

Escribir sobre feminismo siempre implica una toma de posición, debido a que este movimiento y concepto es ante todo plural. Feminismo radical, feminismo antiespecista, ecofeminismo, o feminismo comunitario son algunas de sus tantas posibilidades. Sumada a esta precisión, podemos afirmar también que es una matriz de acción y de análisis crítico que permite impugnar, desde sus distintas perspectivas, el paradigma hegemónico que moldea las subjetividades. Como señala al respecto la filósofa feminista Alejandra Castillo:

*[E]l feminismo es el nombre de una paradójica política de mujeres que en su quehacer vuelve extraño el propio nombre de las mujeres.*

*La lógica del movimiento de esta política se organiza desde los márgenes en pos del centro, con la intención de transformar y re-inventar la cultura (Castillo 16).*

Es una política paradójica esencialmente deconstructiva, deconstrucción que alcanza inclusive (o en primer lugar) al propio signo “mujer” porque el ser mujer no responde a una esencia inmutable. La idea de que sí hay tal esencia inherente y fija ha ido de la mano con el asumir un binarismo (hombre-mujer) que estaría arraigado en la naturaleza y en el dato biológico. El siguiente ensayo se perfila desde un feminismo anti-esencialista que, más bien, piensa el ser mujer en tanto que posición de discurso en una realidad que, como señala el filósofo Jaques Rancière, siempre es objeto de una ficción en la que se anudan lo visible, decible y factible. Lo real —señala— “es la ficción dominante, la ficción consensual [...] que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí” (Rancière 77). La insistencia feminista sobre el carácter semiótico/discursivo de la realidad posibilita una impugación de las identidades

“femeninas” y “masculinas” que fijan los cuerpos en los significantes “mujer” y “hombre” respectivamente, instalando la diferencia sexo-género como constitutiva. La crítica cultural Nelly Richard precisa el punto de esta manera:

*La demostración de cómo la identidad y el género sexuales son ‘efectos de significación’ del discurso cultural que la ideología patriarcal ha ido naturalizando a través de su metafísica de las sustancias, es útil para romper con el determinismo de la relación sexo (‘mujer’) género (‘femenino’) vivida como relación plena, unívoca y transparente (Richard 735).*

Este cuestionamiento crítico ha jugado un rol calve en la visibilización de los modos en que las mujeres han sido socializadas y en la ampliación de sus espacios de acción.

A lo largo de su historia, el feminismo ha impulsado diversas iniciativas que han permitido modificar el lugar que ocupan las mujeres en sociedad y en la historia. No obstante, y a pesar de su larga data, vemos que aún es necesario insistir en el feminismo con el fin de “re-inventar la cultura”, como plantea Castillo. En este escenario, el arte y la estética son herramientas esenciales, puesto que permiten construir nuevos imaginarios y representar otros mundos posibles. El arte, como dice Chantal Mouffe, ayuda a construir nuevas subjetividades y puede desempeñar un papel importante en la subversión de la hegemonía dominante (cf. Mouffe 70). Fue en parte esta constatación la que motivó a las artistas feministas de los setenta a generar una serie de obras y *performances* que cuestionaran los ideales asociados al ser mujer, por ejemplo la reducción de la mujer a la maternidad, con la consecuente abnegación o la dedicación a las tareas domésticas no remuneradas.



Fig. 1. Sebastián Calfuqueo, *A imagen y semejanza*, parte de instalación, (2018)





Fig. 2. Sebastián Calfuqueo, *A imagen y semejanza*, parte de instalación, (2018)

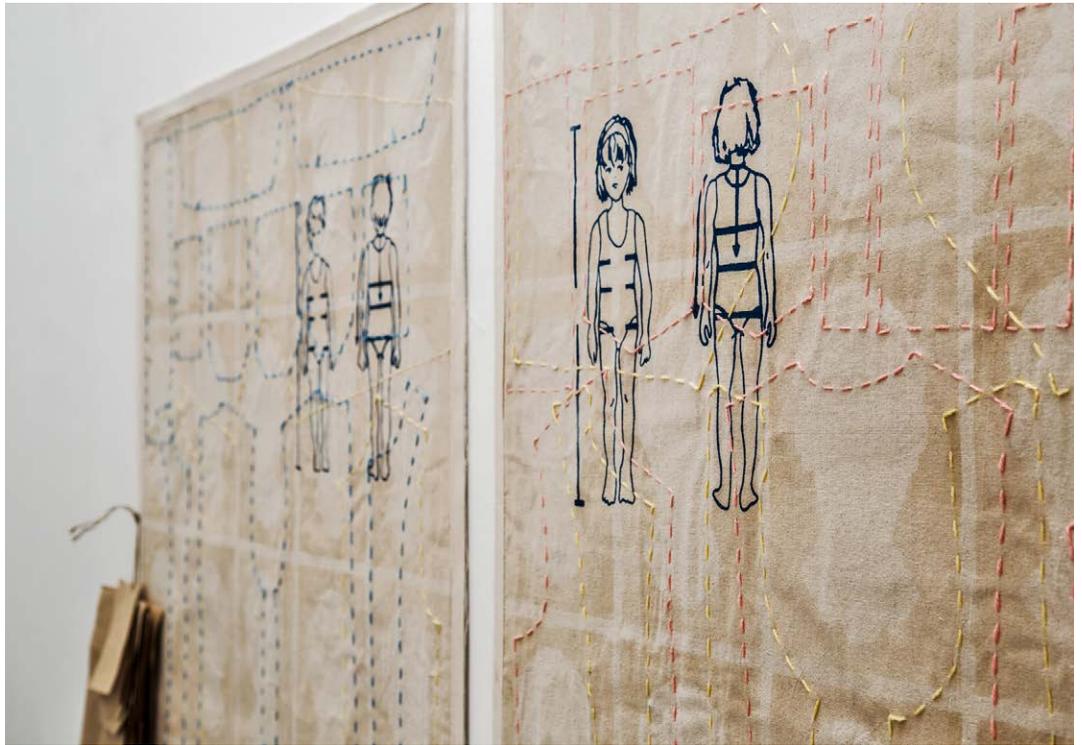


Fig. 3. Katherina Oñate, *Alegoría del molde*, instalación, (2017)

El feminismo, cuya presencia en la sociedad parece sentirse cada vez más fuerte desde hace décadas, suele vivir periodos de latencia y efervescencia. En ese sentido, es interesante considerar lo que escribe Julieta Kirkwood:

*La dimensión feminista está presente, latente, pero es disfrazada en el lenguaje público reivindicativo. El problema de la atemporalidad es evidente: los problemas de las mujeres parecen estar ubicados fuera del tiempo, fuera de la historia, fuera del acontecer y la contingencia política; son vagas formulaciones desconectadas de los contenidos reales de la política. Claramente puede percibirse esta atemporalidad en las revistas femeninas e incluso en las publicaciones feministas. Se habla de un tiempo desconectado, abstracto, pero que para las mujeres connota profundas resonancias (Kirkwood 201).*

Desde el año 2016 en Chile esta presencia ha comenzado a hacerse sentir en la agenda pública, y ya en 2018 vivimos una irrupción que se expandió en toda la sociedad. En este contexto, me propongo revisar la obra de cuatro artistas que, desde mi perspectiva, proponen una crítica feminista. He

hecho énfasis en la toma de posición y en la perspectiva, puesto que es necesario hacerlo explícita, de modo tal que permita la comprensión de ese posicionamiento, posibilitando así la apertura de un debate sobre lo que se está proponiendo. En relación con lo anterior, la crítica de arte feminista Laura Cottingham señala lo siguiente:

*Precisamente por ser un proceso, el feminismo no se puede definir con una precisión absoluta: no es algo que ya es. Aunque su historia, y por ende su definición, alberga una cierta literatura, conferencias, acciones políticas, eventos públicos, partidarios, productos culturales, cambios en la legislación, hasta alteraciones en la conciencia individual y colectiva, los debates entre feministas, y de manera distinta, contra feministas, siempre han sido, y seguirán siendo, lo que a ultranza define el feminismo. El feminismo es un movimiento (Cottingham 86).*

El presente texto se plantea en esta línea, entendiéndose como una propuesta abierta a discusión que se instala en el terreno de la especificidad del arte contemporáneo.

El arte feminista, que es además contemporáneo, no preexiste, no está anclado a la obra, sino que se concreta en su puesta, en el vínculo que los espectadores establecen con la obra. Como señala el filósofo Giorgio Agamben:

*La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (18-19).*

La toma de posición de la artista es una parte, pero no es suficiente para afirmar que la obra es feminista. Como sabemos, la obra en sí misma no clausura sus sentidos, si no que se instala como un punto de convergencia temporal, material y temático en función de una intencionalidad, esta confluencia de factores genera que la obra porte un descalce a la hora de exhibirse. Siguiendo a Cottingham:

*Este tipo de corrimiento, entre intencionalidad e interpretación, entre artista y observador y entre observadores, es parte del legado crítico más interesante de la última década y continuará inspirando algunos de los debates más cruciales acerca de lo que es más atrayente dentro y en torno al arte (88).*

Rancière se refiere a este corrimiento como *indeterminación*, cuestión que sería esencial para un arte crítico. El arte que surge desde un posicionamiento feminista es un arte político capaz de impugnar los supuestos patriarcales que definen el lugar de las mujeres.

Alejandra Castillo, en su libro *Ars Disyecta*, que revisa parte de la producción artística chilena reciente, postula que el arte feminista contemporáneo avanza “un paso más allá de las metáforas que han descrito lo femenino (maternidad, diferencia, cuidado, matriz) sin el interés de simple incorporación o de la sublimación, sino que buscando precisamente la mutación del signo de lo masculino/femenino” (Castillo 12). Desde esa perspectiva analiza una serie de obras realizadas entre 2007 y 2009 vinculadas principalmente a la *performance* y el video. La historiadora del arte Andrea Giunta, por su parte, propone que las artistas feministas llevan adelante distintos métodos

de intervención, tales como la concienciación, el humor y la *performance*, para gestar un lenguaje propio, que dé forma a temas e iconografías específicas. Lo biográfico es también una característica que podemos asociar al arte feminista, puesto que permite un posicionamiento experiencial vinculado a una de los postulados clásicos que atraviesa a diversos feminismos, a saber, “lo personal es político”. Entre las múltiples posibilidades, propongo un recorrido por cuatro obras, producidas entre 2017 y 2018, que transitan entre lo personal y lo estructural, cuyas estrategias de obra son disímiles e intrincadas, pero desde las cuales es posible establecer puntos comunes vinculados con un feminismo que a partir de la diferencia, busca enriquecer los supuestos del binarismo sexo-genérico. Las artistas son: Katherina Oñate, Javiera Ibarra, Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla.

Inicio este recorrido con “Alegoría del molde” (2017), obra instalativa de Katherina Oñate, que se exhibió en 2017 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), en el marco de la exposición *Chile Limita al Centro*, y en 2018 en la Galería BECH, como parte de la primera individual de la artista, titulada “Instrucción primaria”. Dos mesas de sastre son lo primero que recibe a quienes visitan la obra. Sobre cada mesa hay unos rollos de tela, una cuadrillé, que se utiliza para los delantales de niñas; y otra de color beige, que se usa para la confección de cotonas masculinas. Además, hay elementos de costura, como tizas, hilos, alfileres y tijeras. A un costado se encuentra un perchero en el que hay 33 delantales y cotonas. Al fondo, montado al muro, encontramos dos cuadrados de tela serigrafada: en uno se ve el dibujo de una niña acompañado de medidas, de fondo siluetas de una cabeza, sumado a esto cuelgan en papel moldes para hacer un uniforme y una regla de madera. En la otra tela, y con el mismo patrón de siluetas, en lugar de una niña encontramos un niño, los papeles y la regla. Los moldes y dibujos fueron sacados de la revista *Burda*, revista de costura que enseñaba a confeccionar atuendos y que fue muy popular en la década de los 60 y 70. Esta instalación exige que el espectador se involucre en ella, se acerque, intervenga la tela y revise los delantales y cotonas. Al hacer ese ejercicio, nos encontramos con que cada delantal y cotona presenta ciertas diferencias: aunque están pareadas, encontramos un delantal y una cotona con tres brazos, otra sin cuello, u otra con las solapas disímiles, por dar algunos ejemplos. Esta obra, desde la materialidad del género y el oficio de la confección, inserta

una crítica justamente al género como instancia socio-cultural de estandarización de los cuerpos. El énfasis en el binarismo busca evidenciar la separación que existe entre hombres y mujeres desde la primera infancia y en la educación primaria. La estética de la obra nos remite a un pasado más o menos remoto que da cuenta de la gran cantidad de tiempo que el sistema educativo ha venido reforzando la diferencia sexo-género en los niños, por ejemplo, a través del vestuario. Los uniformes tienen como función, tal como su nombre lo indica, uniformar los cuerpos. No obstante, esa acción de uniformar insiste en la diferencia sexo-genérica. Los uniformes de Katherina poseen a su vez descalces, que destacan lo irreductible que tiene cada persona. Esta obra es crítica del binarismo, al mismo tiempo que insiste en las diferencias y particularidades de cada individuo.

La siguiente obra, también instalativa, señala la diferencia a partir de lo que significa ser mujer como militante de un grupo universitario de izquierda revolucionaria. “Nosotras no servimos para ser hombre nuevo” (2017), de Javiera Ibarra, es una instalación que se exhibió en Espacio O. En este lugar se construyó un cubículo, en cuya entrada había una indicación que invitaba a los espectadores a encender la luz de su celular antes de ingresar. La pieza estaba completamente oscura y recibía al espectador con un audio envolvente. Al iluminar con el celular se encontraban dos vidrios apoyados al muro y afirmados con piedras, en cada uno la artista grabó a mano dos fotografías. Una de ellas presenta un momento clave de la historia del feminismo en Chile: se trata de la icónica imagen de Kena Lorenzini, que retrata la primera aparición pública de las feministas contra la dictadura el año 1983, en las afueras de la Biblioteca Nacional. La segunda imagen traspasada al vidrio es una fotografía anónima que nos muestra a dos mujeres y dos niños con un pequeño cartel que dice: “Vamos mujer, el 86 es nuestro”. El audio que llena el espacio consta de voces de mujeres que leen al unísono un manifiesto que fue escrito de forma colectiva por un total de 17 jóvenes ex compañeras de militancia. En su manifiesto realizan una crítica feminista a su militancia de izquierda, dejando al descubierto que los hombres, que antes fueron sus compañeros, nunca estuvieron dispuestos a someterse a una crítica feminista y posicionarse más allá de la repetición vacía de una consigna. Este grupo de mujeres militantes constató la imposibilidad de responder al ideal de hombre nuevo planteado por la izquierda, puesto que el modelo crítico

que estructuraba a su colectivo no cuestionaba el carácter patriarcal que es característico de este tipo de militancias. El manifiesto coral de mujeres que comparten sus deseos y proyecciones, más las fotografías escogidas evidencian un cruce temporal que enlaza el movimiento feminista de los ochenta (también de izquierda y que luchó contra la dictadura), con el feminismo del presente, que tuvo especial arraigo en las universidades durante 2018. De algún modo, esta obra es un antecedente de la explosión feminista de 2018 que cuestionó la violencia sexual, la educación sexista y finalmente la forma en que se ha fijado el ser mujer, es decir, da cuenta de esa atemporalidad propia del feminismo que describía Kirkwood por esos años en su libro *Ser política en Chile*, que justamente aborda también su militancia en el partido socialista.

Siguiendo con el cuestionamiento al rol de las mujeres, en este caso construido desde una mirada masculina, encontramos la obra “A imagen y semejanza” (2018), realizada por Sebastián Calfuqueo, para la exposición “Turbar”, que contó con mi curaduría y se exhibió en D21 Proyectos de arte.<sup>1</sup> La obra, también instalativa, está compuesta por una lupa con pinzas, a través de su lente podemos ver dos fotografías de pequeño formato, una corresponde a una indígena Yagana (1882-1883) y la otra a una mujer blanca europea en una postal erótica (ca. 1880), a esto se suma una tercera fotografía en gran formato, en ella vemos a Sebastián con una larga peluca negra. Las tres modelos de estas fotografías comparten la misma pose, es un retrato al desnudo, en el que los genitales se encuentran cubiertos por una mano que delicadamente los tapa.<sup>2</sup> Se trata de una pose erótica de finales del siglo XIX que circulaba en Europa, es decir, es una postura que el cuerpo femenino adopta a partir de un ojo masculino que se erotiza frente a esta posición pasiva y sugerente. Esta imagen es reproducida con el cuerpo de una mujer indígena, el que porta con una doble otredad: no solo es mujer, sino que también es una aborígen. Esta imagen, que se corresponde con las producciones etnográficas del período, inserta una pose que transforma a ese cuerpo en un objeto de deseo.<sup>3</sup> La mirada masculina que construyó esta imagen equiparó el cuerpo blanco con el cuerpo racializado a través del erotismo. Estas fotos deben ser miradas a través de la lupa, cuestión que enfatiza el forzamiento de la mirada. La fotografía de Sebastián en gran formato, elemento que completa la obra, recrea la pose en el presente desde una tensión/torción evidente, su cuerpo

1. La obra estuvo expuesta en la curaduría “Historias feministas: artistas después del 2000”, abierta al público desde el 23 de agosto al 17 de noviembre de 2019 en el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP).

2. La pose tiene su origen en la estatua clásica de la Venus Púdica, donde la diosa se cubre los genitales a modo de recato. Con posterioridad, la pose adquirió una connotación erótica evidente, al punto de ser usada en imágenes pornográficas, como la que utilizó Sebastián.

3. Para profundizar en este asunto recomiendo revisar “Pudor y representación: La raza mapuche, la desnudez y el disfraz” del antropólogo André Menard, estudio que analiza el problema del cuerpo, la sexualidad y la noción de pudor en las representaciones de la “raza” mapuche. Disponible en: [scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n46/art02.pdf](http://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n46/art02.pdf) - consultado el 8 de noviembre de 2019.



Fig. 4. Paula Baeza Pailamilla, *Originaria*, performance y video, (2018)

encarna ese deseo masculino desde un femenino “travestido”, representado únicamente en una peluca. La imagen no alude al homoerotismo, no se trata de un cuerpo masculino representando un deseo masculino, sino que de una estrategia para encarnar ese femenino dócil presente en las postales desde un presente que ha cuestionado los roles asociados al género. “A imagen y semejanza” se vale de esta idea católica (la que señala el modelo divino que encarna el cuerpo humano), para evidenciar los diferentes niveles que alcanza la colonización, esta transcurre por la religión, pero también por la construcción de un imaginario asociado al deseo y la instalación del patriarcado, cuya matriz está fuertemente vinculada con la religión.

La última de las obras que arma este recorrido es “Originaria” (2018), una performance de la artista Paula Baeza Pailamilla, presentada en el Instituto Tele Arte. La acción se inició con una música *techno*, que marcó el ingreso a escena de Paula, vestida de negro. Junto con la música se escuchaba una voz masculina que, con un tono entusiasta, daba una serie instrucciones para reducir e inmovilizar personas, como si se tratara

de un tutorial. Mientras oíamos estas indicaciones, Paula las representaba como si fuera el cuerpo que estaba siendo reducido. Tanto la música como la voz que oíamos generaban una dislocación, un desajuste entre el entusiasmo del tono y la violencia que el tutorial contenía al dar pauta para aplacar a otro cuerpo, un cuerpo siempre sospechoso y, por tanto, despreciable. La última posición dejó a Paula con brazos y piernas abiertas, con la frente pegada al muro y sin polera, mientras que sobre su espalda se proyectaba la moneda de \$100 pesos que tiene el retrato de una mujer mapuche. Posteriormente, el centro de la moneda cambia y vemos que aparece el rostro de Nicolasa Quintreman, activista mapuche, quien alcanzó notoriedad pública por su oposición a la construcción de la central hidroeléctrica Ralco, proyecto que en nombre del progreso terminó por despojarla de sus tierras ancestrales. Escuchamos y vemos a Nicolasa hablar contra Ricardo Lagos y exponer los argumentos que dan cuenta de su relación con la tierra. La moneda de \$100 que toma la imagen de una mujer mapuche genérica ataviada con sus vestimentas y joyas, se contrasta con la lucha de esta mujer mapuche real: de ese modo se perfila



Fig.5. Javier Barba, *Nosotras no servimos para ser hombre nuevo*, instalación, (2017)

la usurpación de lo mapuche bajo la excusa de conformar un imaginario de lo nacional multicultural, que aparece con toda claridad en contraste con el trato que reciben las hermanas Quintreman al defender su territorio.

La acción continúa con un video que muestra un primer plano de la cara de Paula, quien poco a poco comienza a escupir monedas de \$100 pesos. Su rostro expresa la incomodidad del acto, el desgaste físico que implica. Este es el tercer momento de “Originaria”, que parece así ser realizada por pasos ordenados, como otro tutorial. La artista escupe esta historia colonial que la tiene asqueada y que está marcada por la violencia. Para terminar, Paula leyó un breve texto en el que alude a la lucha de las hermanas Quintreman y, particularmente, al hecho de que Nicolasa fue encontrada muerta, flotando en el embalse artificial de la represa Ralco. “Originaria” cruza la política de implementar una moneda con la imagen de una mujer mapuche que tiene en su reverso el escudo nacional, lo que da cuenta de la existencia de dos realidades en pugna en un mismo territorio. Nuevamente un binarismo, ahora entre el ser

chileno y el ser mapuche, donde este último supone el reverso “incivilizado” del primero.

Este suscito recorrido busca exponer obras que, desde sus propuestas materiales y temáticas, articulan una crítica feminista anclada en la diferencia como espacio crítico de las oposiciones binarias, como divisiones absolutas. Todas estas obras comparten su capacidad de cruzar temporalidades con el fin de evidenciar la historicidad de los procesos actuales. En el caso de Katherina, esta se vale de una estética asociada a la educación y el vestuario que nos recuerda el rol formativo que desde la infancia separa “administrativamente” (Giunta) a quienes han sido signados como hombres y mujeres. La obra de Javier enmarca su posicionamiento en vínculo con el movimiento feminista de los ochenta, un feminismo de izquierda, que resistió a la dictadura y cuyo legado no fue parte de su experiencia vinculada a la izquierda revolucionaria, es decir, sugiere una historia pendiente, donde el ser feminista ha bordeado insistentemente a una izquierda que se resiste a incorporar el eje de género.

El cruce temporal en el caso de la obra de Sebastián nos lleva desde el siglo XIX al presente, para mostrarnos cómo el deseo masculino configura la socialización del cuerpo de las mujeres, negando al mismo tiempo su propia masculinidad. En este punto su trabajo se enlaza con el de Javiera, el que en su manifiesto declara: “No servimos para acarrear los votos con la falda más corta y el escote más pronunciado”, aludiendo a la necesidad de adaptarse a un deseo masculino con el fin de conseguir votos y evidenciando el carácter normativo de la sexualidad femenina, diseñado siempre al servicio del goce masculino. El manifiesto también declara: “No servimos para ser la dirigente estrella, la que se masculiniza para validarse”, haciendo referencia nuevamente a la diferencia entre hombres y mujeres, donde las dirigencias están asociadas a roles exclusivamente masculinos. La obra de Paula en tanto, al igual que la de Sebastián, trae al presente la historia colonial que atraviesa nuestra construcción nacional, enlazando la idea de “pueblos originarios” presente en la moneda y el discurso “oficial”, con el trato real que reciben las mujeres mapuche que han defendido sus tierras frente a esta misma oficialidad que, en definitiva, se apropia de su identidad como si se tratara de un significativo vacío y disponible para

ser capitalizado. Esta crítica es también decolonial, puesto que expone tanto lo que significa ser mujer, como ser mapuche, su crítica se enmarca en la interseccionalidad, puesto que aborda el sistema de dominación desde la interrelación entre raza, clase y género.

Pese a sus diferencias, las obras consideradas coinciden en elaborar estrategias desde la hibridación de lenguajes y soportes que no se ven anclados en la sobredeterminación de lo genital para hablar de la diferencia sexo-genérica, y en ese sentido construyen el ser mujer desde un otro performático y no desde el binarismo biológico. El eje está ubicado en la experiencia y lo biográfico, abordando cuestiones como la militancia, la mirada masculina, la educación y el vestuario. Desde ese eje se abre también la posibilidad de abrirse a identidades subalternas indígenas o a la niñez. Hablar de arte feminista en el contexto de la contemporaneidad no implica solo referirse programáticamente a la demanda política del feminismo en tanto que movimiento social, sino recurrir a su aparato crítico como método de cuestionamiento e impugnación a la hegemonía cultural ●

#### MARIAIRIS FLORES

(Marchigüe, 1990) es Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es coordinadora de la Galería BECH y colaboradora de la revista Artishock. Durante 2018 y el presente año, fue productora del proyecto “Ojos que no ven” de Paz Errázuriz y Jorge Díaz. Se ha desempeñado en diversos proyectos de arte contemporáneo desde el feminismo, la curatoría, la escritura y la gestión. Como investigadora trabajó en el archivo de Carlos Leppe, del video-ensayo y publicación “Arte y política 2005-2015 (fragmentos)”, dirigido por Nelly Richard, y de “Mezza: Archivo liberado” investigación y curatoría en torno a la obra de Gonzalo Mezza, a cargo de Sebastián Vidal.

#### BIBLIOGRAFÍA

Castillo, Alejandra. *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia, 2014.

Richard, Nelly. “Feminismo, experiencia y representación”. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, Núms. 176-177, (1996), 733-744.

Cottingham, Laura. “Si sólo es un símbolo, entonces mandémoslo al carajo Política feminista y arte”. *Atlántica* (2006), 84-91.

Mouffe, Chantal. “Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica”. Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA, 2007. 59-70.

Rancière, Jacques. “Las paradojas del arte político”. Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. 53-84.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile*. Santiago: Cuarto propio, 1990.

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. 17-29.