

Entre el malestar y el placer.

Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?

María Laura Rosa

Resumen

El grupo argentino activista feminista **Mujeres Públicas** se inscribe dentro del legado del movimiento de mujeres de nuestro país que desde la segunda ola ha tomado a la ciudad como campo de acción. Marchas, protestas, festivales, encuentros, han sido y siguen siendo formas de concienciación de las mujeres a la vez que mecanismos políticos de cambio social. La particularidad de **Mujeres Públicas** es su interés por relacionar discurso con imagen, con lo cual van más allá de lo hasta ahora realizado por otros grupos activistas dentro del feminismo, incorporando problemáticas estéticas y visuales.

Acciones feministas en la ciudad y campo artístico

En 1972 numerosas feministas de la agrupación UFA (Unión Feminista Argentina) irrumpían en la feria *Femimundo 72. Exposición internacional de la mujer y su mundo*, desarrollada en el Predio Ferial de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires. Comenzaron a repartir impresos que denunciaban la construcción de una determinada mujer funcional al patriarcado, para y por su conveniencia, lo cual quedaba claramente explicitado desde el título. Dicho momento quedó filmado por María Luisa Bemberg, el mismo formó parte del corto de esta directora que lleva por título el nombre de la muestra: *Femimundo*, también del año 1972.

Esta acción de denuncia política concibe a lo político no sólo como lo que afecta al Estado y al bienestar público, sino también al entramado de lo privado con consecuencias en lo público. Así, lo privado es político, lo personal -desvelaron y proclamaron las feministas de la segunda ola- es político.

Históricamente el espacio público estuvo limitado y vinculado para las mujeres. Limitado porque la dignidad de las mujeres fue construida por el patriarcado a partir de su desempeño reservado al ámbito de lo privado. Vinculado porque aquellas que salían de lo doméstico era por necesidad económica. Vale decir, el espacio público estuvo -y en muchos sitios sigue estando- atravesado por nociones de clase y género a las que hay que agregar, si hablamos de Latinoamérica, el componente étnico.

Es por ello que en el origen de los movimientos de mujeres se encuentre la calle. Desde el sufragismo a la segunda ola, el espacio público se convierte en el territorio de la convergencia y difusión de los reclamos, denuncias y marchas.

Las acciones desarrolladas por el feminismo en Argentina, en particular en la ciudad de Buenos Aires sobre lo que nos detendremos en el presente artículo, fueron y son múltiples y diversas. Las marchas y la irrupción en lugares públicos exponiendo reclamos y reivindicaciones forman parte del accionar de la historia del feminismo tanto internacional como nacional.

Ahora bien, a partir del feminismo de la segunda ola, aquel momento que se origina al calor de los procesos revolucionarios de la década del '60', debemos reflexionar cómo fue permeando en el movimiento de mujeres, tanto internacional como local, conceptos sobre lo público y lo privado que vinieron del campo artístico.

Desde los años '50 pensadores como Henri Lefebvre -quien influye severamente en el movimiento de la Internacional Situacionista- o la Escuela de Chicago de etnografía urbana, rechazaban la idea de espacio urbano concebido como un ente estático, contenedor neutro de relaciones sociales, abogando por una condición urbana que estimule y acelere el cambio social. A ello se une el concepto del filósofo húngaro Georg Lúkacs para el cual la ciudad debe ser el lugar en donde se produzca la Gesamtkunstwerk, desarrollándose prácticas y valores al margen del capitalismo. La ciudad es el terreno concreto en donde se debe luchar contra la alienación, el lugar donde cuestionar la concepción capitalista de la división del trabajo y la segregación maquinista de la vida^[1]. Es desde y en la ciudad donde se inicia la transformación de lo cotidiano, proclamará la Internacional Situacionista. La acción cambia la historia, la ciudad es el campo de acción.

Esta forma de entender lo urbano en donde confluyen conceptos que vienen de diversas ciencias sociales, se afiliará en el campo artístico al viejo slogan del arte de las primeras vanguardias: arte igual vida, convertir la existencia en obra y la obra en existencia.

Podría pensarse entonces que la participación de artistas en los grupos feministas internacionales y nacionales enriqueció la práctica política, su accionar desde lo visual y su llegada al público en general. Sin embargo esto no fue del todo así, aunque mucho de los conceptos manejados por la práctica artística de vanguardia y la práctica política feminista confluyan, es frecuente la brecha que hay entre el campo artístico y el feminismo.

Quizás se deba al distanciamiento existente entre el arte contemporáneo y el espectador medio o a la desconfianza de la estética contemporánea por parte de muchas feministas, la relación

práctica artística y práctica feminista cuanto menos fue y sigue siendo una relación difícil. A esta situación también ha colaborado la innumerable cantidad de estereotipos esgrimidos desde el patriarcado que han desvirtuado y demonizado la lucha feminista, alejando a las artistas con conciencia feminista del movimiento de mujeres y a la crítica de arte de la lectura estética de ciertas obras.

Si pensamos en una práctica artística política o en una práctica política artística no debemos olvidar una sabia frase de la artista feminista mexicana Mónica Mayer refiriéndose a su etapa de estudiante en el Feminist Studio Workshop cursado en el Woman's Building de los Ángeles en 1978: "Si algo confirmé en ese momento es que si uno pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos." [2] Así Mayer titula su tesis de maestría "Feminist Art: An Effective Political Tool" en donde desarrolla toda una práctica artística conceptual y performática.

Regresando al ámbito de local, en 1986 Adriana Carrasco junto a las artistas Ilse Fuskova y Josefina Quesada conformaron el *Grupo Feminista de Denuncia*, el cual perdura a lo largo de dos años. Estas mujeres se situaban en la calle Lavalle al 800 -peatonal de los cines del centro de Buenos Aires- los sábados a la noche. "Nos parábamos con las manos en alto, haciendo el signo feminista y con carteles con leyendas como 'La violación es tortura', 'La mujer es la única dueña de su fertilidad'. (...) Esos y otros lemas irritantes provocaban la discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa. Cada sábado a la noche nos veían unas mil personas. Gasto mínimo y cuestionamiento interesante, ese era nuestro objetivo" [3], recuerda Fuskova. Junto a los molestos lemas exhibidos de una forma tradicional, estaba el cuerpo de las artistas con el signo del triángulo, el cual formaba parte también del logo de los impresos que repartían.

Si bien el *Grupo Feminista de Denuncia* surge desde dentro del feminismo con un discurso fuertemente político, la crítica artística local ignoró lecturas estéticas de este tipo de acciones eclipsada por otras prácticas políticas que se desarrollaban al calor de la efervescencia democrática y que sí tenían una vinculación claramente estética. Como ejemplo clásico de ello puedo señalar al *Siluetazo*, realizado los días 21 y 22 de septiembre de 1983 o diversas acciones artísticas de carácter político entendiendo lo político como lo enuncié más arriba [4].

El ocho de marzo de 2003

Para la marcha del Día de la Mujer del ocho de marzo de 2003 algo diferente sucedió. A la cantidad de carteles e impresos que suele verse y repartirse en estas manifestaciones una nueva imagen en un afiche llamó la atención. La misma hablaba con un lenguaje directo y claro sobre el aborto. La frase era contundente pero a su vez se vinculaba directamente con la imagen: un

ovillo de lana atravesado por una aguja. Objetos -ovillo y aguja- que a modo de símbolos se vinculan con el cuerpo de la mujer violentado por lo quirúrgico: clara referencia al aborto clandestino.

El mismo hilo de la vida que se ha usado hasta la saciedad en las artes plásticas para hablar de la gestación aquí es un elemento que subvierte al discurso tradicional. A su vez hilo y aguja refieren a la situación de desprotección de las mujeres sostenida por el Estado.

Nadie firmaba *Todo con la misma aguja*, algo tan simple como cargado de mensaje era algo anónimo. Esto intrigó a los que como yo nos preguntamos quién/es fue/ron y a la vez agradecíamos el cambio de lenguaje: pasar de folletos llenos de palabras, reclamos y quejas constantes a una imagen que condesaba el pensamiento de muchas/os de las/los allí presentes. Con el tiempo se fue desvelando la intriga y varias nos enteramos de la existencia de **Mujeres Públicas**, grupo que se originó en ese ocho de marzo de 2003 y que aún continúa a las andadas.

Las integrantes de **Mujeres Públicas** vienen de varios campos: ciencias sociales, artes plásticas, hematología. El denominador común en ellas es el feminismo. Todas pasaron por diferentes grupos políticos y feministas, criticando el discurso cerrado y excluyente de muchos de ellos. Su integración se sostiene por medio de la confianza en diferentes órdenes: en las decisiones que cada integrante del grupo toma, en las ideas de cada una y en sus propuestas para una determinada acción y/o afiches y sobre todo en la convicción de que lo estético no sólo comunica sino que también permite condensar y hacer accesible lo que se encuentra disperso.

La cuestión de la confianza en la otra se vincula con el reconocimiento de la autoridad de cada una de las integrantes, autoridad en la que se basan las relaciones entre mujeres. Aquí hay una oposición a la rivalidad y a la circulación del poder que prima en las relaciones funcionales al patriarcado. Según señala la historiadora Milagros Rivera Garretas: "El feminismo del último tercio del Siglo XX redescubrió la enorme cualidad política de la relación entre mujeres. La mediación concreta que encontró fue la de la confianza en la otra mujer o en lo otro que es mujer. Dejó así atrás la rivalidad entre nosotras funcional al patriarcado de entonces. Y usó esta mediación histórica de la confianza mujer con mujer -confianza que incluye el conflicto- como palanca para resolver un problema corriente en esos años, que era la ajenidad de muchas mujeres para con la política. Descubrir la cualidad política de la relación entre mujeres orientada por la confianza y no por la rivalidad, tuvo la consecuencia inesperada de sexualizar la política, es decir, de llevar a muchas (...) a tomar conciencia de que la política como la libertad, la historia o la lengua, no es neutra sino sexualizada, es una y es dos" [5].

De esta manera se ejerce una diferencia sexual en la práctica política y artística, incomprensible aún para muchos/as, cosa que agradece el patriarcado, puesto que se tiende a considerarlas afuera del "paradigma" de lo político. El lema de lo personal es político queda en la frontera de lo que el sistema considera como político y por tanto al margen de los discursos del arte.

No abarcaré toda la obra de **Mujeres Públicas** que es muy extensa sino que tomaré algunos de sus trabajos que versan sobre las construcciones discursivas que afectan a las mujeres.

Mujer colonizada es un afiche creado en 2004. Durante el mes de agosto de ese año las artistas lo distribuyeron en mano y lo pegaron en diferentes puntos de la ciudad. La obra tomo como disparador para la reflexión tres modelos de mujer que disparan el malestar femenino tanto de inadaptadas como de sobre adaptadas. Partiendo del humor que relaciona a estas tres modelos con las carabelas de Cristóbal Colón a través de sus nombres, lo que indica la herencia de nuestro patriarcado, nos encontramos con mujeres señaladas por lo que no deben hacer y ser, anhelar y sentir en oposición a los falsos deseos funcionales.

Los nombres de las carabelas se relacionan con los estereotipos arraigados en nuestra cultura: la Santa María carga con la culpa del deseo; La Niña con las construcciones genéricas que atraviesan los juegos infantiles y la educación fuera y dentro del hogar; por último La Pinta lleva encima toda la adaptación del cuerpo al deseo masculino, carrera frustrante contra el paso del tiempo y la ley de gravedad.

Es interesante ver cómo estas tres imágenes beben de diversas fuentes estéticas: el dibujo de líneas claras y un tanto nerviosas acentúa el carácter de las figuras, el collage sobredimensiona lo grotesco de los discursos que se reflejan en los cuerpos de las mujeres. Si Santa María y La Niña aluden a la estética del cómic y su construcción de lo femenino, La Pinta recuerda a los collages de Hannah Höch en relación a su investigación en formas que expresen los cambios que vivían las mujeres de la Europa de entreguerras.

En *Trabajo doméstico* vemos cómo actúan los sistemas de naturalización discursivos. A partir de frases tomadas del cancionero popular y de los refranes se construye la idea de que la mujer nace para hacer feliz a los demás, para servir a los otros. Su cuerpo, su tiempo y su educación están al servicio de los demás. Este trabajo cotidiano es banalizado por el imaginario popular, son labores que no se pagan porque no valen, son tareas que tejen lo real a la sombra de cualquier mirada legitimadora. Se podría decir que es la historia de las "desheredadas" de la que habla María Zambrano al analizar la literatura de Benito Pérez Galdós: "(...) la historia que el historiador hace es "grosso modo", producto de empobrecedora abstracción, donde sólo ciertos individuos y ciertas acciones de esos individuos cobran relieve; mientras que ella [la novela] consiste en

verdad, en las historias de las criaturas anónimas, realidad la más real, que sólo el arte puede aceptar y poner de manifiesto" [6]. Es así como los trabajos sin nombre son los que permiten la continuidad de la vida pero no alcanzan a tener "carta de ciudadanía".

Un menor sentido del humor, a diferencia de *Mujer Colonizada*, y una actitud entre reconcentrada y triste es la de las mujeres de *Trabajo Doméstico*, quienes aparecen recluidas en un laberinto. Esta situación de encierro se potencia por la distribución de las imágenes en el espacio -sólo los márgenes están en blanco- y la frase contundente que cierra la composición.

Ni grandes ni pensadores es el afiche elaborado para el Encuentro Nacional de Mujeres realizado en Mar del Plata en octubre de 2005. La temática que trabaja es el discurso misógino sostenido en Occidente a través de dos pilares: la cultura y la religión, el pensamiento racional y la palabra revelada. Con respecto al pensamiento racional, unos de los conceptos constitutivos de la misoginia es el de genio cuyas características -masculina, heterosexual, burguesa y blanca- han articulado exclusiones e inclusiones discursivas y, en consecuencia, legitimadoras. Esta vez las figuras y las frases se distribuyen como en una especie de tiro al blanco, diana lacerante cuyo centro es la *Creación de Adán* de Miguel Ángel.

Por otro lado la obra nos recuerda el linaje paterno al que estamos sujetas las mujeres. Siempre comparadas nuestras obras con los modelos masculinos que "nos anticiparon", esto más allá que las artistas se reconozcan en ellos. La crítica de arte busca validar a las artistas mujeres recordándonos cuán duchampiana, warholiana, beuysiana, et., etc., puede ser y es la obra de una artista. Estos parámetros también funcionan para las artistas y las historias del arte locales. Siempre es necesario un padre que dé el apellido. Es así que Mira Schor señala: "Es sabido que la historia la escriben los vencedores. Y es a tal grado la civilización occidental un "homólogo" masculino, que siempre privilegiará el fracaso del hombre sobre el éxito de la mujer". [7] Es menester que artistas, críticas/os, historiadoras/es del arte puedan cortar esos lazos filiales que están fuertemente naturalizados en el campo cultural.

Si bien en todas estas obras vemos un discurso que acentúa el maltrato, la invisibilización, el sometimiento efectuado sobre las mujeres a lo largo de la historia no es el objetivo de **Mujeres Públicas** pararse en un lugar victimista. Es desde el humor lo que conduce a su reconsideración, así señalan: "Las mujeres se identifican con lo que hacemos. Muchas cosas son terribles pero llevan a la reflexión. Hemos intentado evitar el discurso victimista por eso hemos apelado al humor, a la ironía, que si bien denuncia situaciones malas permite mostrar a las mujeres su existencia, que no las nieguen y que las asuman como colectivo. Creemos que acentuar el malestar permite cambiar". [8]

Si bien las problemáticas que reflejan varias obras de **Mujeres Públicas** no difieren de aquellas que se plantearon en los 70', su construcción visual y la capacidad de ironizar sobre ellas sí las dista. Quizá la paradoja sea por qué seguimos hablando de cuestiones que hace más de treinta años se plantearon en un mundo en el que las nuevas generaciones creen que están liberadas de aquellas discusiones. El sistema ha construido la falsa ilusión de que a las mujeres se les permite todo, claro está, un todo que es el uno, lo masculino.

Quiero concluir este escrito con algunas obras de **Mujeres Públicas** que hablan del tabú que rodea a la lesbiana, la propia autocensura, el silenciamiento y la violencia entre mujeres. Todas temáticas que manifiestan las propias limitaciones del mismo feminismo a la hora de reflexionar sobre la heterosexualidad obligatoria. Ya señalaba Adrienne Rich en 1978, en su famoso texto *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* que su interés se situaba también en "(...) sugerir tipos nuevos de crítica, que suscitara preguntas nuevas en las aulas y en las revistas universitarias y que, al menos, esbozaran un puente sobre el hueco entre lesbiana y feminista. Quería, como mínimo, que a las feministas les resultara menos posible leer, escribir o dar clase desde una perspectiva de heterocentrismo incuestionado." [9] Otras de las cuestiones sin resolver que debemos sumar a lo reivindicado en los 70'.

Si bien cada obra de **Mujeres Públicas** está determinada por el relevamiento del espacio urbano en donde se desarrollará, el estudio del contexto en que se inscribirán, hay una serie de piezas que están pensadas específicamente para una intervenir en circuito lésbico. Ejemplo de ello es la obra *Largá el rollo*, una de los pocos objetos artísticos que plantea un tema tan difícil como la violencia entre parejas de lesbianas. A partir del despliegue de un rollo de papel, a modo de papiro, este delicado objeto va mostrando-denunciando el maltrato físico y psíquico producido dentro de una pareja de mujeres. Situación difícil de hablar en una sociedad heterosexista.

Conclusiones

El grupo activista feminista **Mujeres Públicas** se inscribe dentro del legado del movimiento de mujeres de nuestro país que desde la segunda ola ha tomado a la ciudad como campo de acción. Marchas, protestas, festivales, encuentros, han sido y siguen siendo formas de concienciación de las mujeres a la vez que mecanismos políticos de cambio social.

La particularidad de **Mujeres Públicas** es su interés por relacionar discurso con imagen, con lo cual van más allá de lo hasta ahora realizado por otros grupos activistas dentro del feminismo. Hay en ellas una confianza en la inserción dentro de los circuitos ideológicos urbanos a través del discurso y la imagen. Si bien el sujeto se construye a través del lenguaje, hay toda una serie de discursos que se han naturalizado e inscripto en el cuerpo de las mujeres. Esto es representado

por **Mujeres Públicas** por medio de una iconografía que contiene ironía, humor, mordacidad y que cuestiona y exhibe situaciones desde riesgosas a trágicas por las que atraviesan las mujeres.

Las acciones son el resultado de un proceso de investigación del contexto en el que se inscribirán pero esto no limita a las piezas con las que trabajan. Afiches y objetos tienen un poder de circulación tal que son resignificados en otros contextos con similares problemáticas. Las obras pueden ser empleadas para la reflexión, la concienciación o para talleres de discusión y trabajo más allá de las problemáticas locales de las que surgieron.

Es así como desde 2003 al grupo las ligó el malestar de una sociedad asimétrica, dispar y en la actualidad la mantiene el placer de la libertad de pensar y expresar.

Nota biográfica

María Laura Rosa (San Miguel de Tucumán, 1973)

Es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y D.E.A. (Diploma en Estudios Avanzados) por la UNED, España, doctoranda de dicha institución. Integrante de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y del IIEGE, UBA. Autora del libro *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en América Latina* junto a A. Andujar, D. Dantonio, K. Gramático y F. Gil Lozano, Buenos Aires, Luxemburg, 2009. Ha participado en libros y catálogos nacionales y del extranjero: Elizalde, Felitti y Queirolo: *Género y sexualidades en las tramas del saber*, ed. del Zorzal, Buenos Aires, 2009; Elena Oliveras (ed.): *Cuestiones de Arte Contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires, 2008; "Transitando por los pliegues y las sombras. Arte de género en Latinoamérica" en *La Batalla de los Géneros* (cat. expo.), CGAC, Santiago de Compostela, 2007.

[1] Andreotti; Costa, 1996:14

[2] Cordero Reiman; Sáenz, 2007:404

[3] Entrevista a Ilse Fuscova, Buenos Aires, 17/XI/2004.

[4] Por ejemplo Pancartas I y Pancartas II realizadas por el Grupo Escombros en 1988.

[5] Rivera Garretas, 2006: 35

[6] Zambrano, 1965:77

[7] Cordero Reiman; Sáenz ,2007:129

[8] Entrevista a Mujeres Públicas, 1/XI/2008

[9] Rich, 1978:16