

INTERSECCIONES ENTRE FEMINISMO, ARTE Y POLÍTICA: UNA MIRADA A LA “ESCENA DE AVANZADA” PARA DESNEUTRALIZAR LOS SIGNOS DE LA CULTURA

Intersections between feminism, art and politics: A look at the “Advanced Scene” to deneutralize the signs of culture

Gina Gabriela López

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 09/29/19

Fecha de aceptación: 11/16/19

Resumen:

El artículo presenta la producción artística de mujeres en Chile que desafiaron la dictadura militar y patriarcal, entre 1973 y 1990, como parte de la denominada “Escena de avanzada”. A partir de los aportes de la teórica franco chilena Nelly Richard, este texto expone la relación entre la autoría biográfica y la representación de género, es decir, entre el hecho de ser una artista mujer y los registros culturales simbólicos de lo femenino. Así, problematiza la interpretación tradicional del arte producido por mujeres y sitúa lo femenino como disidencia, como una subjetividad alternativa y contradominante capaz de desarticular los mecanismos de significación de la cultura hegemónica.

Palabras clave:

mujeres, arte, política, feminismo, Chile, dictadura, género

Abstract:

This article introduces the artistic production of women in Chile who challenged the military and patriarchal dictatorship, between 1973 and 1990, as part of the movement called "Advanced Scene". Based on the contributions of the franco chilean theorist Nelly Richard, this text sets out the relationship between biographical authorship and the gender representation, in other words with the fact of being a woman artist and the symbolic cultural records of the feminine. In this order, it problematizes the traditional interpretation of art produced by women and places the feminine as dissent, as an alternative and counter-dominant subjectivity capable of disarticulating the mechanisms of significance of hegemonic culture.

Key Words:

women, art, politics, feminism, Chile, dictatorship, gender

Biografía de la autora:

Gina López Realpe (Quito, Ecuador, 1989) es maestrante en Estudios de la Cultura, especialista superior en Museos y Patrimonio, por la Universidad Andina Simón Bolívar, y licenciada en Comunicación, por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Actualmente es becaria de investigación en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Tiene experiencia en gestión cultural, mediación lectora, educación no formal, docencia, periodismo, creación de contenidos, edición y corrección de textos, gestión estratégica institucional e investigación tanto en proyectos independientes como en importantes instituciones vinculadas a la Educación, los Derechos Humanos y la Cultura.

Las artes visuales han experimentado un desarrollo sistemático de la perspectiva de género y el pensamiento feminista. Estos discursos visuales con conciencia de género han subvertido representaciones de la cultura hegemónica y han posibilitado el derecho a la autorrepresentación desde una mirada propia de la alteridad subjetiva, al tiempo que constituyen testimonios visuales y sociales altamente significativos en su dimensión histórica. De este modo, a continuación, se busca, desde los aportes de la teórica franco-chilena Nelly Richard (1996, 2004, 2008), profundizar en las intersecciones entre feminismo, arte y política, a partir de la producción artística de Catalina Parra, Virginia Errázuriz, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, quienes fueron parte importante de la “Escena de avanzada” como se conoce al conjunto de obras, artistas y escritores chilenos posteriores al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Ellas compartieron el uso de un lenguaje críptico como modo de evasión de la censura del régimen, a través de las categorías del signo mujer, lo femenino y el feminismo en el arte.

La problematización de la interpretación tradicional del arte producido por mujeres y de lo femenino requiere, en primera instancia, el acto de desmontar el mito de lo universal en el arte. La neutralidad, construida sobre los principios del racionalismo y el cientificismo, no es más que una construcción social de cultura que ha forjado a lo masculino como símbolo absoluto de lo universal-general en relación a lo femenino como lo concreto-particular. Razón por la cual el discurso de la neutralidad de género para la valoración del mérito artístico, en términos estéticos-formales, se traduce como la aprobación de lo masculino-universal y, por ende, de la cultura hegemónica dominada por los hombres. Por otro lado Nelly Richard (1996), en sus reflexiones sobre el papel del arte en las crisis y transformaciones culturales, apela a desneutralizar los signos de la cultura.

De esta manera, la historización de la categoría de “arte” posibilita sostener que lo artístico obedece a una construcción social e histórica ubicable en un momento determinado de la historia. En este sentido, se apela a una ponderación de las piezas, no tanto por las cualidades estéticas basadas en cánones del arte erudito, sino más bien a su historicidad y capacidad de evocación relacional (Kingman, 2012, p. 55). En definitiva, esta mirada inserta la expresión de su otredad en el discurso universalizante. Todas las colecciones, autorizadas o no, son históricamente contingentes, sujetas a reapropiaciones y generadoras de

metahistorias.

Así, lo femenino se presenta como un signo subversivo capaz de combatir las lógicas de dominación. Respecto a la diferenciación entre arte de mujeres, arte femenino y arte feminista, Richard (1996) afirma que el primero se refiere al trabajo firmado por mujeres artistas que no cuestionan necesariamente la diferencia masculino/femenino y sus formas de simbolización; el segundo ilustra la gama de valores y sentimientos atribuidos a la femineidad universal; y el tercero presenta obras que actúan sobre la cultura visual para disputar la hegemonía de la masculinidad y su representación de la diferencia sexual. Por lo tanto, la expresión o representación de lo femenino, entendido como estereotipos de la ideología sexual dominante, que vincula a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura, no caracteriza el arte de las mujeres. Precisamente son cuestionadas aquellas identidades esencialistas cargadas de determinismos biológicos. Lo femenino es lo radicalmente diferente, el afuera del discurso de la razón, una amenaza para la estabilidad del discurso hegemónico y, por ello mismo, una posibilidad de transformación.

El golpe de Estado de 1973, que instauró el régimen militar de Augusto Pinochet, quebró la institucionalidad democrática, desató una violencia institucional, consolidó cuentas políticas neoliberales y generalizó el miedo en la sociedad chilena. En este contexto de censura y vigilancia, el arte abandona la idea pasiva de ser contemplación y recogimiento y se convierte en una poética de la fisura y el desarreglo. Particularmente, la “Escena de avanzada”, con su inspiración neovanguardista y corte deconstructivo, desplegó una autorreflexividad crítica en torno a micropolíticas para “reconceptualizar el nexo entre arte y política fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la izquierda ortodoxa” (Richard, 2008, p. 345). Por lo tanto, agrupó un arte recompositivo del tejido comunitario sobre la base del corte, el fragmento, la interrupción y los quiebres de lenguaje y sentido, a través de nuevos formatos y géneros (el performance, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine y el video, etc.) que batallaron contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad cultural de la dictadura.

De este modo, el análisis de las creaciones de Catalina Parra (Fluxus), Virginia Errázuriz (TAV), Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld (Colectivo de Acciones de Arte - CADA) lleva a notar que, más allá del arte

militante y con el significante a ras del cuerpo, lo femenino es la desobediencia a los códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) y la estética destabilizadora que se expresan en poéticas marcadas, respectivamente, por la fisura, la mirada a lo mínimo, el autosacrificio y la intersección. Así, por ejemplo, Catalina Parra, hija mayor del poeta Nicanor Parra, expresa hendiduras en el mensaje coercitivo oficial, heridas metafóricas que representan la guerra encubierta entre la imagen (lo femenino que lucha contra el significado unívoco) y la palabra (lo masculino que es explícito). En su trabajo, el texto y su interpretación de la cultura masculina dominante se muestra como algo que puede ser desautorizado.

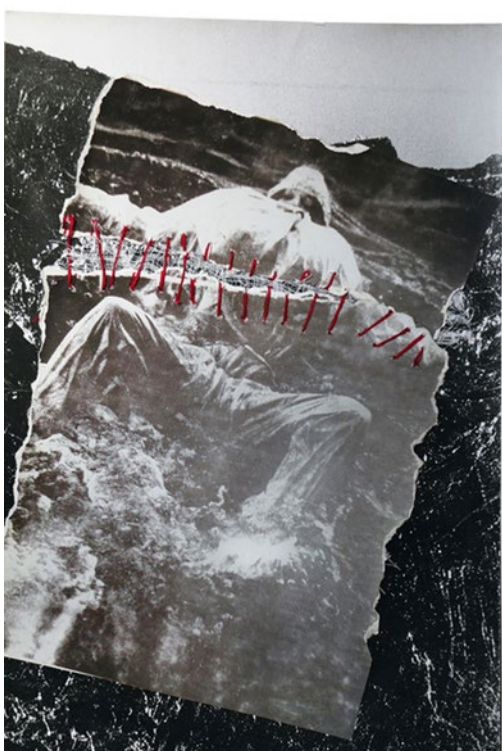


Figura 1. Catalina Parra, *Cicatriz*, 1977, archivo digital Hammer Museum. Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/cicatriz-scar/>

Por otro lado, Virginia Errázuriz, fundadora del “Taller de Artes Visuales” (TAV) junto a otros de los profesores y artistas expulsados de la Universidad de Chile, rompe las jerarquías de la visión, utilizando paredes y pisos. Es decir, *desempodera* la frontalidad de la mirada masculina y niega la importancia del discurso heroico y grandilocuente (masculino), mientras que crea discontinuidades en el campo visual.



Figura 2. Virginia Errázuriz, *Trama-Destrama*, 1985, cortesía de la artista para el libro *Nelly Richard*. Fuente: *Women's Art Practices and the Critique of Signs*.

Asimismo, Diamela Eltit, a través de sus trabajos vinculados a las letras, su literatura leída y filmada en prostíbulos, libera el placer de las palabras y subvierte las reglas del comercio sexual y los servicios para disfrute masculino. En sus múltiples videos, convierte la “mala imagen” en un símil de las erratas de la feminidad: la imperfección alterando el control de una imagen maestra.



Figura 3. Diamela Eltit, *El beso en Zonas de Dolor III*, 1981, cortesía de la artista para *La Tempestad*. Fuente: <https://www.latempestad.mx/wp-content/uploads/2018/03/El-beso-Zonas-de-Dolor-III.png>

Por su parte, Lotty Rosenfeld utiliza la intersección e infracción contra la unidireccionalidad. Con su acto interseca líneas, racionalidades políticas, la pobreza social y las utopías críticas. Elimina las líneas disciplinadoras y activa la diferencia de género frente al

discurso político masculino. Asimismo, cabe mencionar que tanto Eltit como Rosenfeld emplazaron sus obras en las ciudades y calles, fuera de los recintos protegidos del arte institucional, para explicar la fuerza de las prácticas artísticas que generan contradiscursos del arte y que no se dejan nunca territorializar por la captura del significado fijo. Las relaciones entre el paisaje urbano, la cotidianidad social y el acontecimiento artístico eclosionan en un arte crítico, surgido de la disconformidad social. El arte intervencionista se vale de herramientas que resalten mejor las capas irregulares y disonantes de apariencia conciliadora, pero en realidad estereotipada, de lo diverso.



Figura 4. Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979, archivo digital Hammer Museum. Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/cicatriz-scar/>

La cita neovanguardista “arte/vida” que delineó las acciones del “Colectivo de Acciones de Arte” (CADA), al que pertenecieron estas dos artistas, expone muy bien la motivación por desbordar el dispositivo institucional del arte. Por un lado, con el afán de impactar en el transeúnte de todos los días y liberarlo de su orden cotidiano y sus rutinas de los códigos; y, por otro, para desatar el arte mismo de un único protocolo de lectura y sistema de inscripción artística (Richard, 2005, p. 265). Consecuentemente, se

puede apreciar el reivindicativo riesgo callejero de ir al encuentro de un espectador cualquiera, volver a mirar la importancia de la representación de cara a los públicos, sobre todo en un escenario global en el que el imperio de las imágenes despolitizadas y sin carga ideológica domina el entramado de las manifestaciones cotidianas. Especialmente si se considera que existe una suerte de encuentro intersubjetivo, con un intérprete afectado tanto por sus propios referentes y esfera cultural, como por el poder evocador de las relaciones de sentido del gesto artístico en sí mismo.

En este sentido, la obra de estas artistas puede comprenderse como la capacidad de subvertir los códigos normativos de la representación histórica y social, escabullirse en los márgenes e ir más allá del binarismo sexogénico. Además, la disposición y el montaje de los signos ponen en escena una crítica política metafórica, es decir, una estrategia enunciativa no ilustrativa ni evidente. No se encuentran declaraciones feministas explícitas, pero sí mensajes idóneos para empoderar lo femenino como disidencia (Richard, 1996, p. 151). En definitiva, se percibe esta la categoría de arte femenino como un símbolo cambiante y apto para colocar una subjetividad alternativa y contra dominante, que desarticule los mecanismos de significación en la cultura masculina.

Finalmente, se invita a situar lo femenino como un espacio de reflexión y el lugar de enunciación como posición política. No existe un arte neutro, inocente y apolítico. Consecuentemente, la contribución de estas artistas radica en su concepción del arte como ruptura, denuncia y concienciación. Percibir la dimensión de sus herramientas posibilitaría seguir construyendo nuevas narrativas polémicas y disruptivas. Finalmente, cabe señalar que esta aproximación evidencia la potencia de la transformación del grito en protesta y de la protesta en un acto creativo.

Referencias

- Kingman, M. (2012). Arte contemporáneo y cultura popular en la región andina. En *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO.
- Parra, C. (1977). Cicatriz [fotografía]. Recuperado de <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/cicatriz-scar/>
- Richard, N. (1996). Women's Art Practices and the Critique of Signs. En Mosquera, G. (Ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: MIT.
- Richard, N. (2005). Intervenciones urbanas: arte, ciudad y política. En Reguillo, R. y Godoy, M (Eds.), *Ciudades translocales: espacios, flujo, representación, perspectivas desde las Américas*. México: ITESO.
- Richard, N. (2008). Artistas mujeres bajo la dictadura militar en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos. En Montesino, S. (Comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago de Chile: Editorial Catatonia.
- Rosenfeld, L. (1979). Una milla de cruces sobre el pavimento [fotografía]. Recuperado de <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-a-mile-of-crosses-on-the-pavement/>