

AUTOBIOGRAFÍA Y SUBJETIVIDAD. APROXIMACIONES A LAS OBRAS DE MARTHA GREINER, LAURA RIPPA Y CAROLINA MONTANO

SABINA FLORIO
CYNTHIA BLACONÁ

Resumen

A partir del análisis de una zona de la vida y de las obras de Martha Greiner, Laura Rippa y Carolina Montano, artistas plásticas pertenecientes a distintas generaciones, que actúan en nuestro campo cultural, nos propusimos leer las inscripciones de lo femenino en el arte contemporáneo de Rosario. Se trata de tres creadoras que se han posicionado como productoras cultivando una figura del artista que no se circunscribe al modelo universal/abstracto de "creador moderno" definido por fuera de su contexto, género e historicidad. Acudiendo al legado de las vanguardias y las neovanguardias, las artistas revisitan los procedimientos del collage, el objeto y el *performance* articulándolos con la exploración de su propia historia, tensando así las relaciones entre lo personal y lo político e inscribiéndolas en nuevas constelaciones. Los tópicos de la mujer/muñeca y la mujer/objeto son abordados desde distintas claves estéticas por las artistas que nos ocupan. Sus proposiciones problematizan la imaginería falocéntrica del orden patriarcal que atribuye a la mujer una función pasiva y reproductiva, poniendo en crisis las identidades sustanciales y las representaciones estereotípicas.

Palabras clave

arte contemporáneo; género; arte de Rosario

Abstract

This article proposes to analyze a part of the biographies and works of three female artists from Rosario, Martha Greiner, Laura Rippa and Carolina Montano. These artists assume the inheritance of the avant-garde and neovanguard to explore their own history creating objects, collages and performances. The topics of women/doll and women/object are approached from different aesthetics ways by our creators. Their propositions deny the symbols of patriarchal order that refers to women as passive and with only a reproductive function in society.

Autobiografía y subjetividad

Key words

Contemporary art; gender; Rosario's art

“La singularidad del arte como modo de expresión y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento, es la invención de *posibles*, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra. De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta”¹

Suely Rolnik

Producción de subjetividad

Apelando a un conjunto de conceptos acuñados por Suely Rolnik podemos desmontar algunos supuestos, a nuestro criterio problemáticos, en que se sustentan un cuerpo importante de prácticas artísticas que abogan por generar articulaciones entre el arte y la política. Las nociones de ideología, sujeto y conciencia son interrogadas por Rolnik para poder “invertir el propio corazón de la subjetividad dominante”² y de ese modo “revelar” en lugar de denunciar. En ese sentido, la autora ha señalado su preferencia a hablar de “subjetivación” o “producción de subjetividad” en lugar de ideología, proponiendo crear salidas para los “procesos de singularización” y no reforzar los sistemas de reproducción de la subjetividad dominante.³ Sostenemos, conjuntamente con la autora y Félix Guattari, que las posibilidades de reapropiación creativa de la subjetividad en un sistema capitalista que subordina a la misma al proceso de producción de capital, sólo puede desencadenarse si ese modo de producción es comprendido y resistido. Para ello estos autores nos invitan a tener en cuenta los procesos de diferenciación en tanto modos originales y singulares de vida, entendidos como “revolución molecular”.

En sintonía con ese enfoque, Rolnik entiende la dimensión del plano macropolítico como “los hechos y los modos de vida en su exterioridad formal, sociológica” y del micropolítico como “las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad”.⁴ En tanto lo macro, visto como un régimen más identitario, sólo activa la relación con el otro como una proyección de nuestra representación, lo categoriza, lo pone fuera de nosotros; lo micro estaría dado por una subjetividad más procesual que requiere la presencia del otro. Es en este plano donde la “gestión de las singularidades”, como función de autopensamiento tiende a expandirse y a transversalizar lo social, a contaminar. También, Guattari distingue la noción de identidad de la de singularidad y plantea que los procesos de singularización nada tienen que ver con

¹ Rolnik, Suely, “Anexo. Geopolítica del rufián”, Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta y Limón, 2005, p. 478.

² Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Ibidem, p.44.

³ Ibidem, pp. 37 y 43.

⁴ Rolnik, Suely, “Geopolítica del chuleo”, *Brumaria 7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, p. 1, disponible en <http://www.viruseditorial.net/index.php>.

Autobiografía y subjetividad

la identidad. Así, a la idea de “reconocimiento de la identidad” opone “una idea de procesos transversales, de devenires subjetivos que se instauran a través de los individuos y de los grupos sociales”.⁵ Rolnik señala que la base de nuestras sociedades es “un modo de producción que tiene en la acumulación de capital su único principio de organización”, así “lo que se reprime es la posibilidad de crear formas de existencia”.⁶ En palabras de Guattari “la cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes”.⁷ Rolnik refiere al legado de las vanguardias históricas vinculado a la invención de nuevas formas de vivir y de crear y pregunta “¿cómo reactivar en los días actuales la potencia política inherente a la acción artística, su poder de instauración de *posibles*?”.⁸

Lo personal es político

La tesis “lo personal es político”, sostenida por el movimiento feminista a inicios de la década del setenta del siglo XX, reconfiguró nuestra percepción de las sociedades contemporáneas. Además de las conocidas desigualdades, producto de la existencia de clases sociales antagónicas,⁹ se revela al patriarcado como un sistema de dominación. Sustentado en la separación tajante de la “esfera pública y la esfera privada”, el patriarcado presupone que el ámbito de los hombres es el de la esfera pública –la más visible e importante–, mientras que a las mujeres nos compete la órbita de lo privado –invisible y rutinaria–.

La antinomia público/privado genera los estereotipos de género femenino que identifican a la mujer con la madre y esposa, con lo que cercena toda posibilidad de realización personal y culpabiliza a todas aquellas que no son felices viviendo solamente para los demás. En ese sentido, acudiendo a las figuras de Penélope y Ulises, Rolnik, refiere a la “sed insaciable de absoluto, de eterno”. Penélope “en su inmovilidad malhumorada” y Ulises en el “movimiento compulsivo”. Penélope “controla el tiempo: teje la trama de la eternidad”. Ulises “controla el espacio: monta la imagen de totalidad. Dos estilos complementarios de las ganas de absoluto: inmovilidad tibia y melosa, movilidad fría y seca. Miedo a vivir. Voluntad de morir”.¹⁰

⁵ Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, op. cit, p. 106.

⁶ *Ibidem*, p. 117.

⁷ *Ibidem*, p. 189.

⁸ Rolnik, Suely, “Anexo. Geopolítica del rufián”, Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, op. cit., p. 491.

⁹ Guattari piensa “las categorizaciones de clase” cruzándolas con otro modo de categorización “las elites capitalísticas, los trabajadores garantizados y los no garantizados”. La categoría de los garantizados “existe tanto en la clase obrera, como en ámbito de los intelectuales”. En Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, op. cit, pp. 264-265.

¹⁰ *Ibidem*, p. 417.

Como ha señalado Chantal Mouffe “la distinción público/privado, fundamental en la afirmación de la libertad individual, también condujo a la identificación de lo privado con lo doméstico y desempeñó un papel importante en la subordinación de las mujeres”.¹¹ Siguiendo a la autora la distinción público/privado actuó “como un poderoso principio de exclusión”.¹²

Cabe agregar, siguiendo a Guattari que “centenas de millares de personas no pueden reconocerse en los cuadros sociales que les son propuestos”. Nos encontramos ante una “crisis de los modos de vida, de los modelos de sensibilidad, de los modelos de las relaciones sociales”.¹³ Así “el carácter cada vez más artificial de los procesos de producción subjetiva podría muy bien asociarse a formas de sociabilidad y de creación. Es ahí donde se sitúa ese “cursor” de las revoluciones moleculares”.¹⁴

En torno a la noción de cuerpo, Guattari, indica que “en nuestras sociedades, las grandes fases de iniciación de la infancia a los flujos capitalísticos consisten, exactamente, en internalizar la siguiente noción de cuerpo: ‘Usted tiene un cuerpo desnudo, un cuerpo vergonzoso, usted tiene un cuerpo que ha de inscribirse en cierto tipo de la economía doméstica, de la economía social’. *El cuerpo, el rostro, la manera de comportarse en cada detalle de los movimientos de inserción social es siempre algo que tiene que ver con el modo de inserción en la subjetividad dominante*”.¹⁵

En 1987 Rolnik acuñó la noción de “cuerpo vibrátil” para dar cuenta de un modo de conocimiento sensible ligado a nuestra capacidad subcortical que “nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones”.¹⁶ Ésta es una “capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto”. Las expresiones del cuerpo vibrátil son “las formas culturales y existenciales engendradas en una relación viva con el otro”.¹⁷

Rolnik distingue nuestras capacidades de “percepción” de las de “sensación” y entiende que “las figuras de objeto y sujeto solamente existen en el ejercicio de la percepción”, en tanto que “en el ejercicio de la sensación, el otro constituye una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, convirtiéndose así en parte de

¹¹ Mouffe, Chantal, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 103.

¹² *Ibidem*, p. 120.

¹³ Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, op. cit., p. 267.

¹⁴ *Ibidem*, p. 404.

¹⁵ *Ibidem*, p. 405.

¹⁶ Rolnik, Suely, “Anexo. Geopolítica del rufián”, Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, op. cit., pp. 479- 480.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 485.

Autobiografía y subjetividad

nosotros mismos".¹⁸ Siguiendo a la autora, el reconocimiento de éstas capacidades y la problematización de "la pareja formada por el artista inofensivo en estado de goce narcisista y el espectador-consumidor de su obra en estado de anestesia sensible" posibilita "apartarse de la política de subjetivación signada por el individualismo".¹⁹ Así la politicidad de las prácticas implica la "intervención en la política de subjetivación y de relación con el otro".²⁰

La eficacia de las prácticas artísticas se sustenta en "construir territorios con base en las urgencias indicadas por las sensaciones" con "las señales de la presencia del otro en nuestro cuerpo vibrátil".²¹

En relación a las tensiones entre arte y política antes mencionadas, y a los planteos de Rolnik y Guattari, un acercamiento a las formulaciones de Jacques Ranciere pueden ampliar nuestra mirada crítica. Para este autor la cuestión política es la capacidad de cualquier cuerpo para apoderarse de su destino, es decir que, arte y política dependen una de la otra como "formas de disenso". Estas "formas de disenso" son pensadas como operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible y contribuyen a la formación de un tejido sensible nuevo.

En palabras del autor, "hay pliegues y repliegues del tejido sensible común donde se entrelazan la política de la estética y la estética de la política"²² y que el potencial crítico del arte es aquel que trabaja contra el consenso de las formas y contribuye a dibujar un nuevo paisaje de lo visible, lo decible y lo posible.

Creemos que las artistas que destacaremos en los párrafos siguientes se inscriben en el disenso del que habla Ranciere, ya que abren vías posibles hacia nuevas formas políticas de subjetivación.

Inscripciones de lo femenino

La irrupción del movimiento feminista en los años setenta y las teorías que se suscitaron a su alrededor pusieron en tela de juicio la forma de interpretar la historia, no sólo la historia del arte sino las construcciones político-sociales de los sujetos sacando a la luz las obras y los sujetos invisibilizados, ilegibles e "irrelevantes".

En esa primera etapa del feminismo el sexo es la columna vertebral para cuestionar las jerarquías sociales y las tradiciones,

¹⁸ Rolnik, Suely, "Lygia llamando. Sobre el proyecto de reactivación de la memoria de la experiencia de Lygia Clark", p.4. Conferencia pronunciada en el Centro Cultural Parque de España, Rosario, en el marco de la "Segunda reunión de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina", 23 de oct. de 2008.

¹⁹ Ibidem, p.7.

²⁰ Ibidem, p.13.

²¹ Rolnik, "Geopolítica del chuleo", op. cit., p.8.

²² Ranciere, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 66.

poniendo en relieve la diferencia masculino/femenino, hombre/mujer, cayendo muchas veces en la trampa binaria de los esencialismos.

Sin negar la enorme importancia táctica que tuvo el estallido feminista en el escenario artístico de los años setenta, los cuestionamientos feministas del presente nos permiten desentrañar el pasado e interpretar el presente con ópticas más enriquecidas.

Las posiciones del feminismo crítico de principios de los años noventa, visibles en los trabajos de Griselda Pollock, Gayatri Spivak, Bracha Ettinger, Helene Cixous y Chantal Mouffe, entre otras, ponen de manifiesto el objetivo de actuar trascendiendo la oposición, en palabras de Pollock, “insistir *tácticamente* en la diferencia sexual con el objetivo *estratégico* de romper los sistemas de poder que operan de conformidad con el uso explícito del sexo como eje de la jerarquía y el poder”.²³

Como sostienen estas teóricas, la división del mundo en oposiciones estables entre hombre y mujer cercena otras formas de diferencia, las diversidades sexuales y culturales. Por ello, uno de los principios claves que aúnan los pensamientos del feminismo crítico es el ataque a todo esencialismo. Para Chantal Mouffe, “todo el falso dilema de la igualdad *versus* la diferencia se derrumba desde el momento en que ya no tenemos una entidad homogénea «mujer» enfrentada con otra entidad homogénea «varón», sino una multiplicidad de relaciones sociales en las cuales la diferencia sexual está construida siempre de muy diversos modos, y donde la lucha en contra de la subordinación tiene que plantearse de formas específicas y diferenciales”.²⁴

Estas propuestas nos colocan en una senda diferente, por fuera del dimorfismo sexual, un espacio otro para imaginarnos que en palabras de Pollock, “señalan el lugar de la inscripción femenina como un reto a las certezas del movimiento feminista contemporáneo así como a la cultura dominante”²⁵.

Las teorizaciones feministas de Bracha Lichtenberg Ettinger proporcionan algunas pistas sobre cómo romper la ley de la subjetividad regida por el falo, es decir, teorizaciones sostenidas por una mirada feminista de la subjetividad aliada a los posicionamientos de Deleuze y Guattari, ya analizados por Rolnik en páginas anteriores. Esta pintora y psicoanalista feminista manifiesta que, al igual que Rolnik, “las formas de nuestro pensamiento vigente nos aprisionan en modelos que defienden y prolongan horrores sociales que amenazan nuestra supervivencia y ya han comprometido nuestra humanidad”.²⁶ Las

²³ Pollock, Griselda, “Inscripciones en lo femenino”, en Guasch, Anna Maria (ed), *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2010, p. 326.

²⁴ Mouffe, Chantal, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 112.

²⁵ Pollock, Griselda, op. cit, p. 335.

²⁶ *Ibidem*, p. 339.

Autobiografía y subjetividad

prácticas artísticas/estéticas son entendidas desde estas miradas como lugares de una vibratilidad y disonancia que al penetrar la feminidad indagan en la diferencia, la disidencia, la diversidad y la ruptura.

En palabras de Griselda Pollock, "Feminista. Señala tanto una problemática como un deseo político"²⁷ y el feminismo crítico "luchando con la complejidad de lo subjetivo y sus inscripciones, articuladas con los enigmas de la diferencia sexual y la política de la alteridad femenina" nos permite vislumbrar "un más allá que está dentro de lo visible".²⁸

El conjunto de artistas que destacamos no se autopostulan feministas pero sus proposiciones estéticas evocan inscripciones en *lo femenino* y *de lo femenino*, participan de una actitud disidente y un sentido político que irrumpen en el significado y subjetividad existente.



Construcciones acerca de lo femenino

Los pedazos recuerdan siempre.
Por eso los bordes de los pedazos
tiemblan.
(Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, 1958)

En 1985 Martha Greiner²⁹ obtiene el 2º Premio en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" en la Sección Escultura por su obra *Memoria a memoria, dolor a dolor*, en el XIX Salón de Rosario organizado por el mismo Museo. Esta obra sintetiza un conjunto de trabajos que la artista comienza a realizar a partir de la reapertura democrática Argentina en 1983. La serie de "objetos-muñecos" denominados por Martha Las

²⁷ Ibidem, p. 344.

²⁸ Ibidem, p. 346.

²⁹ Martha Greiner es una artista rosarina de una extensa trayectoria. Expone desde 1959, recibiendo numerosas distinciones, premios y becas. En la década del 60 participa de la vanguardia rosarina *Tucumán Arde* junto a Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, José Lavarello y otros. Participó de la muestra colectiva "Rosario 67" que formó parte de la "Semana de Arte Avanzado en la Argentina" organizada por el Instituto Di Tella. A partir del 2001, junto a Carlos Lucchese, integran el Grupo Anónimos del siglo XXI e intervienen con performances, poesía visual y percusión en los Encuentros Internacionales de Poesía Visual, Sonora y Experimental organizados por el Grupo Vórtice Argentina. En la actualidad continúa exhibiendo su obra y participando de muestras y exposiciones.

Sabina Florio y Cynthia Blaconá

Pachechas se articulan como construcciones que, desde una mirada autobiográfica, condensan por lo menos tres dimensiones: una ligada a la búsqueda y encuentro con la tierra (entendida como lugar de la infancia y como identidad latinoamericana), otra política y finalmente otra ligada al género.

La serie propuesta, que Martha nombra como *Raíces Sudamericanas Las Pachechas* indaga, aludiendo a la Pacha Mama o Madre Tierra, a un momento de su infancia, más particularmente una zona geográfica, la ciudad de Melincué y su misteriosa Laguna. Zona de asentamiento de indios Ranqueles, de Tolderías y Fortines que acentuaron las leyendas del lugar, donde a orillas de la gran laguna fue masacrado sin misericordia un grupo liderados por el cacique Melín.

Martha recuerda amorosamente este tramo de infancia, la tierra salitrosa, aguas curativas, los patos, los peces, ramas y piedras, son estos mismos elementos los que van a dar forma a sus *Pachechas*. Pero también la autora destaca que esta laguna de agua salada, su



correntada "hacía desaparecer misteriosamente personas". No podemos dejar de recordar que en el año 2003, en esa misma ciudad, gracias al trabajo de una profesora y un grupo de alumnos de la escuela secundaria Pablo Pizzurno, se encuentran los cuerpos de Yves Domergue y Cristina Cialceta, desaparecidos en la última dictadura y este hecho reforzó la creencia de que hay víctimas de la dictadura en sus aguas.

Memoria a memoria, dolor a dolor, se confecciona elemento por elemento, buceando en memoria de infancia y memoria política, conjurando dolores de niña y dolores de artista comprometida³⁰. El encuentro

³⁰ Martha Greiner participa del Grupo de vanguardia *Tucumán Arde*. Para ampliar sobre este tema se puede consultar: Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, 2008, Buenos Aires: Eudeba; Cippolini, Rafael (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, 2003, Buenos Aires: Adriana Hidalgo; Longoni, Ana y Mestman, Mariano, "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta", en *Causas y azares*, Año I, Nº 1, Buenos Aires, primavera de 1994; Masotta, Jacoby, Verón, "Un arte de los medios de comunicación de masas", en *Causas y azares*, Año II, Nº 3, Buenos Aires, Primavera de 1995; entre otros. Para ampliar sobre la obra de Martha Greiner en la década del ochenta se puede

Autobiografía y subjetividad

con cada elemento de sus *Pachechas* es un acto de memoria y dolor.

La década del ochenta esta signada por un fuerte giro conservador en la política de los países industrializados más poderosos como Estados Unidos e Inglaterra ejerciendo una fuerte presión sobre los países latinoamericanos, que en su mayoría están recuperando sus democracias. También durante esos años se produjeron un conjunto de herramientas críticas que formaron parte de la denominada teoría poscolonial. Autores como Edward Said nos invitan a pensar en prácticas discursivas contrahegemónicas que logren quebrantar los usos imperialistas que persisten aún en momentos en que el colonialismo directo ha desaparecido, debido al anclaje de esta forma de dominación dentro de la esfera cultural, así como su circulación a nivel de la ideología y de las prácticas sociales, económicas y políticas.

Encontramos en *Las Pachechas* un anclaje a esa mirada sobre nuestra subjetividad latinoamericana, objetos-muñecas ofrendas, elaboradas minuciosamente con trozos de telas teñidas y encontradas con reminiscencias indígenas. Memorias de un pasado que reflexiona el presente. Estas reflexiones atraviesan muchas de las obras de artistas latinoamericanas a finales de los ochenta y noventa, como el caso de Guiomar Mesa³¹, artista boliviana, con su obra *La Pachamama* o *La muñeca de Piedra*, como también las revisiones a la historia colonial de Adriana Varejao, artista brasileña, en sus series *Barrocos* y *Propuesta para una catequesis*.

Las tres dimensiones que condensa la serie de *Las Pachechas*; la exploración del lugar de pertenencia, lo político y el género se entrecruzan siempre desde un sondeo autobiográfico. Si Melincué es el lugar que rememora la infancia, la muñeca rememora a las mujeres que rodearon su niñez. La artista recuerda que su abuela paterna, con quien pasaba mucho tiempo, era una amante y coleccionista de muñecas y su madre, tocaba el piano y era modista. Estar rodeada de telas o jugar con sus retazos es una de las muchas rememoraciones que se manifiestan estéticamente en sus muñecas-objetos, y esas telas encontradas y teñidas con sensibles contrastes de color pactan y concilian con otros materiales corroídos por el tiempo, trozos de madera, caracoles y piedras. Hay en Martha una intensa recuperación del trabajo artesanal, propia de la muñequería popular mexicana que a la artista tanto le gusta. Greiner recupera el modo de confección de estas muñecas (cuerpos de tela, cabeza y brazos de pasta) elaborando

consultar: Blaconá, Cynthia, "Una mirada subjetiva sobre la cartografía familiar: los dibujos de Martha Greiner en la década del 80", en: Blaconá, Cynthia y Holakowicz, Viviana (coord.), 1º Congreso de Educación Artística-Plástica, Arte y Diseño. "Caminos de ida y vuelta. Nuevas miradas que abren horizontes", Rosario, Laborde Editor, Nov. 2012.

³¹ Paz, Valeria, "Intromisiones femeninas en el arte boliviano de fines de los noventa. La obra de Guiomar Mesa, Erika Ewel y Valia Carvalho", Revista Ciencia y Cultura, *versión impresa* ISSN 2077-3323. Revista Ciencia y Cultura, N° 4, La Paz, Dic. 1998. Consultado en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2077-33231998000200010&script=sci_arttext

los moldes para los rostros sobre caras de muñecas antiguas, brazos y piernas de terracota horneada. En palabras³² de la artista son objetos escultóricos, pero podrían hasta pensarse como esculturas de ofrendas, donde en el rescate minucioso de elementos acontece una subjetividad que se piensa como femenina.

Martha siempre estuvo rodeada de mujeres, su madre y sus tías, sus abuelas, y sus dos hijas. *Las Pachechas* sondean esos vínculos, los indagan y cuestionan, poniendo en tensión los roles de madres, hijas y abuelas entre sí, pero a la vez homenajean, explorando los diversos significados del concepto “mujer”. El acercamiento sensible a la hechura de estos objetos-muñecas, nos permite comprender, indagar sobre cómo es construido el sujeto femenino: huellas de infancia y de lugar, marcas de experiencias familiares, signos de compromiso político, visos de identidad latinoamericana.

Las Pachechas se inscriben en y desde lo femenino, trazando huellas en la subjetividad existente.

Ficciones de lo real

“El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en que vivimos”³³
Andreas Huyssen

Una de las preocupaciones primordiales de las vanguardias artísticas del siglo XX consistía en volver a vincular al arte con la vida cotidiana. A lo largo del siglo pasado esta inquietud atravesó a múltiples propuestas artísticas que ensayaron respuestas provisorias y coyunturales. Algunas intentaron articular sus proposiciones plásticas con la política radicalizada para torcer el curso de la historia. Otras, buscaron restituir el sentido a través de la incorporación de una dimensión cognitiva y comunicativa a sus producciones, dimensión que las versiones canónicas de lo moderno habían extirpado del campo del arte. Lo absoluto moderno subsumía la obra al lenguaje, delimitando su campo de acción y de intervención.

Desde sus primeras obras, vinculadas al mundo del grabado, Laura Rippa³⁴ abordó la problemática del sentido tensada con la

³² Este testimonio fue recogido de las conversaciones mantenidas con la artista entre julio y noviembre del año 2011.

³³ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 24.

³⁴ Laura Rippa es una artista rosarina de larga trayectoria que expone desde 1979. Es Profesora Titular de la cátedra de Grabado I en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Estudió en la Escuela Provincial de Artes Visuales y realizó Clínica de Obra con Pablo Suárez y Luis Fernando Bénédict en el marco de la Beca otorgada por la Fundación Antorchas denominada “Taller de Barracas”. A lo largo de su carrera participó en varias agrupaciones artísticas de las que cabe destacar el “Grupo Azul” y “Patrimonio”. Ha

Autobiografía y subjetividad

implementación de un lenguaje experimental, de impronta personal. A inicios de la década del `90 realizó una experiencia de clínica de obra con Pablo Suárez y Luis Fernando Bénédict, en el marco de las becas de formación artística efectuadas por la Fundación Antorchas. Suárez, creador clave del arte moderno y contemporáneo latinoamericano, fundó sus prácticas en un punto de partida ético, buscando reimaginar la función del artista y el rol del arte. Sus ideas estéticas calaron hondo en Laura y en muchos de nosotros que fuimos sus discípulos.³⁵

Por esos años Rippa investigó en el campo del objeto. Realizadas con una factura minuciosa, atenta a las tradiciones y enamorada del oficio, sus piezas se erigieron en yuxtaposiciones inquietantes. Sus "empanadas de bronce" –denominadas *Almuerzo argentino*–, el "cepo de flores" –*Cepo*–, "las entrañas como ornato" –*Saignant (jugoso)* –, los "hongos alucinógenos" –*Perdidos en el bosque*–, nos arrojan a una zona que oscila entre lo paródico y lo trágico. Las obras nos interpelan, resuenan en nuestra memoria, activan nuevas asociaciones y desencadenan significaciones.

obtenido múltiples distinciones, becas y premios y exhibido sus obras Rosario, Buenos Aires, Madrid y La Habana, entre otros sitios.

³⁵ Hemos reflexionado sobre la figura de Suárez en: Florio, Sabina, "Creador clave del arte moderno", *Rosario 12*, Rosario, 1 de abril de 2008.



Laura Rippa
Cepo
Masilla epoxi, cartapesta. 90 x 80 x 30 cm.
2001

Almuerzo argentino y *Saignant (jugoso)* desacralizan e ironizan la solemnidad de los ciertos “ritos patrios” y de los templos de la cultura erudita. El bronce abandona los bustos convirtiéndose en empanadas y el Museo exhibe sus entrañas en la fachada. Paralelamente también resuena la dimensión trágica en *Yunque* donde el símbolo por antonomasia del trabajo deviene en “máquina de guerra” y “escudo de protección”.³⁶ En ese mismo sentido *Bocatto di cardinale* encarna a la “bandera Argentina rasgada, rota, malherida sobre una lápida [...] Devorada por los picos de aves de rapiña que la traspasan”.³⁷

Acerca de esas proposiciones plásticas Pablo Suárez escribió

“Cuando Laura Rippa cultiva sus hongos fantásticos en la podredumbre o nos muestra ese objeto medieval de tortura florecido, no nos remite solamente a una dialéctica relación de opuestos, nos habla del mundo que nos rodea, el de la yuxtaposición igualada, de ése que con

³⁶ Citamos las palabras de la artista consignadas en su blog, al que recomendamos consultar: Laura Rippa <http://laukonda.blogspot.com>. También se puede ver: *Al rojo vivo* (Catálogo exposición), Madrid, Casa de América, enero 1996.

³⁷ *Ibidem*.

Autobiografía y subjetividad

angustiada desesperación describe Discépolo en su tango *Cambalache*".³⁸

En el año 2012 realizó un cuerpo de obras que denominó "fulguraciones", siguiendo a Walter Benjamin y eligiendo la pintura como medio expresivo. En el catálogo de la exposición de estos trabajos Rippa consignó

"Walter Benjamin utiliza el término "fulguración" para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en una imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración [...] que hace visible, que ilumina "la auténtica historicidad de las cosas" que acto seguido desaparecen o quedan veladas [...] el ahora y el otrora (que no son el presente y el pasado) fusionándose, permiten definir a la imagen como 'dialéctica en suspenso'"³⁹

Esta vez la problemática está relacionada con el paso del tiempo, con el tiempo vivido, con los momentos de la vida que se tornan bisagra en nuestra propia experiencia y que operan como ritos de pasaje en el espacio social. Parafraseando a Didi-Huberman, la artista se coloca "ante el tiempo". Un tiempo que no es lineal, que condensa, en palabras de la autora "pérdidas, mandatos y utopías que emanan sus destellos del otrora en el hoy".⁴⁰



Laura Rippa, *Justicia*, acrílico y vinilo, 2012

Apelando a los géneros tradicionales del retrato, el autorretrato y el paisaje, Laura nos presenta una ficción de sí, de su hijo Valentín, de su

³⁸ Suárez, Pablo, *Calma chicha* (Catálogo exposición), La Habana, Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam", mayo 2001.

³⁹ Rippa, Laura, *Fulguraciones* (Catálogo exposición), Rosario, Biblioteca Argentina "Juan Álvarez", noviembre 2012.

⁴⁰ Rippa, Laura, *Fulguraciones* (Texto de pared), Ibidem.

gata Betina, del cielo y del infierno. Acuden también a la cita las figuras mitológicas de la esfinge, el pegaso y la quimera, muy caras a su infancia. Así, muñidos con alas de utilería, estos seres, familiares y extraños, habitan en un espacio pictórico donde conviven el procedimiento tradicional del claroscuro y el vinilo, la mitología griega y la propia biografía. Nos encontramos con sus yuxtaposiciones inquietantes, con la parodia y la ironía, con lo “trágico cotidiano”.

Al igual que en el caso de Greiner, la vida cotidiana es la que provee los materiales y las problemáticas para la invención plástica de Rippa. Las obras de ambas autoras arrojan luz sobre los avatares de la propia existencia, considerados con frecuencia irrelevantes y por ende, invisibles. En sus obras lo individual deviene en colectivo, interpela los lugares establecidos del mal llamado sentido común abogando por la descolonización de nuestros imaginarios.

Llenos de felicidad⁴¹

“El artista tiene una escucha fina para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible, en los puntos donde se deshilacha la cartografía dominante”⁴²
Suely Rolnik

“La gente que se llena la boca con la revolución y la lucha de clases sin referirse explícitamente a la vida cotidiana, sin entender qué es subversivo en el amor y sin un rechazo positivo a las ataduras, esa gente tiene muertos en la boca”⁴³
Raoul Vaneigem

Ante las obras de Carolina Montano⁴⁴ resuena la tesis “lo personal es político” mencionada con anterioridad. Al respecto, cabe recordar aquí que, conjuntamente con esa formulación tuvieron un desarrollo extendido el *performance* y el arte autobiográfico,⁴⁵ modalidades que atraviesan sus proposiciones plásticas.

Asimismo notamos que gravitan en sus obras, al igual que en el caso de Greiner y Rippa, el legado de las vanguardias históricas y de las

⁴¹ *Llenos de felicidad* es el título de una serie de trabajos de Carolina Montano.

⁴² Rolnik, Suely, “Lygia llamando”, op. cit., p. 21.

⁴³ Este concepto perteneciente al libro *Ludditas Sexxuales. Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres*, fue el elegido por la artista para culminar el escrito de su Tesis de Licenciatura en Bellas Artes obtenida el año 2012.

⁴⁴ Carolina Montano nació en Rosario, es Licenciada en Bellas Artes. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y asistió a una serie de cursos a cargo de Juan Carlos Romero. Desde 2004 participa en muestras y encuentros de poesía visual, libro de artista, arte correo, intervenciones urbanas y performances. Participó activamente del Grupo Vórtice Argentina.

⁴⁵ Barrio-Garay, José Luis, “Tu cuerpo es un campo de batalla”, *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Madrid, Nº 80, año IX, Oct. 1991, pp. 30-34.

Autobiografía y subjetividad

formas de los “conceptualismos del sur”⁴⁶ insertos en nuevas articulaciones. Al respecto Juan Carlos Romero ha consignado que “herederos de ese acto revolucionario, los artistas trabajaron ahondando más y más los proyectos vanguardistas hasta llegar al siglo XXI con nuevas propuestas que de alguna manera siguen adelante con aquel intento de unir el arte con la vida”.⁴⁷



Carolina Montano, *Plazo fijo*, 2012

La figura de Romero resulta clave en el itinerario artístico de Montano. La autora ha destacado que los diversos seminarios y talleres dictados por el creador en el año 2004 fueron los que le otorgaron las herramientas para ampliar y problematizar sus ideas sobre el arte, al igual que su participación desde el año 2005 en el Grupo Vórtice Argentina.⁴⁸

En cuanto al repertorio de materiales utilizados por Montano, retomamos el señalamiento de Suely Rolnik acerca del arte

⁴⁶ Aludimos a los trabajos en curso impulsados de la Red de Conceptualismos del Sur. Para más información recomendamos consultar su página disponible en: http://conceptual.inexistente.net/index.php?option=com_content&view=article&id=56:declaracion

⁴⁷ Juan Carlos Romero, “Prólogo” en Montano, Carolina, *Inoxidable: poesía visual, objetos y performances de Carolina Montano*, Rosario, del autor, 2012.

⁴⁸ En abril de 1998 el artista argentino Fernando García Delgado abrió en su casa/taller en el barrio de Flores, la *Barraca Vorticista*, la primera sala en nuestro país dedicada exclusivamente a exposiciones, proyectos y performances de artistas vinculados al Arte Correo y Poesía Visual. En esa sala se comenzaron a presentar diversos proyectos y convocatorias de Arte Correo organizados por artistas argentinos, y las ediciones de los Encuentros Internacionales de Poesía Visual, Sonora y Experimental. También se realizaron acciones y performances de artistas argentinos como Juan Carlos Romero, Norberto José Martínez, Grupo Fosa, y extranjeros como Alexander Del Re (Chile), Juan José Díaz Infante (México). Para consultar más información ver: <http://www.barracavorticista.com.ar/historia/index.htm>.

contemporáneo que: “trabaja con materiales del mundo y problematiza directamente sectores de la vida cotidiana”.⁴⁹

En ese sentido, en las obras *Primeros auxilios*, *Realidad al natural* y *Aspiraciones de emperatriz*, apela a los objetos de la vida cotidiana y a los productos farmacológicos, alimenticios y de limpieza, destinados a calmar los síntomas de cansancio e insatisfacción y a la realización de las tareas domésticas de cocina y limpieza.

Pensamos que la yuxtaposición inquietante del objeto, la palabra y el concepto son las herramientas de las que se vale para la concreción de sus proposiciones plásticas. De ese modo, recuperando la corrosividad de ciertas propuestas de las vanguardias históricas, fundamentalmente el humor punzante, la parodia y la ironía, propios de Dadá, la artista propone lecturas oblicuas y a contrapelo de los lugares comunes.

Fernando Davis, en sintonía con los postulados de Rolnik y Guattari, que desplegamos al inicio de nuestro trabajo, interpreta las estrategias poético-políticas de Montano como “micropolíticas de lo intersticial”.⁵⁰

Siguiendo al autor la obra de Carolina “hace propia (para expandirla en las derivas desobedientes de los signos que proyecta) dos de las apuestas políticas más acuciantes del arte del presente, la de incidir críticamente en el cotidiano con el propósito de trastornar los significados normalizados y las mecánicas de poder que los sostienen y articulan y la de persistir (obstinadamente) en la apuesta por imaginar desde el arte otros universos de sentido posibles”.⁵¹

La poesía visual posibilita a la autora articular la palabra y la imagen de modo polisémico y multidireccional. También le permite realizar sus “intervenciones gráficas” insertándolas en la esfera pública en el marco de manifestaciones como las del 24 de marzo o movilizaciones impulsadas por distintas organizaciones gremiales, políticas y de la sociedad civil.

Cuentas pendientes (2003), una pizarra con tres cuentas en posición vertical, inconclusas, dialoga y se complementa con el título. En *Mide tus palabras* (2005) también el título es el que completa la obra. Allí, ocupando el centro del papel milimetrado característico del dibujo técnico- en letras de molde mayúscula consta el vocablo “PALABRAS”. Otra de las estrategias a las que apela es el *performance*, poniendo su propio cuerpo en acción, para producir señalamientos y generar reacciones.

⁴⁹ Rolnik, Rolnik, “¿El arte cura?”, *Quaderns portàtils*, 2001, p. 10.

Disponible en <http://es.scribd.com/doc/50924773/SUELY-ROLNIK-%C2%BFEl-arte-cura>.

⁵⁰ Davis, Fernando, “Micropolíticas de lo intersticial” en Montano, Carolina, *Inoxidable: poesía visual, objetos y performances de Carolina Montano*, op. cit.

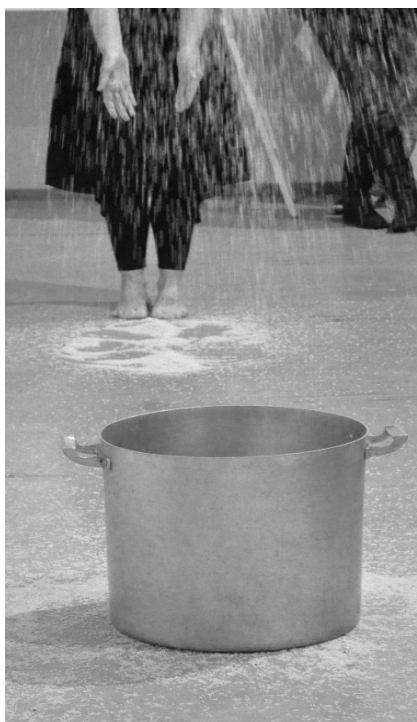
⁵¹ *Ibidem*.

Autobiografía y subjetividad

Sus acciones performáticas *El reproche de Nora*, *Son todas mentiras*, *Llenos de felicidad*, *Lloré mares* y *Amor en migajas*, articulan, en palabras de la artista “lo material, lo conceptual y lo corporal”.⁵² La historiadora Beatriz Argiroffo lee sus acciones como tributarias “de esa tradición de politizar la esfera de lo privado”. Así “la efectividad comunicativa de su arte antipatriarcal, resistente y disidente, abre barricadas en lo más solitario e invisible de la opresión, donde es a la vez reina y cautiva, derriba los muros con una obra que es maquinaria pedagógica”.⁵³

Finalmente, cabe reiterar aquí lo que planteamos al inicio, es decir, que podemos enlazar la propuesta de la autora con los rasgos que caracterizan a los conceptualismos del sur, desde su momento de emergencia, es decir, con las articulaciones imaginativas entre estética y política, que otorgan una dimensión regional a éstas respuestas culturales.

El performance *Cómo llenar la olla*, con la ardua, persistente y agotadora lucha de “llenar la olla” grano por grano de arroz, ilumina nuestras condiciones materiales de existencia tornando visible la aseveración con la que comenzamos éstas líneas “lo personal es político”.



Carolina Montano, *Cómo llenar la olla*, 2012

⁵² Entrevista personal a la artista, junio 2012.

⁵³ Conferencia pronunciada por Beatriz Argiroffo en el marco de la presentación del libro de Carolina Montano *Inoxidable: poesía visual, objetos y performances de Carolina Montano*, Rosario, Biblioteca Argentina Juan Álvarez, 13 de diciembre 2012.

Autobiografía y subjetividad

Pensamos que las artistas abordadas en nuestro trabajo comparten un modo de estar en el campo del arte. Si bien pertenecen a distintas generaciones, Martha Greiner, Laura Rippa y Carolina Montano, son creadoras que se han posicionado como productoras cultivando una figura del artista que no se circunscribe al modelo universal/abstracto de “creador moderno” definido por fuera de su contexto, género e historicidad.

Acudiendo al legado de las vanguardias y las neovanguardias, las artistas revisitan los procedimientos del collage, el objeto y el performance articulándolos con la exploración de su propia historia, tensando así las relaciones entre lo personal y lo político e inscribiéndolas en nuevas constelaciones. Greiner construye muñecas cuya materialidad acredita la pertenencia a una zona: el Litoral y también pone en evidencia la memoria de infancia y memoria política.

La mujer/muñeca, mujer/objeto aparece en otra clave estética, esta vez, paródica e irónica en las proposiciones de Montano. Se trata de imágenes que problematizan la imaginería falocéntrica del orden patriarcal que atribuye a la mujer una función pasiva y reproductiva. La parodia y la ironía también atraviesan las invenciones de Rippa, quien trabaja como material estético las identidades sustanciales. Desde los símbolos patrios hasta las representaciones estereotípicas de la familia constituyen sus temas y sus problemas.