y difusión.

Museo de Arte Moderno de México (1964)

Museo de Arte Moderno de Bogotá (1965)

Bienal de Córdoba, Argentina (1962)

Bienal de Coltejer, en Medellín, Colombia (1964)

Bienal de Lima, Perú (1966)

También se crean el Instituto Cultural Torcuato Di Tella en Buenos Aires (1958-1963) y el Instituto General Electric en Montevideo (1963). Merece especial mención el primero, financiado por un grupo de empresarios e industriales para hacer una especie de colección familiar, abarcando música, sociología y arte, con Jorge Romero Brest a la cabeza de la parte artística. Se trata de un espacio de discusión concebido como llave para la movilización de la cultura moderna y su visión totalizadora. Con este espacio se busca tender puentes para incorporar a la nueva música de América Latina, estudiar y presentar experiencias artísticas nuevas, sin preocuparse por estilos, actitudes, ideologías.

En el caso del Instituto Di Tella, éste tuvo un papel central en la escena cultural por más de una década y contribuyó por ello a la efervescencia de los «fabulosos sesentas» argentinos.

En Brasil se inaugura, en 1962, el Centro Popular de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de los Estudiantes, con sede en Río de Janeiro, que publicó en

1963 un sistema teórico registrado en el «Anteproyecto del Manifiesto del CPC», elaborado por Carlos E. Martins. A imagen y semejanza del *Manifiesto Comunista*, traducido al español en México en 1982 y con gran influencia entre los trabajadores de la plástica en toda América Latina. Diego Rivera, Breton y Trotsky publicaban el suyo con el título «Hacia un arte revolucionario libre». [Puchner: 1987]

En su manifiesto, Martins condenaba al «arte por el arte» que, al ignorar los procesos materiales que configuraban la existencia de la sociedad, se revelaba elitista y, por lo tanto, inoperante en relación al proyecto revolucionario. Con ello recalca la importancia de esta relativa independencia del arte y lo definía como fuerza activa y eficiente, apta para producir efectos substanciales sobre la estructura material de la sociedad. El arte se configuraba como una fuerza modificadora del espacio social, reconociendo tres tipos:

1. El arte del pueblo, 2. El arte popular, 3. El arte popular revolucionario.

Tenían en común no aspirar al público de las minorías culturales; es así que el arte del pueblo se produjo en comunidades económicamente atrasadas en las que el artista no se distinguía del consumidor. Por ello buscó dirigirse al público de los grandes centros urbanos y a raíz de este movimiento se produjo un grupo profesionalizado de especialistas.

Algunas críticas señalaron que mientras el arte del pueblo fue considerado un intento tosco de expresar hechos triviales dirigidos a la sensibilidad más obtusa, el arte popular no alcanzaba jerarquía de arte, pues su objetivo era ser un pasatiempo. Sin embargo y, como señala Melendi, esos dos tipos de arte, al colocarse como fuerzas pasivas junto al arte para las minorías, traicionaron la esencia del pueblo y se constituyeron en el arte de las élites.

Por ello, los artistas e intelectuales del CPC eligieron otro camino: el del arte popular revolucionario en cuyo manifiesto dejaban asentado lo siguiente:

Para nosotros todo comienza por la esencia del pueblo y entendemos que esa esencia sólo puede ser vivenciada por el artista cuando se confronta al hecho desnudo de la pose del poder por la clase dirigente y la consecuente privación del poder en que se encuentra el pueblo. [...] En nuestro país y en nuestra época, fuera del arte político no hay arte popular.

En este caso, el arte se concibe como un instrumento en la toma de poder y la función intelectual del artista está en la aplicación de una especie de mecenazgo ideológico.

El conjunto de artistas y los trabajos aquí descritos se formaron al amparo de ambas corrientes y otros más en la precariedad de las expresiones extra institucionales. Todos aportaron interpretaciones diversas sobre el momento político que vivieron y por ello influyeron en la construcción de lo que llama Baxandall, el «ojo de la época», entendido como capacidad de incorporar el arte al resto del tejido social (1974).

La elección de obras en este artículo no es casual, ya que se hizo para estimular un espacio para la discusión de género, entendido éste también a la luz de «el ojo de la época» en donde las ausencias hablan también de la construcción cultural de la desigualdad. En este periodo se conocen pocas artistas plásticas mujeres, cuestión que se modificará de manera importante una vez instalado el movimiento feminista y sus reivindicaciones sociales y de género a favor de la presencia igualitaria de mujeres en todos los ámbitos de la sociedad.

Poderes masculinos yuxtapuestos: León Ferrari

Ferrari es un artista argentino nacido en 1920, que habla del arte experimental y la eficacia que éste logra para la transmisión de un significado. Considerado por el *New York Times*, como uno de los cinco artistas plásticos vivos más provocadores e importantes de la época, los pilares de su obra han sido las guerras, la religión y todas las formas de intolerancia. En 1954 comenzó su carrera artística creando esculturas en cerámica; posteriormente, en 1955 experimentó con diversos materiales — yeso, cemento, madera y alambres de acero inoxidable—, conformando con ellos caligrafías obsesivas e ilegibles.

Ferrari es un artista que a través de su obra orilla a reflexionar sobre el papel de las instituciones emblemáticas de la masculinidad y la violencia, como son la iglesia católica, la guerra, la milicia, no sólo en Argentina sino en todo el mundo. Sus obras denuncian por ejemplo, las contradicciones del cónclave religioso que por un lado, aboga por la paz y a igualdad y por el otro, sistemáticamente apoya las dictaduras militares en su país, manteniéndose ajeno a la tortura, el genocidio y la masacre de los pueblos.

En 1962 el artista construye desde los entramados agobiantes de mínimos alambres, soldados, laberínticas torres-esculturas, hasta los *collages* y las intrincadas marañas de líneas tortuosas. Con ellas recrea, una y otra vez, el lenguaje de la escritura, ampliando así el concepto de arte e incorporando a éste, la realidad más inmediata como materia de renovación del lenguaje, como es el caso de su obra «Carta al general», como sucesión de apretados e ilegibles registros caligráficos.

Su obra total le valió una invitación en 1964 a la exposición Hugo Parpagnoli en el edificio de Coca Cola de Nueva York, fecha en la que contaba ya con un capital del éxito y reconocimiento nada desdeñable [*Ibid.*: 351].

En 1965 y, en lugar de mezclar abstracciones con alusiones a la realidad y su introducción enmascarada y simulada entre los enredos de la línea y el alambre, decidió trabajar con la realidad misma. La estrategia sobre la que tramó la operación central de su obra se arraigaba en una práctica que transitaba entre el surrealismo y el dadaísmo: el montaje de dos realidades en una misma y nueva situación y su denuncia, su divulgación.

El recurso se basaba en la confrontación de dos íconos de la masculinidad y el poder, en apariencias ajenas: sobre la réplica en escala reducida de un avión bombardero norteamericano FH 107 colocaba la imagen de un *Cristo*: ambos estaban suspendidos, definiendo con su posición vertical una amenazante caída. La crucifixión contemporánea tenía un referente inmediato a la guerra de Vietnam, un conflicto lejano y en apariencia ajeno, que con su cotidiana presencia en los medios de comunicación impresos — prensa— se haría inevitable para la mayoría del público lector de Buenos Aires.

Se trata precisamente de su obra de dos metros de largo y uno veinte de ancho por sesenta de fondo, llamada «*La civilización occidental y cristiana*» (poliéster, madera y cartón). Ésta interviene en la estructura narrativa de uno de los temas iconográficos más fuertes del arte en ese momento, plasmando su interpretación y su condena frente a la guerra de Vietnam y frente a los valores de occidente, dígame religión, invasión, machismo, yuxtaposición coludida entre la religión — iglesia— como símbolos del poder masculino, para lograr una mayor fuerza de convencimiento — avión bombardero/ Cristo— traslape que garantiza el dominio, el control, la discriminación frente a los pueblos subyugados, las minorías, marginados, pobres, mujeres niños, sometidos.

Este trabajo conjunto, en el mismo título lleva la asociación de poderes institucionales, evoca la trama de acontecimientos locales: la defensa de la civilización local y cristiana, machista y asimétrica, con la que se justifica la escalada militar norteamericana en el territorio asiático que funcionó también para legitimar las decisiones en el terreno de la cultura nacional. La lectura de género permite un acto adicional de denuncia de las grandes instituciones que han dominado el mundo y han sometido a las mujeres — la iglesia y la milicia— superpuestos por el autor para potenciar su poder, ya que simboliza el amasiato — la cópula— de la religión y la guerra en momentos de crisis y colocada en paralelo simbiótico.

Como instrumentos de poder históricamente mimetizados con la masculinidad, la fuerza, la virilidad aerodinámica, propulsión a chorro, y la ausencia de otros símbolos de femineidad — la redondez, la curva, la capacidad receptiva— . Qué mejor asociación— traslape— que una figura del cuerpo de Cristo crucificado sobre el cuerpo del bombardero, soliloquio falocéntrico que en picada nos ofrece el artista. Inextricablemente unidas dos fuerzas, la iglesia y la milicia en un solo cuerpo.

Y es que el título de la obra abrevia de la definición de objetivos de la autodenominada revolución argentina, en palabras textuales del teniente general Juan Carlos Onganía: apelar a la «civilización cristiana occidental». Su lema sería útil para justificar reiteradas intervenciones, no sólo en lo político sino en el campo cultural, para evitar que, «bajo el concepto impreciso del arte se atente a nuestras costumbres y normas tradicionales» [Onganía, citado en Avellaneda, 1986: 78]

Por otra parte, la guerra de Vietnam actualizaba temas que recordaban las propias batallas del continente preocupado por desarrollar redes de solidaridad y protesta, muros de contención frente a las intervenciones norteamericanas en Cuba (1961), Panamá, (1964), Santo Domingo (1965).

El otro elemento sobre el cual Ferrari sustenta su trabajo plástico radica en la relación conflictiva que apunta en la frase breve con la que acompaña la reproducción de esta obra en el catálogo del Instituto Di Tella:

«El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política»

Según Guinta, el repertorio al que recurría Ferrari abrevaba del conjunto de materiales y estrategias disponibles que él recogía en una mezcla insostenible, tanto por los elementos que agitaba — la vanguardia artística con la vanguardia política y la religión— como por el espacio público en el que quería colocarla.

Si algún elemento vinculaba esta obra con el espíritu dadaísta, con el que obviamente la crítica relacionó su obra, éste pasaba por la intención socialmente transgresora de la misma.

Ferrari reciclaba temas y estrategias, seleccionaba procedimientos, produciendo una fractura al extremarlos y ubicarlos en el mejor escenario que en ese momento podía proporcionarle la ciudad.

Al presentar una pieza que por su tamaño, disposición y por los temas que mezclaba, recurría a la denuncia, buscó presentarla en un público más numeroso como «Imagen manifiesto». Sin embargo, esta obra no llegó a ser expuesta en público y su existencia quedó registrada sólo por la foto de la maqueta del catálogo.

Las revisiones históricas y críticas del periodo, señalan su repercusión, ya que representó un fuerte quiebre en los trabajos plásticos que dominaban en el ámbito del Instituto Di Tella. Se dice que el artista retiró la obra después de que el director Romero Brest le ofreciera «dejar las otras tres cajas» que integraban el envío, pero «retirar el avión, por lo conflictiva que resultaría para la sensibilidad religiosa del personal del instituto». Para él, implicaba eliminar la piedra del escándalo y para el artista sacrificar la pieza más significativa, y dejar otras que, aunque originales, reiteraban temas y objetivos ya instalados en los trabajos artísticos; significaba renunciar a la voluntad de introducir la denuncia — materializada en un objeto artístico de alta calidad— en la institución más importante de la vanguardia, sobre la que pronto caería una avalancha de acusaciones por no incorporar este tipo de materiales.

Desde entonces religión, política y violencia se cruzaron en sus collages, en sus objetos, en sus escrituras en líneas y en Braille, en sus citas de textos religiosos como la Biblia y de textos poéticos. En un texto crítico publicado en 1968, el artista señala que la nueva vanguardia estética en Argentina tiene tres características que se refieren al significado de la obra, la eficacia con que dicho significado se transmite y el público al que se dirige. En ese marco, el grupo experimental que desde hacía diez años trabajaba sobre diversas tendencias internacionales de la plástica tenía el mérito de formar una generación de artistas con espíritu de búsqueda, renovación y con miras hacia una revolución en el campo de la estética. A raíz de esa búsqueda se dieron cuenta de que realizaban sus obras en un clima de relativa libertad, pero que producían arte sin ideología y para una élite de críticos — académicos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas especializados— que los comprendían y alentaban.

Este público conformaba una especie de élite cultural de la plástica e hizo las veces de intermediario o intérprete de las nuevas tendencias introducidas a sectores más pudientes. Los argumentos podían oscilar entre el interés comercial y los razonamientos teóricos herméticos, las charlas y conferencias en museos y galerías, las entrevistas en los periódicos.

Ferrari entendía que la obra plástica no era resultado de uno solo, sino de una gran multitud de factores que se canalizaban a través del trabajo del autor, el medio en donde se realiza y el público al cual se dirige. Sin embargo, señalaba que el constante intercambio de opiniones entre autor y observador, la trascendencia que se le da a la crítica, la competencia entre los artistas, los deseos de promoción, las becas, los premios y el deseo de ganarse la vida vendiendo el producto de su trabajo artístico, podía llevar a que la obra se realizara entre el artista y sus intermediarios. Éstos, al transformarse en tutores de arte, exhibían frecuentemente sólo

aquellas piezas que se ajustaran a la línea propuesta por la dirección. Por ello, la gran disyuntiva ante la cual se colocaba el artista era, o seguir trabajando bajo esas condiciones de censura en obras destinadas a las minorías y reflejando modas o tendencias o simplemente, «cambiar de público» [Ferrari, 1968: 22]. Desde ahí intenta acercar el arte a un público más amplio.

En realidad, la vanguardia de aquellos tiempos buscaba romper con las reglas, normas y leyes estéticas, pero advierte que el significado solo no hace una obra de arte y que el trabajo del artista consiste en organizar los significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos, señalarlos.

«Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, su claridad, de su poder de obligar a los medios masivos de comunicación a difundir su denuncia en su carácter de foco difusor del escándalo y perturbación.»

El arte, dice, «no será la belleza ni la novedad, pero traerá consigo la eficacia de la perturbación; por ello, debe tener un impacto equivalente al de un atentado terrorista en un país que se libera» [en Guinta, 2001: 349].

Por razones políticas abandonó el país en 1976 y se radicó en San Paulo, Brasil, donde retomó las esculturas metálicas y el trabajo sobre diversas técnicas: fotocopia, arte postal, heliografía, microficha, video-texto, libro-diario de su trabajo como artista, entre otros. Tal es la provocación que todavía incita su obra, que en 2000, la muestra «Infiernos e idolatrías», en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), fue atacada por grupos católicos que arrojaron gases, pintura y basura. Hace apenas dos años se montó en noviembre en el Centro Cultural Recoleta una muestra retrospectiva que reunió 50 años de su producción.

Estereotipo convertido en mujer: *Marilyn Monroe* de Helio Oiticica

Helio Oiticica nace en 1937 en tierra carioca, perteneciente a la aristocracia, nieto de un anarquista: su historia comienza y paradójicamente no concluye con su muerte en 1980, ya que la memoria ha llevado a revisar sus *Propostas 66*, a enmarcar su trabajo en museos, galerías y bienales de importancia internacional, a conformar en la década de 1980 un proyecto que lleva su nombre, para albergar, conservar y difundir su trabajo plástico.

A partir de su muerte se han realizado alrededor de 50 exposiciones internacionales de su obra, aunque es paradójico notar que él buscó siempre salirse del espacio cerrado del museo, pues «el museo es el mundo, es cada experiencia del día».

Oitica propone la participación del espectador a través de la realización de las propuestas que indica, convirtiéndolo en un experimentador o un participante de lo que llama *arte ambiental o anti-arte*.

Mientras tanto y en el curso de cuarenta y tres años, su país es intervenido cultural y económicamente, lenta pero de manera progresiva por Estados Unidos y a la par, en su proyecto de modernización, se crea el Museo de Arte de San Paulo (MASP), posteriormente, el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, así como la instauración de la Bienal de San Paulo. Se trata de un proyecto de modernización compatible con la revolución militar como ficción de gobierno democrático en medio del cual, el artista produce trabajos que recrean espacios represivos, aunque la crítica se ensaña con él, lo censura y excluye por no pertenecer a cierta clase social.

En Brasil no hay desaparecidos y muertos como en Chile y Argentina, hay represión y dudosos suicidios en las celdas; aquí se vive la modernización de una economía en auge a finales de los sesenta, que se encontrará cara a cara con un arte posmoderno que quiebra los límites preceptuales.

Oitica aspira a cambiar el rumbo de la abstracción y después de su experiencia en los movimientos artísticos del concretismo y del neoconcretismo, continuará su búsqueda en las calles, por las favelas de Mangueira, situándose en un espacio distinto al de la abstracción, el informalismo, *el pop* y/ o el lirismo de aquellos años, para iniciar un recorrido por la cultura popular. Cruza y mezcla también lo popular y lo erudito, realización concreta de un encuentro con la figura del «héroe», quien es ya, un «marginal», un desconocido.

Elige nuevos materiales y pigmentos naturales contenidos en frascos, telas sobre el cuerpo, maderas suspendidas en el techo, un primer enmudecimiento del plano, naranjas intensos, penetración en el espacio, ciudad orgánica con plantas de ruda, homenaje a un Cristo muerto, a un bandido marginal.

«Cara de Caballo», es la intervención que realiza sobre la fotografía del famoso héroe local, como interpretación de lo marginal que se resiste a pertenecer a un lugar determinado. En ella existe una total ausencia de pertenencia social y al mismo tiempo, es el descubrimiento de un lugar individual como un hombre en el mundo. Ser social en el total sentido del término, en donde la historia borrosa de los pasos que configuran un mundo social, nunca ajeno, apropiado e intervenido para su comprensión y entendimiento.

Sus «intervenciones» ejercitan el tránsito por los propios pasos del espacio social, en su habitar, pero ante todo, intervenir buscando entrar en las significaciones propias y en las del otro. Los *Parangolés*, son prendas suspendidas y puestas sobre los cuerpos humanos que se inscriben en el ritual de la danza, la música, el performance, la samba. Significa un corte de lo que había hecho anteriormente, pues en ellos viola uno de los tabúes modernos por excelencia al volver a incluir la figura humana en el arte. Si el arte, en la versión modernista de mediados de siglo, se encaminaba a la abstracción, la actitud del artista, en sintonía con lo que venían realizando otros, pide revisar sus fundamentos.

En un solo golpe, con las capas con las que vestía a los miembros de la *Escola de Samba de Mangueira*, el artista profundiza su trabajo con el color y con el espacio: pone el acento en las telas utilizadas y, sobre todo, en el cuerpo que impone un cambio en los criterios de valoración del arte, como «frucción sensual de los materiales», del cuerpo, como «arte ambiental» que debe ser evaluado según valores estéticos y sobretodo, culturales: El anti arte — equivalente a arte ambiental— es entonces espacio experimental desde el cual se busca una experiencia vital que logre la incorporación del cuerpo en el trabajo y del trabajo en el cuerpo.

La presencia de los cuerpos pertenece al orden de lo cultural: Oiticica entra con sus amigos de la favela de Mangueira en el Museo de Arte Moderno de Río para presentarse en la exposición «Opinao 65». El espacio público ya no es algo dado sino el efecto de una invención en la que irrumpe la forma artística como experiencia vital [Aguilar, s/f: 22].

Este giro en la trayectoria del artista se disemina velozmente entre otros artistas brasileños; algunos lo denominan «populismo de vanguardia», ya que contiene la promesa de conectar las conquistas del arte contemporáneo con la labor en las favelas y otros espacios marginales y públicos de la vida cotidiana. Este trabajo, aunque vapuleado por la crítica, tuvo la virtud de viabilizar y vitalizar la comunicación entre la cultura de «élite» y la cultura popular y potenciar la interacción entre densas categorías de la estética con el sentido común de la vida cotidiana. Podría decirse que la suya es una experiencia de obra total. El espacio terrenal — la materia— se transforma como la tierra lo hace, sin crearse o destruirse. Al visitar lugares recónditos de su tierra, el artista da forma al material industrial, muchas veces anuncios publicitarios de Coca-Cola. Visión — tal vez— utópica de una historia cercana, de una vanguardia que no se deja contener en los muros recientes del museo. Cada paso no significa entonces, la consecución de una serie, la evolución del trabajo del artista es también su retorno, la salida hacia cauces alternos. Por ello es un proceso, pues cambia de pronto temas y prendas, se abre a la fiesta y a los

espacios, se opone a las políticas represivas con consignas inscritas en sus trabajos como «incorporo la revuelta», «sea marginal, sea héroe», y con ello busca un lugar en la historia de un cuerpo colectivo.

Nadie es profeta en su tierra, sus trabajos son poco reconocidos en Brasil hasta que se muda a Londres para instalarse después en Estados Unidos con una beca de la Fundación Guggenheim, entre 1970 y 1978. Hastiado del clima opresivo que se vive en Brasil, en la ciudad europea comienza una historia del destierro y va a las profundidades de una cultura que comienza a ser bombardeada por la publicidad, la moda, el sexo, las drogas y el rock. Algunos lo ven como una huída, otros como acto de despliegue y retroceso, y otros más como pasos que matizan sus trabajos [Absalón: 6]

Su actividad artística en Nueva York no le es fácil, ya que al mismo tiempo cursa algunas clases de cine en la Universidad de Nueva York, hace traducciones y según algunos testimonios, vende cocaína. Ahí comienza la redacción de sus «Notebooks» — cuadernos —, verdaderas bitácoras sobre su trabajo en el campo de la experimentación, en donde registra obsesivamente proyectos, observaciones, ideas, anécdotas y lecturas. El título original de los cuadernos es «*Newyork aises*» y en ellos incluye, entre otros innumerables proyectos, las instrucciones para el montaje de *Cosmococas*.

Con ellas experimenta el enfrentamiento de la cultura brasileña con la cultura norteamericana, la embriaguez y el ensueño, el color intenso de la materia frente a la transparencia de la imagen, de lo colectivo a lo individual, desde un camino entre la marginación de las favelas hasta los viajes al centro del ego. Estos encuentros de lo distinto tenderán a entrecruzarse con la escena del rock y el cine experimental, con la cultura de masas y su reformulación de ídolos en el «star system».

En el año de 1973 Oiticica, junto con Almeida, realizan en Nueva York las *Cosmococas* y con ellas transitan por un híbrido. No es cine, ni fotografía, es un «cuasi cinema», producto «que debe ser fuerte como la resistencia». Estar al borde, al margen de toda determinación, ser un objeto traslúcido capaz de evocar en un momento dos o más espacios imaginarios: primeros planos de aquella caja negra que invita a la ilusión de la cuarta dimensión; tomas fotográficas para los medios masivos, retratos e íconos que dejan de ser tales, para convertirse en imágenes marginales — de marginales. Rostros que se intensifican por la ausencia de color del polvo adherido. Fotografía de la fotografía retocada con una subterránea — de resistencia — y ancestral droga sudamericana.

«*Los momentos frames cosmococa*», son marcos, encuadres, límites que registran el proceso de la creación: mientras Almeida realiza los trazos con la cocaína, Oiticica toma las fotografías: primero, la selección de una imagen, luego, el encuadre de la

imagen de un rostro relativamente grande que sugiere una imagen afectiva, cuya carga expresiva se intensifica con la trasgresión violenta de la cocaína. No se trata de un maquillaje para ocultar y/o resaltar ciertos rasgos de Marilyn — la diva-divina—, sino cierto tipo de cicatrices que no han cerrado y de las cuales brota polvo blanco. Antifaz, mascarilla o máscara que modifica la primera imagen, borrada, salvada la diva del mundo de las apariencias, aunque le cueste la muerte. Es,

lo volátil de una transparencia proyectada en el muro no implicará la desaparición del objeto material, la cocaína no se consume en su forma habitual, lo cual no significa que no sea inhalada. Inhalan cultura pop, resistencia, publicidad, música rock, filosofía, ilusión, privacidad, para desestabilizar de algún modo el sistema social y las condiciones de percepción. [Absalón, 2006: 7].

Situar al espectador en condiciones de percepción no usuales al proyectar sobre los muros la secuencia de los *frames*, propone la instalación de cada *Cosmococa* como un ambiente. Ahí, el público será sometido a estímulos visuales y musicales yuxtapuestos, simultáneos. Un montaje a profundidad que incluirá hamacas, pelotas, colchones, piscina. Se pregunta Absalón si el acto de significar la vida en relación a la muerte a través de interacciones espaciales, corporales, vitales, no dejan de explorar las potencialidades preceptuales, pues ni siquiera, dice, se trata de una estética de «antiarte», un «*program in progress*» que entrelaza vida social y el arte en un contexto brasileño de censura y represión, del cual Oiticica nunca estará ajeno, a pesar de estar instalado en Nueva York.

«¿Cómo desplazarse por las cloacas, vender o consumir droga para alcanzar a ver la apertura hacia la tierra? No hay elección posible entre la cloaca o el oasis, entre muerte y vida. Es que acaso, el reverso del goce no será simplemente el aburrimiento, sino la muerte, la denuncia de lo banal. Los límites aparecen remarcados, sin embargo, comienzan a desvanecerse, todo se encuentra en un estadio de suspenso... Los objetos antes experimentados e integrados a la vida tienen menos peso material, su fugacidad es la del objeto consumido al instante» [Absalón, *Ibid.*: 11].

Además de Marilyn Monroe, busca rostros de personas famosas y estrellas idolatradas por los medios y elige sus favoritos: Luis Buñuel, Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix:

La interpretación de Marilyn parece revolucionaria, pues rescata al personaje plano del estereotipo y lo vuelve esférico, multidimensional: no es más la diosa sensual, es mujer que vive y sufre como todas las mortales, ya no es más una estrella inalcanzable — solitaria— definida por el cine como deseo y símbolo sexual

para consumo de los hombres y presa de todos; es ella, una mujer de carne y entrañas. Al retomar el trabajo plástico de Warhol que la convierte en una imagen interminable producida en serie para la industria cultural, la hace mujer. Al retomar el ícono de la industria cultural de Warhol, no es más la reproducción en serie de un rostro que todos desean, sino un rostro bañado en los labios encendidos por la reina de las nieves y por ello desacralizado: cocaína en cortes incisivos direccionales, dos grandes arcos que retocan en exceso sus cejas; dos arcos menos pronunciados recaen sobre los párpados. Una navaja desciende adhiriéndose a la línea natural de la nariz; un billete deslizado por debajo de la navaja. El rostro se divide por un corte brutal que le atraviesa horizontalmente.

La faceta de diva convertida en mujer que decidió morir, una imagen empoderada de mujer ex diva, ex actriz, ex amante, que, al no obedecer el mandato de la industria cultural — sonríe, ve hacia la cámara, uno dos tres... *click, dick*— decide ser mujer y muere. La muerte como opción de vida.

Fazzolari [2006] llama «síntomas de género» a una interpretación que reutiliza el concepto de «síntoma» — definido como alteración orgánica o funcional con la que se manifiesta una enfermedad, en este caso, social—, que en ocasiones permite conocer su naturaleza. En este caso, la enfermedad ataca en especial y predominantemente a Marilyn, mujer bella transformada en estrella fulgurante: a tono con las mujeres de los cuentos de hadas de Hollywood, la mujer bella sonríe, adorna, y debe ser adorada, contemplada por el varón. La industria cultural reduce así las posibilidades ilimitadas de Marilyn — o de cualquier otra— imposible definirse de otra manera. El estereotipo la encasilla, la reduce, la enmarca y ella logra escapar y muere en el intento.

Como fenómeno, hecho o circunstancia que permite suponer la existencia de algo que es indicio o señal de cierta cosa, el síntoma de género es presentado aquí como categoría relacional que involucra la construcción histórico social de la femineidad monocromática — producción en cadena, sonrisa en cadena, sensualidad en cadena, mostrada por Warhol en su denuncia sobre la serialización— homogeneización de la cultura norteamericana. En el caso de Oiticica, la representa con un rostro inerte, paradójicamente redefinido y revitalizado, y al hacerlo, recupera su esencia humana, por las intervenciones que realiza el artista sobre su rostro otrora unívoco. No es más el objeto femenino que se define a partir del deseo del otro — masculino—; es vida, opción y renuncia a una sola definición de ser mujer.

Tanto Oiticica como Lygia Clark, Ligia Pape y David Medala propusieron en su tiempo modelos de una individualidad dentro de una colectividad redescubierta posteriormente por otros artistas. Clark, por ejemplo, experimentó con

«Cuerpos Colectivos» y organizó un grupo de personas atadas de las muñecas y los tobillos con una telaraña de bandas elásticas que las unía, vestidos con un atuendo multicelular. Tal disposición obligaba al grupo a moverse si uno de los miembros se movía [Brett, 1955: 48].

Por su parte Oiticica adopta un modelo «no modelo» de la cultura popular brasileña, ya que cada quien «crea su propia samba y no sigue otros modelos» [Oiticica, citado en Brett, *Ibid.*: 48]. Al hacerlo construye ambientes complejos, transformables, que permiten la relación en espacios tipo cabina, para el ensueño solitario o espacios comunes, casi siempre circulares o hacinados o apretados. El público como autor es la base de estos trabajos, concibiendo sus propuestas como patrón o «célula madre» que otros podían tomar y mezclar con las posibilidades que ofrecía su cultura local.

Rescate de lo cotidiano, memoria de la ausencia: Eugenio Dittborn

Durante los tres primeros años que siguen al golpe militar en 1972 en Chile, la escasa actividad pública que se da en el campo de las artes visuales proviene de tres tipos de espacios diferentes: aquellos ocupados por la oficialidad cultural, los que funcionan por la iniciativa privada y los institutos binacionales al amparo de las embajadas. Algunos de los incidentes que permiten dimensionar el estado de vigilancia e inseguridad que afecta a la actividad cultural independiente son, en 1975, la clausura de la exposición de Guillermo Núñez en el Instituto Chileno-Francés y la consecuente detención del artista; o el ataque incendiario que arrasó con Galería Paulina Waugh, en 1976. A pesar de estas circunstancias adversas, en este periodo ocurren ciertos eventos sustanciales para el arte chileno que señalan una nueva configuración del circuito artístico al margen de la oficialidad. Éstos son *El happening de las gallinas* de Leppe y la exposición *Goya contra Brueghel* de Dittborn, ambas realizadas en Galería Carmen Waugh, en 1974. Hasta su cierre, a fines de ese año, esta galería apuesta a una línea que favorece aquellas producciones emergentes, que dan lugar a radicales innovaciones formales que no tienen cabida en el mercado chileno del arte.

La Galería Época abre sus puertas pocos meses antes, cuando Dittborn presenta «*Delachilenapinturahistoria*». Su dueña, Lily Lanz, habilita una sala de exposiciones en la tienda de muebles de su marido. En un principio, la iniciativa estaba dirigida a posicionar su nombre de galerista, potenciando obras de interés para el campo del arte, que además, cumplieran con requisitos comerciales. En efecto, ella se erige como tal, pero lo hace principalmente gracias a la gestión de exposiciones transgresoras, desde el punto vista artístico, que en ningún caso responden al rum-

bo exclusivamente comercial que más tarde toma la galería. Hasta el día de hoy, Galería Época es recordada por las exposiciones de Waugh, Vostell, Catalina Parra y Eugenio Dittborn; es decir, por aquellos eventos que se llevan a cabo entre septiembre y diciembre de 1977, así como también, por los respectivos catálogos.

Según Richard, Chile vive en 1989 una democracia de los acuerdos y el consenso busca limitar desbordes de nombres, cuerpos, experiencias, para desechar la memoria privada de la violencia en un intento por eliminar la vivencia de un pasado inconveniente. Todo ello, para terminar con los conflictos y volver a la rutina [2000].

La escena nueva del arte exploró en ese tiempo las zonas de conflicto a través de las cuales las figuras postergadas, las imágenes indispuestas y los desechos de la memoria reemprenden un camino hacia las teorías. Y es que en Chile, lo mismo que en Argentina, se vive en las casas y en las calles la angustia por el cuerpo no visto, las desapariciones de seres queridos, por el cuerpo no velado.

La fuente de inspiración de la obra de Dittborn son las vivencias propias y ajenas de la desaparición, los deudos que llevan sus fotografías o les sacan una copia Xerox para mostrarla, debido a que no existía como ahora, la disponibilidad de la reproducción masiva. Con ella detienen en ese momento la imagen viva de sus seres queridos y se produce un proceso de identificación al exhibirlas en las calles y plazas públicas.

Aunque se trata de un lenguaje fotográfico de baja calidad, lo que éste delata es el vacío de lo que ya no está, de lo que se ha desvanecido, como la fotocopia a la que le falta definición. Melendi trabaja sobre esa memoria fotográfica y afirma que a partir de ahí, el viejo sistema de arte desaparece y se crea otro: el arte efímero.

Señala Richard que en el pasaje de documentaciones fotográficas que componen el inventario de la mortalidad, los retratos de los detenidos y desaparecidos condensan los significados de mayor intensidad dramática a través de la huella dolorosamente interminable de la ausencia de un cuerpo cuya muerte-vida sigue indeterminada.

Esos retratos fijos, congelados en la paradoja de su detención en el presente continuo de la muerte en suspenso, desentonan con la velocidad cambiante del flujo de imágenes de lo contemporáneo. La borrosa calidad del retrato en fotocopia, el rigor económico del blanco y negro parecen delatar una incompetencia del lenguaje y es la plaza de Italia, popularmente considerada como un punto que divide a la ciudad de Santiago entre ricos y pobres, hacia el este de la Cordillera de los Andes o hacia «arriba», en donde se encuentran las comunidades más pudientes, mientras que hacia el poniente están localizados los municipios de menores ingresos.

Dittborn colecciona fotografías de archivos que adquiere de los fotógrafos que se colocan en las plazas principales y se dedica a juntar los *antes* y los *después* de cada una para reconstruir una superficie, apenas convulsionada, de experiencias sociales. Una multitud de trayectos cotidianos de mujeres que reiteran la «normalidad» que como género aseguran: se visten, se toman fotografías en medio de sus trayectorias cotidianas, indican que «la vida sigue», que la rutina es el refuerzo de la normalidad... Van a comprar pan, llevan a sus hijos pequeños a la escuela, pasean por la plaza con sombreros de la época, sus vestidos, sus zapatos de tacón alto... Tozudamente insisten con sus trayectorias que hay vida, rutina, urgencia de llegar a casa, calentar la comida, se fotografían con sus mejores prendas o sus prendas para el diario.

Se trata de pasados y presentes que se corrigen mutuamente desde las demandas de cada tiempo. Dittborn analiza los archivos fotográficos tomados con la nueva técnica — polaroid—, e irrumpe en la serie de fotos trayendo la imagen del fotógrafo como testigo de un pasado irremediamente perdido a la cotidianeidad.

La mirada actual no alcanza a definir la identidad de estas mujeres, como transmisoras de la cotidianidad, figuras que sustentan la rutina del trabajo doméstico, del cuidado de los hijos y enfermos, del afecto, de la moda, del uso del tiempo libre. Lo paradójico es que el contexto de sus fotografías se localiza en el cruce de un tiempo entre los años 70 y los 80 y de un espacio heroico situado físicamente entre las estatuas ecuestres del General Baquedano y del guerrillero Manuel Rodríguez.

Su exposición «*Delachilenapinturahistoria*» en mayo de 1976 resulta un acontecimiento clave en la escena artística, porque precipita y conjuga varias acciones que delimitan el campo del arte durante los siguientes años. Se convocan escrituras que alcanzarán el momento de consolidación con la publicación de los libros *Del espacio de acá* y *Cuerpo correccional*, en 1980. Con ello se demanda el análisis del trabajo de Dittborn con nuevos referentes teóricos, igualmente el de otros artistas que irrumpen formalmente fuera de toda continuidad con respecto al arte que se estaba produciendo antes de 1973.

Se inauguran nuevas prácticas editoriales a partir de las publicaciones V.I.S.U.A.L., que marcan la pauta de posteriores documentos y catálogos; se posiciona a Galería Época como uno de los espacios independientes para la producción contemporánea de arte y se replantea la función del catálogo en la producción artística. El hecho de disponer de una imprenta en esos años, por muy sencilla que fuera tecnológicamente, resultaba algo excepcional, pues para los apa-

ratos represivos del Estado, este tipo de instalaciones se tenía en la mira para evitar la reproducción de material de la resistencia política. Gracias a ella logran reproducir algunos trabajos y por ello trascienden las exposiciones y catálogos de Vostell, Parra y Dittborn, que testimonian la capacidad de inaugurar nuevas prácticas en el arte chileno a pesar del desamparo institucional. Incluso, para sus propios gestores los efectos de estas iniciativas resultaron sorprendentes.

Hijos de los golpes de estado, hijos de la dictadura

Después de la década de los ochenta surgen nuevos artistas «hijos de los golpes de estado y de las dictaduras, pues de ellos recibieron la leche, el tirón de orejas, la alfabetización» [Melendi: 2006]: aquí se presentan algunos que heredaron la impronta de la denuncia a través del arte aunque incorporan nuevos elementos plásticos y de expresión artística. Se trata de artistas plásticos nacidos en los últimos treinta o cuarenta años y que heredaron la impronta de quienes vivieron dictaduras y golpes de estado. Son trabajos que muestran una reflexión personal propositiva sobre diferencias y características diferenciales de género.

El olvido y su obstinado rescate: Rosangela Rennó

Su trabajo brota al amparo de estas expresiones artísticas de rescate de la memoria y lo social; indaga para ello en diversos archivos que muestran fotografías de encierro o marginación— archivos penitenciarios— y en archivos particulares, familiares, álbumes olvidados en sótanos húmedos y tambos de basura.

Su producción fotográfica se caracteriza por la fragmentación de la imagen en su propia esencia y diversas intervenciones en color para hacer de ésta un reclamo del tiempo presente y reflexionar sobre los tiempos pasados en la forma opaca de la memoria. Profesionalmente comienza con fotografías de moda en revisas femeninas, y en los noventa cobra fama internacional gracias a su muestra exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. A partir de ahí intenta llevar hasta los extremos la voluntad de la representación de los mecanismos de la memoria y el olvido. El contenido político y social que tiene su obra se muestra en las series de fotografías difuminadas, en la evaporación de la imagen, que da lugar a que los espectadores la llenen de contenido personal y liberen las sombras y luces del pasado.

Su trabajo minucioso en los archivos del olvido recupera la historia de grupos sociales marginados. Con diligencia, consigue permisos, junta papeles, captura, recaptura e interpreta el tiempo del instante. Se centra en la fotografía documental e investiga rigurosamente los archivos de diversos grupos de exclusión,

testigos que ilustran la pérdida de identidad colectiva e individual, cuestionamiento evidente desde los lugares en que se sitúan los oscuros puntos de estos grupos que rescata con posibles lecturas alternas de género.

El género sintetiza en este caso la interpretación cultural de la diversidad que deviene desigualdad del sujeto — tradicionalmente definido como femenino y masculino— en sociedades como la nuestra. Por ello la obra visual de Rennó admite el desencuentro y la denuncia y con ello subvierte el itinerario de invisibilidad de estos testigos olvidados en tiempo y espacio. En el caso de los archivos carcelarios son hombres, en el caso de álbumes son mujeres, hombres, niños, viejos, familias. Utiliza materiales de archivo de los álbumes familiares que ella encuentra en mercados de pulgas y basureros, los rescata y somete a manipulación, los refotografía y resemantiza para darles un nuevo significado que permite lecturas comparativas sobre nuestros propios álbumes como vivencias de lo cotidiano o de lo extraordinario. Hay un intento por fijar comportamientos y vidas marcadas por el género, pues emprende un acto de denuncia sobre los espacios específicos de género de mujeres, hombres, fotografías de cuerpo y cara en actos íntimos de convivencia familiar que fueron desechados por quienes conocían la identidad de los sujetos. Discute además, lo que subyace a su obra — la íntima convivencia entre lo público y lo privado— y el papel que mujeres y hombres cumplen en dichos espacios. Va contra la amnesia temporal... ¡esto sí ocurrió! y su obra se vuelve reiteradamente sobre la historia social para hacer una reconstrucción de discursos fotográficos que registran la ropa, la sonrisa, la mirada en las mujeres, en los hombres la espalda tatuada, los niños vestidos de militares.

Elige el archivo de una prisión ejemplar en Brasil — Carandirú— para contar la historia: sus tomas fotográficas de cuerpos masculinos, de cabezas rapadas, se vuelven documentos del poder que todo lo puede, del proceso social en el encierro y la transformación de un hombre en un número, en un tatuaje, en una «seña particular» y en ello consiste su oculta significación política, ya que trabaja colateralmente con el rescate, el registro: clasifica, subraya, salva del anonimato, denuncia la pobreza: su consigna implica poner el dedo en el renglón de lo invisible: nadie se acuerda, nadie los y las reconoce, sólo sus seres queridos podrían identificar huellas de identidad, sus espaldas, sus cráneos.

En 1995 revisa 15 mil negativos apilados en cajas de cartón olvidados en la húmeda bodega de la penitenciaría por más de medio siglo. Es un trabajo minucioso, tipificado culturalmente como «femenino», de hormiga, durante el cual se encarga de limpiar, secar y catalogar los negativos de fotografías de filiación e identificación de presos con cicatrices, tatuajes, remolinos en la cabeza, marcas en

nucas, brazos, señas particulares, algunos con evidencia de enfermedades, fotos de archivo policiaco, desnudos de frente, perfil y espalda.

No tienen nombre y sin embargo tienen una vida común y una presencia social: la marginación, pobreza e injusticia de un sistema que los olvida y que nunca logra rescatarlos de su propia miseria, nunca cumple la promesa de su readaptación.

La fotografía como medio masivo de comunicación social recupera con el trabajo de Rennó una de sus razones de ser que ya señalaba Benjamín: dar fe, registrar el instante, servir de mediación, vehículo social como testigo que denuncia y recuerda imágenes sin nombre, cuya identidad ha sido mutilada, robada, borrada o limpiamente clasificada por ella para volverla documento social.

«Espejo diario» es una videoinstalación en donde Rennó presenta dos fotografías de ella, una frente a la otra. Mujeres confrontadas en dos pantallas opuestas que establecen una comunicación sencilla. Su exposición cara a cara materializa la invisibilidad generalizada, revertida por la carga duplicada de sentido que presentamos cuando estas dos mujeres se comunican, la dualidad femenina se presenta como espejo de una sociedad que insiste en presentarla como estereotipo y por tanto, monotema. Aquí, como en las *Cosmococas*, se invierte la metáfora femenina plasmada en el cuento de Blanca Nieves, que supone la presencia de otra mujer bella en competencia: ¿quién es la más bella? La vanidad femenina se revierte y aparece su capacidad de comunicarse con el mismo género, no ya en competencia, como la madrastra de *Blanca Nieves*, sino en convivencia. Aquí las mujeres rompen con el estereotipo de mujeres que «compiten entre ellas y no saben trabajar en equipo», aquí se comunican.

En su serie «Álbum», insiste la artista en el rescate de la propia historia, pues recoge relatos de familia en álbumes desechados; rescata fotografías olvidadas de quienes ya no desean preservar su memoria. Sin huellas de identificación, los trabaja como conjuntos de recuerdos sociales desechados, identidades comunitarias y étnicas difusas, fotos de baja calidad que delatan el borramiento de la memoria, el descuido que deja el olvido, algunas mutiladas, otras manchadas, los espacios vacíos — fotos arrancadas—, cuyos pies de foto permanecen y delatan el vacío de lo que es y ya no está más en el pedestal de los tiempos gratos, en el baúl de la memoria, en el librero de las cosas importantes, lo que desapareció con el tiempo. También aquí se encarga de borrar toda huella de identidad, resignificándolas y contando una historia social de una intimidad trastocada, y es que el álbum se hace sólo para que lo vean los más cercanos, familiares, amigos, como testimonio de ritos sociales cumplidos, vida transcurrida, momentos gratos, felicidad. [...] Em-

prende un doble rescate, del bote de basura y de la intimidad familiar, de la sala en donde todos se reúnen para revivir el recuerdo de eventos importantes que según Bourdieu, conforman el «arte común», narrativas del recuerdo, esenciales en la recuperación de la memoria social. En las nuevas interpretaciones, desfilan sin pie de página o cita explicativa, en habitaciones sin nombre, salas, jardines y patios de la pequeña burguesía, mujeres alrededor de una mesa, familias tomándose una foto en el parque, debajo de un puente en otros países, inmigrantes con sus trajes domingueros, sus atuendos típicos, identidades con una cierta disposición corporal, una cierta forma de vestirse, maneras de comportarse, caras serias y relajadas, mundos sociales y costumbres, modas, formas de comportamiento social y moral frente al ojo de la cámara. El género permite una clasificación de cuerpos, modas, atuendos, sonrisas, de maneras de disponerse en torno a una mesa, frente a un paisaje, o en un momento de descanso.

Historias de vida y biografías de género: Mariana Silva

Como en el caso de Rennó, la artista se obsesiona con la tarea del rescate, pues decide repartir volantes y carteles a lo largo y ancho de su país, Chile, solicitando voluntarios que escriban «su historia, sus vivencias, su biografía». Su proyecto consiste en la recopilación y exhibición pública de ese material hecho con las vidas privadas de personas desconocidas y la muestra se presentó en un conjunto de computadoras que mostraban el material grabado en CD — cartas, fotos, dibujos, entrevistas— en el interior del Palacio de la Moneda y en el Museo de Bellas Artes, durante el mes de octubre de 2002.

La iniciativa de la artista tuvo una excelente respuesta y fue de lo más variado el material que le fue enviado — testimonios en primera persona, manuscritos escritos a máquina o en computadora, dramas y melodramas, reflexiones íntimas, testimoniales, currícula, tarjetas personales, fotos, conferencias, secretos de familia, crónicas de vida diaria—, «cuya rutinaria pobreza de acontecimientos se veía transfigurada por el vuelo lírico de un poema y sus ornamentaciones caligráficas» [Richard, 2002: 51]. Se trata de documentos que atestiguan no sólo la necesidad de comunicar sus vivencias a una persona que los/las escucha, sino el paso de lo privado a lo público, de lo industrial a lo colectivo, de lo único a lo múltiple, de lo personal a lo social, de las transgresiones de roles femenino y masculino.

Recibió fotos oficiales y personales, relatos sobre penas de amor, violencia infantil, nostalgia por el campo, vagancias urbanas, recuerdos de fiestas y pasadas fortunas, celebraciones. Lo mismo contaba detalles y rutinas sobre la existencia desprovista de grandiosidad, que diarios sobre la lucha comunitaria que recordaba

las persecuciones militares. En su trabajo, Silva realiza lo que Richard llama una doble conexión y disyunción, mediante la cual logra activar la circulación entre pedazos del *collage social*, tan distantes entre sí que sin el trabajo artístico y — femenino— de la autora por su minuciosidad, como en el caso de Rennó, no habrían tenido oportunidad de entrar en el mutuo encuentro y fricción de significados y evidenciar cortes que interrumpen las fachadas del poder y de la autoridad de género como categoría social.

La clasificación de temas «masculino/femenino», son ejemplo del testimonio de la suma de relatos únicos — trascendentes— de género: «me casé», «yo soy militar», «me embaracé», «soy ingeniero», «fotografías de mi hermano José mientras hacía su servicio militar», «me llamo Luisa N., provengo de una familia de doce hermanos», «mi madre emigró a la Argentina y vive con su actual marido»

Algunos son, como diría una informante, «escritos en bruto de vivencias» de familia, de pareja, como dice una de las misivas. «En esta oportunidad que usted me brinda, me ayuda a contarle a alguien lo que ha sido mi vida», dice otra [*Ibid.*: 52]. El recorte dicotómico de oposiciones binarias — masculino/femenino— de género y generación se encuentra en una línea espacio temporal que conforma memorias y pertenencias, «soy», «vivo» en la ciudad, en el campo, en el barrio tal, constantes, disyuntivas, antípodas. Y sus trasgresiones son descritas como salidas y entradas al interior de los roles sociales que marca la época.

Migraciones de género: Dias y Riedeweg

El legado de Oiticia y Clark se encuentra en muchos artistas jóvenes, como es el caso de Dias y Riedeweg: en su obra «Voracidad máxima» entrevistan a sexo servidores varones en Barcelona, les colocan máscaras que imitan los rasgos de los artistas que los entrevistan — como si el artista estuviera hablando consigo mismo— . Así se protege la identidad de género al tiempo que se intercambia y cuestiona, el receptor se convierte en emisor y viceversa, la identidad del yo y el otro se juntan, se confunden. Según Brett, los artistas citan — reinterpretan— una obra de Clark llamada «Diálogos: óculos» que la artista presenta en 1968. «Voracidad máxima», presenta a los artistas y sexo servidores como idénticos en cuerpo y atuendo, ambos descansan sobre una cama con dos espejos paralelos que despliegan imágenes anteriores y posteriores de los sujetos. Esto confunde, ya que no se sabe quién es el investigador y quién el investigado.

El recurso de la máscara también sucede en «Cosmococas», que sirve para revolver, confundir roles y situaciones, en donde el mundo de las apariencias se vuelve mundo de realidades, de vida y muerte. Existe no sólo una sola identifica-

ción, una sola orientación sexual de los artistas y sexo servidores — homosexuales todos— sino en su estilo de vida de migrantes en busca de nuevas experiencias y datos. Este sentido de identificación es muy distinto a la concepción del artista que se prostituye al servicio del mercado del arte.

Al analizar las entrevistas de los sexoservidores se percatan de su calidad de migrantes, en su mayoría de los países pobres o en vías de desarrollo. Quieren mostrar con su trabajo que la prostitución se refiere hoy día a dos aspectos de la migración mundial: el deseo individual de moverse y la condición de supervivencia: sexualidad y economía, ambos son impulsos de movilidad humana. La prostitución es metáfora del deseo y necesidad vista simultáneamente como reivindicación de género y denuncia social: el derecho de migrar de un género a otro, de enmascarar (se), jugar al juego de identidades intercambiables, el derecho a desempeñar varios roles y no reducirse a uno que le confiere la sociedad por su calidad biológica: ser hombre, mujer, homosexual, andrógino como opción moderna de género... sumar y no restar. «¿Acaso me contradigo? Contengo multitudes», diría el poeta Walt Whitman.

Ellos pugnan por una ampliación del concepto de migración en el momento en que el fenómeno alcanza su mayor complejidad, pues según cifras de Naciones Unidas, cuando hacen su trabajo en 2005, había 185 millones de migrantes internacionales. Al igual que el género, la condición de migrante es una categoría excluyente, pues ambos tienen condición de paria y hoy día los patrones migratorios son tan diversos y complejos que es difícil determinar sus causas. Brett [2005] incluso se cuestiona, si la supervivencia económica es la causa o el viaje del migrante, pues es también un primer paso de un sueño personal de progreso cultural» que evoca los primeros viajes — búsquedas— del ser humano [*Ibid.*: 49].

Aboga por un mapa de migración cultural global que refleje la complejidad de las biografías de los migrantes y traza un paralelo con los artistas y su calidad de viajantes; denuncia el énfasis nacionalista que se le imprime a las instituciones artísticas, que hasta hoy oscurece el recorrido del artista en toda su complejidad.

Aunque es cierto que no son sólo considerados como los miembros con mayor movilidad en una comunidad, sino también ganan la delantera a las transformaciones entre lo local y lo global, es posiblemente, el momento en que los científicos sociales deben encarar la representación más compleja de la realidad que produce la sensibilidad artística y su condición migratoria [*Ibid.*: 51]

En ese mismo sentido, Oiticica emprendió una migración en reversa, abandonando los prósperos suburbios de Río de Janeiro y mudándose hacia una favela. No se fue en calidad de científico social, sino como artista en busca de espíritus

artísticos que pudieran colaborar en su proyecto de los Parangolés. Se fue hasta las márgenes y creyó que había encontrado el corazón de lo social; para realizar esta experiencia de vida había que superar preconcepciones sociales, barreras de grupo, género y clase. Con ello pudo ver las dinámicas de las estructuras sociales en su crudeza. También Ferrari se separó del Instituto di Tella para explorar otros espacios menos asegurados y «cambiar de público».

La calidad de marginalidad que tienen ambos se volvió fundamental en su vida: la total ausencia de un lugar social y al mismo tiempo el descubrimiento de su espacio individual, «como hombre en el mundo, ser social en el sentido más pleno del término» [Oiticica en Brett, *Ibid*: 49]

Son trabajos artísticos, en donde las preguntas no importan, importa la narrativa social y las relaciones que el (la) que mira, hace con ellas, el espejo que nos ofrece para mirarnos en él, la crónica social, la recreación de la violencia, la reflexión sobre una época, de un sentimiento, de una forma particular de disponer los cuerpos frente a la cámara, de una rutina en caligrafías diversas interpretadas y diferenciadas por la mirada de género.

La teoría de género se utilizó en este texto para mirar los trabajos de Ferrari, Oiticica, Dittborn y más tarde, los «hijos» y/ o herederos de la impronta política que ellos legaron a artistas plásticos después de los noventa, como es el caso de Rennó, Silva, Dias y Riedeweg. Así mismo, la perspectiva de género como metodología ofreció una interpretación y reinterpretación de sus obras y los caminos sobre la movilidad y permanencia del trabajo artístico, el registro de un testimonio social y político, la denuncia de género y la opción de migrar rostros e identidades, preferencias sexuales, espacios vitales.

En esta muestra de jóvenes puede tratarse incluso de un arte micropolítico, en donde el desarrollo de la industria cultural produce una desclasificación del arte vivo al que se le deja un territorio insignificante. Como trabajo artístico que aboga por hacerse preguntas sobre la «verdadera» equidad de géneros, sin prejuicios sociales, transita cada vez más de la periferia hacia el centro para valorar la dimensión local y regresarla a la sociedad. La memoria se vuelve recurso de rescate de las asimetrías de género ocultas en sujetos olvidados, anónimos o incluso «comunes y corrientes» (Rennó); en historias de vidas inocuas (Silva), o en los diálogos entre iguales (Dias y Riedeweg). En ello hay un deslizamiento de la representación de la obra de arte como contexto presente, que es generalmente efímero y que puede entenderse como proyecto político. Siempre es necesario advertir, como dice Ardenne (s/f), que involucrarse en la acción puede también cancelar el arte, es decir, la creación de una obra perenne, tomando la forma de un objeto o un

hecho expositivo y transmisible no apuesta a la eternidad sino al presente, y es necesario afinar la imaginación para detectar futuras convergencias entre trabajo plástico, la conciencia política y el género. ●

Recepción: Julio 29 de 2008

Aceptación: Octubre 6 de 2008

Elsie Mc Phail Fanger

Correo electrónico: mcphail@correo.xoc.uam.mx

Mexicana. Doctora en ciencias políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación en la UAM-Xochimilco. Sus líneas de investigación son: Mujeres y tiempo libre, mujeres y medios de comunicación.

Notas

*Notas de clase tomadas durante el seminario «Arte y violencia en América Latina» de María Angélica Melendi, IIE/UNAM, 2006.

¹ Lamas, M. (1986). «La antropología feminista y la categoría género», en *Nueva Antropología* # 30, México UAM Iztapalapa, CONACYT, pp.173-198.

² De Barbieri, T. (1984). «Acerca de las propuestas metodológicas feministas», en E. Bartra, coord. (1984). *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UAM Xochimilco, p.102-140.

Bibliografía

- Absalón, C. (2006). *Una historia a ras del suelo: espacios de resistencia en Helio Oiticica*, mimeo.
- Aguilar, Gonzalo (2006). «Helio Oiticica: la invención del espacio»; *Punto de Vista*, año XXIX, No. 84, abril.
- Aguilar, G (s/f). Helio Oiticica, la invención del espacio, mimeo
- Ardenne, P. (mimeo). «Arte contemporáneo y político, una relación tensa y ambivalente». Entrevista de André L. Paré a P., Ardenne, (s/f). Notas de clase.
- Avellaneda, A. (1988). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*, Buenos Aires: CEA.
- Baxandall, M. (1974). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford U. Press.
- Benjamín, W. (1935) (ed. en español 2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca.
- Brett, F (2005). «Voracidad máxima», Melendi, M.A. (2007), notas de clase.
- Fazzolari, C., et al. (2006). «Mujeres artistas y el cuerpo de la obra», en XIII Coloquio Internacional de la AEIHM: «Historia de mujeres: perspectivas actuales», Barcelona, 19-21 octubre, texto de la conferencia presentada durante el Coloquio.
- Ferrari, León. «Arte de los significados», en *Buenos Aires, arquitectura e imagen* (2005), Buenos Aires, Verstaeten.
- Guinta, A. (2000). Eugenio Dittborn en «Imágenes en turbulencia. Emigraciones, cuerpos y memorias», Catálogo Andrea Sacco. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Castagnino.
- (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Lefebvre, H. (1957,1972): *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza.
- Melendi, M.A. (2000). *Archivos del Mal, Mal de Archivo*, Catálogo de exposición, Sydney, Australia.

- Oiticica Helio (1966). «Situación de la vanguardia en Brasil (Propostas 66)», Noviembre, www.itaucultural.org.br
- Melendi, M.A. (2007) Rosangela Rennó, o arquivo univeral e outros arquivos, Minas Gerais, Cosac and Naifi.
- Puchner, M. (1987). *Poetry of the Revolution. Marx Manifestoes and Avant-Gardes*, Princeton and Oxford, Princeton U. Press.
- Richard, N. (2000). Documento biográfico de los habitantes de Chile, *Revista de Crítica Cultural*, No.21, Cuarto Propio, Santiago de Chile,
- (2002). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago, El cuarto propio.
 - (2002). Documentos biográficos de los habitantes de Chile, en *Revista Crítica Cultural*, s/n.
- Rizo, A. (1998). *Instituto Di Tella: Experiencias '68*, Buenos Aires, Proa Fundación.

