

PRÁTICAS ARTÍSTICAS ENTRAMADAS: estratégias, redes, afectos

María Laura Ise¹
Minerva Ante Lezama²

Resumen: Ante los desafíos que nos mueven a la acción en nuestros contextos, la pregunta por nuestras propias prácticas artísticas, estrategias y conformación de redes nos interpela de manera especial: ¿cuál es el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas; con quiénes las compartimos y cómo las habitamos? A partir de ello surge un núcleo de preguntas que se vuelven el disparador que nos lleva a reflexionar desde la propia experiencia, teniendo en cuenta el método etnográfico y asumiendo la propia biografía como lugar de observación y conocimientos: ¿cómo fue el proceso de auto reconocernos como artistas?, ¿desde qué prácticas artísticas específicas establecemos relaciones, lazos y afectos con la comunidad que habitamos?, ¿cómo entretajamos nuestras propias prácticas?, ¿cómo es que esa historia construida en colectivo y en el campo de lo creativo cuestiona un sistema del arte que reproduce opresiones imbricadas? Las coordenadas teóricas que nos ayudan a volver más comprensible nuestra experiencia compartida en el desafío de autonombrarnos artistas feministas ensambladas en una red transdisciplinar y transnacional, incluyen a teóricas como Andrea Giunta (2018), Breny Mendoza (2023), Rita Segato (2018), María Galindo (2022) y Raquel Gutiérrez (2022), entre otras. El artículo cierra con una serie de reflexiones finales en torno a la experiencia individual como fuente de saber, las formas de amistad como camino crítico, la recuperación del cuerpo-territorio como consigna y la vincularidad afectiva como estrategia.

Palabras clave: Autoetnografía. Prácticas artísticas. Redes. Arte feminista.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS ENTRELAÇADAS: estratégias, redes, afetos

Resumo: Perante os desafios que nos movem à ação nos nossos contextos, a questão das nossas próprias práticas artísticas, estratégias e networking interpela-nos de forma especial: qual é o potencial crítico das nossas práticas artísticas; Com quem os compartilhamos e como os habitamos? Daí surge um núcleo de questões que se tornam o gatilho que nos leva a refletir a partir de nossa própria experiência, levando em conta o método etnográfico e assumindo nossa própria biografia como lugar de observação e conhecimento: como foi o processo de auto-reconhecimento como artistas? A partir de quais práticas artísticas específicas estabelecemos relações, vínculos e afetos com a comunidade que habitamos? Como tecemos nossas próprias práticas? Como é que essa história construída coletivamente e no campo da criatividade questiona um sistema de arte que reproduz sobreposições opressões? As coordenadas teóricas que nos ajudam a tornar mais compreensível nossa experiência compartilhada no desafio de nos nomearmos artistas feministas, reunidas em uma rede transdisciplinar e transnacional, incluem teóricas como Andrea Giunta (2018), Breny Mendoza (2023), Rita Segato (2018), María Galindo (2022) e Raquel Gutiérrez (2022), entre outros. O artigo encerra com uma série de reflexões finais sobre a experiência individual como fonte de conhecimento, as formas de amizade como caminho crítico, a recuperação do corpo-território como slogan e o vínculo afetivo como estratégia.

Palavras-chave: Autoetnografia. Prácticas artísticas. Redes. Arte feminista.

¹ Universidad Nacional de Tierra del Fuego/ UNTDF Doctora en Estudios Latinoamerican/UNAM. E-mail de contato: marialauraise@gmail.com

²Universidad Veracruzana/UV Doctora en psicología social/ UNAM. E-mail de contato: lezamamine@gmail.com.

INTERNETED ARTISTIC PRACTICES: strategies, networks, affects

Abstract: Faced with the challenges that move us to action in our contexts, the question of our own artistic practices, strategies and networking challenges us in a special way: what is the critical potential of our artistic practices; With whom do we share them and how do we inhabit them? From this arises a nucleus of questions that become the trigger that leads us to reflect from our own experience, taking into account the ethnographic method and assuming the biography itself as a place of observation and knowledge: What was the process of self-recognizing ourselves as artists like? From what specific artistic practices do we establish relationships, ties and affections with the community we inhabit? How do we weave our own practices? How is it that this history built collectively and in the field of creativity defies an art system that reproduces overlapping oppressions? The theoretical coordinates that help us make our shared experience in the challenge of naming ourselves feminist artists, assembled in a transdisciplinary and transnational network, more understandable, include theorists such as Andrea Giunta (2018), Breny Mendoza (2023), Rita Segato (2018), María Galindo (2022) and Raquel Gutiérrez (2022), among others. The article closes with a series of final reflections on the individual experience as a source of knowledge, the forms of friendship as a critical path, the recovery of the body-territory as a slogan and affective bonding as a strategy.

Keywords: Autoethnography. Artistic practices. Networks. Feminist art.

Te propongo que leas la vida, la realidad, el barrio,
los ojos de las mujeres, sus bocas, sus ropas, sus uñas.
Te propongo que leas los objetos que conforman la arquitectura de
nuestra vida cotidiana, la bolsa del mercado, su olor y su desgaste,
la cafetera, la cocina, el piso de la entrada.
Te propongo que te leas a ti misma en profundidad.
María Galindo (2022)

Narrar, para contar nuestras historias,
para recordar nuestras experiencias,
para archivar nuestras cartografías.
Narrar, también, para fabular otras maneras de ser-con,
para ampliar nuestros horizontes de i/legibilidad,
para disputar los regímenes de silenciamiento
y las políticas del nombre im-propio a los que somos sometidxs.
Vir Cano (2021)

Introducción

En el ejercicio de pensar sobre el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas y cuáles son las redes que habitamos y potenciamos para que éstas circulen, es necesario situar el lugar desde donde escribimos y junto a quiénes lo hacemos. Para esto, partimos de la relevancia de relacionarnos con otrxs, a modo de práctica consciente e intencionada, en redes pequeñas o más grandes, porque entendemos que el hacer colectivo reviste la potencia necesaria para incidir en un contexto regional latinoamericano marcado por las desigualdades y violencias contra las mujeres.

Este trabajo quiere dar continuidad a uno anterior realizado por nosotras dos y titulado “Autoetnografía a dos voces: el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas- académicas- feministas” (2021), que se pregunta por el potencial crítico de estas prácticas y trae al centro de reflexión el concepto de la experiencia vivida al ejercitar la autoetnografía como método de escritura. Desde este lugar, pudimos revisar nuestra historia en común dentro del activismo artístico feminista y el trabajo en colectivo como marca que nos ha condicionado hasta el presente. La aportación del primer artículo implicó reflexionar sobre la experiencia compartida en la interacción entre distintos campos en los que nos desenvolvemos, rescatando el potencial de esa interacción como resistencia frente a un sistema-mundo patriarcal que nos fragmenta y observando cómo aprendimos a trabajar juntas.

Con este nuevo aporte, buscamos profundizar y mirar hondo en uno de esos campos: el del arte. Un núcleo de preguntas dispara la reflexión sobre la propia experiencia en este campo, comenzando por: ¿cuál es el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas; con quiénes las compartimos y cómo las habitamos? A lo que sumamos las siguientes: ¿cómo fue el proceso de auto reconocernos como artistas, y como artistas feministas?; ¿desde qué prácticas artísticas específicas establecemos relaciones, lazos y afectos con la comunidad que habitamos?; ¿cómo entretejemos nuestras propias prácticas desde geografías tan lejanas, en qué sentido y desde qué lugares se acoplan?; ¿cómo es que esa historia construida en colectivo y en el campo de lo creativo desafía un sistema del arte que reproduce opresiones imbricadas?

Nuestra estrategia sigue siendo la autoetnografía colaborativa, es decir, recurrir a la propia biografía como lugar de observación y conocimiento; sumado a esto, incorporamos una ruta *sui generis* que decidimos llamar activismo curatorial feminista, como método de construcción discursiva en este trabajo de escritura a dos voces. Para Kekena Corvalán “el activismo curatorial y la cuestión transdisciplinar son inseparables” (CORVALÁN, 2021, p. 15), y esto permite diluir las fronteras entre categorías, disciplinas e institucionalidades cerradas, e “introduce decididamente la cuestión de la subjetividad curatorial como una revalorización de una práctica a escalas micro y macro política” (CORVALÁN, 2021, p. 15)³.

³ Lo anterior se relaciona con la noción de Feminismo historiográfico y curatorial propuesta por Andrea Giunta, definido como la: “Tarea de revisión de los criterios que establecieron el canon de la historia del arte. También, la investigación orientada al estudio y comprensión de la obra oculta o marginalizada de artistas mujeres (y a las razones por las que no fue visibilizada), así como el trabajo curatorial que aborda exposiciones históricas y

Entendemos además la curaduría como un quehacer que no sólo define los recortes conceptuales para dar a conocer determinadas obras y prácticas artísticas, sino que además construye un discurso que muchas veces se encuentra en el cruce de disciplinas, que no es necesariamente unívoco, y que toma posiciones dentro de un contexto. Para este artículo, muy en sentido con Maura Reilly y las estrategias de resistencia que propone (REILLY, 2018), nos posicionamos como protagonistas de la labor de revisión, interpretación, análisis y toma de decisiones sobre nuestro propio trabajo en el campo del arte, entrelazando algunas de nuestras obras con un análisis reflexivo sobre la propia experiencia; ello enmarcado en una crítica al ámbito cultural en donde estamos ensambladas. En este sentido, el texto mismo se vuelve el espacio expositivo y nosotras las curadoras, en tanto hemos elegido de qué obras y exposiciones propias hablar, cruzando experiencias y procesos artísticos concretos con algunas de las reflexiones que hoy están presentes dentro del campo de los feminismos. Es así como abordamos la relación entre el activismo curatorial feminista y la autoetnografía.

En nuestra búsqueda de responder a las cuestiones planteadas, nos enunciamos desde el sur global y entendemos que el conocimiento es situado, y por esto mismo parte de un contexto social, político, cultural, geográfico, histórico, que se enmarca en relaciones geopolíticas específicas. Junto con algunas de las compañeras feministas decoloniales como Yuderkis Espinosa (2022), Ochy Curiel (2013), Karina Ochoa (2023), Breny Mendoza (2023), María Lugones (2019), entendemos que la producción y reproducción de conocimientos ha estado históricamente vinculada a una relación de poder jerárquica y masculina con el norte global. Es por esto que revisamos nuestra propia historia epistemológica y la cuestionamos, para caminar hacia formas de producción de saberes más cercanas a nuestras vidas. Procuramos a lo largo de nuestro relato evidenciar aspectos de nuestro contexto, posiciones geográficas y sociales que se traducen en experiencias situadas, modos de mirar, lugares de privilegio y opresión. Decimos entonces que:

Nuestro punto de partida es concebir la producción de conocimientos como una práctica artesanal, contextual, alejada de los automatismos, y en ese sentido entendemos que cada situación de investigación demanda sus propias *formas de hacer*. Cada experiencia particular tiene, contiene y construye sus propios dispositivos de trabajo, su propio ritmo, lenguaje, cuerpo, disposición,

documentadas de artistas mujeres, con investigación, criterios curatoriales y que incluye la realización de exposiciones individuales” (GIUNTA, 2019, p. 264).

vínculos, escucha, expectativas, tensiones, etc. (ÁLVAREZ VEINGUER, ARRIBAS LOZANO, DIETZ, 2020, p. 15).

Este ejercicio curatorial incluye fichas técnicas con el título, autoría, técnica, lugar y año de exhibición de cada pieza o exposición. Es decir, nuestra selección es el detonante y marca de inicio para narrar las historias de cada capítulo. El texto está compuesto por apartados con un núcleo de reflexión en torno a una pregunta que descubre algunos conceptos orientadores de la reflexión teórica. Nuestras experiencias personales se entranan con conceptos o constructos de la teoría feminista como anclas analíticas. A lo largo del texto escribimos desde dos voces, la individual (que puede ser la de cualquiera de las dos) y la colectiva del nosotras. Nuestro artículo cierra con una serie de reflexiones finales en torno a la experiencia individual como fuente de saber, las formas de amistad como camino crítico, la recuperación del cuerpo-territorio como consigna y la vincularidad afectiva como estrategia.

Auto reconocernos como artistas

Nuestras primeras exposiciones individuales *Corolarios* y *Lugar Común* son el puntapié para narrar el proceso más amplio en el que nos afirmamos y reconocemos como artistas, en un contexto cargado de tensiones y conflictos.

Cuadro 1 – Ficha técnica de *Corolarios*.

Corolarios
Mine Ante
Serie de 6 piezas de 40 x 60 cm., técnica mixta (pintura, dibujo y bordado sobre lienzo)
Taller Azul-Estudio Galería, Colima, Colima, México
2008 (junio-agosto)

Fuente: Elaboración propia.

Como artista visual, me formé bastarda. Desde un lugar de timidez en el bastardismo y en solitario. Para María Galindo (2022) el bastardismo es un lugar de desclasificación e indefinición, ambiguo, ambivalente, fronterizo, mutante, de renegar de los purismos y las ortodoxias, “la bastarda redefine la identidad como un harapo con el que intentamos tapar nuestros complejos. La memoria que la bastarda activa es la memoria del conflicto” (GALINDO, 2022, p. 42). Así percibo yo mis primeros años en la escuela de artes visuales. En

repetidas ocasiones mis compañerxs de la escuela de arte me llegaron a decir que yo era “muy psicóloga”; mis compañerxs de la escuela de psicología que yo era más bien artista; en el taller literario al que asistí varios años desde la preparatoria, un colega me llegó a decir que mejor me dedicara a pintar. En todos esos campos me manifestaba segura e insegura a la vez, tomaba la palabra pero nunca me sentía “suficientemente...(*inserte aquí el rol que le plazca*)”. A casi dos décadas de esa etapa, me observo, y percibo que no habitaba un espacio confortable, seguro, tramado con otras personas desde la libertad y la mutualidad, más allá de una relación ambivalente con mi madre -con conflictos pero con una constante que con nadie más de aquel entonces percibo: su apoyo y cuidados incondicionales-. Ahora puedo mirar mis privilegios y opresiones de aquel entonces, Colima, a principios de los dosmiles.

Mi lugar de privilegio como estudiante de artes visuales implicaba, en primer lugar, que había podido inscribirme en esa carrera (Instructora en Artes Visuales) con el beneplácito de mi madre y mi padre. Ambxs eran profesores normalistas (y en el caso del segundo, universitario), nos alentaban a mí y a mis tres hermanos a ser “buenos” estudiantes y a gozar de cierta libertad de movimiento en el barrio por las tardes, en un Colima donde la palabra “narco” o “violencia” apenas se escuchaban y no daban miedo, no a mí. Podía estudiar dos carreras a la vez y seguir asistiendo a actividades extra curriculares deseadas, como el taller literario. Si bien no me facilitaban en casa algún recurso regular destinado a la compra de materiales de arte, podía contar de vez en cuando con el apoyo de mi madre, como cuando produje la serie *Corolarios*. Era la hija menor y a decir de los testimonios de mis hermanos mayores, me había tocado la mejor etapa de mis padres en términos económicos y de prácticas de crianza. No tenía que trabajar siendo estudiante, tenía asegurado el techo y el alimento, podía desplazarme con relativa libertad por la ciudad mediante el transporte público o caminando durante el día y contaba con el apoyo de mi madre que me recogía o me llevaba en su auto a horarios muy temprano o muy tarde. Tenía tiempo libre y mis preocupaciones no tenían que ver con la subsistencia material.

Mi lugar de opresión, como estudiante de artes visuales, implicaba que tenía un cuerpo de mujer y las exigencias y limitaciones a las que me enfrentaba me provocaban diversas tensiones y conflictos que no me sabía explicar y que, en ocasiones, devenían en culpa. En la escuela de arte, durante cuatro años, aprendí a normalizar el acoso sexual de un par de

compañeros. Uno era neurodivergente, lo que provocaba que los comentarios e invitaciones que me hacía en público fueran tomados por el grupo como “bromas” y fueran secundados por risas y réplicas igualmente bromistas. El otro, por lo general lo hacía a solas, invitándome a salir insistentemente a pesar de mi respuesta negativa, también insistente. También aprendí a temer en silencio a algunos profesores: de uno, me incomodaba que pusiera la palma de su mano sobre mi espalda u hombros durante la clase; de otro, quedarme encerrada con él a solas en el cuarto oscuro de fotografía. Este último y otro más solían invitarnos a fugarnos de la clase de un profe que evidentemente detestaban para asistir a un “bar de ficheras” que estaba cerca.

Cuando íbamos, era claro que las compañeras trabajadoras del bar tenían una buena relación con ellos. La plantilla docente era contundentemente masculina, no recuerdo haber sentido confianza en alguno de mis profesores en caso de requerir ayuda de algún tipo siendo estudiante. La única profesora que tuve a lo largo de cuatro años y con quien sentía mayor identificación, representaba para mí una relación distante. La escuela era un espacio pequeño, sombrío y húmedo, estaba ubicada en el sur de la ciudad, muy cerca de un barrio con altos niveles de marginación, aislada de los demás campus, facultades y escuelas. Recién me enteré que la decisión de instalarla ahí (en una ex sede de la secretaría de Seguridad Pública) se dio tras los daños materiales derivados del sismo del año 2003. Los espacios que tiempo atrás habían sido utilizados como “separos” para personas detenidas por su presunción de criminalidad, ahora eran la biblioteca y el área de lectura.

Ese contexto en el que me desarrollé me hace confirmar mi idea de que me formé artista visual bastarda. Por un lado, tenía el privilegio de dedicarme al campo del arte, que desde niña había representado para mí un espacio de libertad y de identidad -tanto en el ámbito familiar como en el de las relaciones de las infancias-, pero ello en un ambiente complejo impregnado de violencias institucionales y de género. Por otro lado, tenía el privilegio de desarrollarme en diversos campos -el del arte, el de la psicología y el de la literatura- pero sintiéndome que no era del todo parte de ninguno de ellos e internalizando el hecho de que estaba “mal” ser lo que ahora me gusta llamar “ser alebrije”.

La serie *Corolarios* fue la culminación y síntesis de todo ese proceso. Para graduarme de la carrera de artes visuales tenía que cubrir el requisito de hacer una exposición. Tenía la libertad de producir una serie de lo que quisiera y como quisiera tras cuatro años de formación

técnica y teórica. Al mismo tiempo, sentía la presión que había cargado todo ese tiempo de no saberme suficientemente artista. Tenía la presión de que, a decir de varios compañeros y profesores, yo no era buena dibujante o pintora, no porque directamente me lo hubieran dicho sino porque al decirle a cierto compañero que era buen dibujante o al señalar a cierto otro compañero como buen grabador o pintor, quedábamos aquellas personas a quienes no se nos señalaba de ser destacadas. Esto desde cierta lógica academicista de la técnica, lo cual era, desde mi percepción, lo que se valoraba como “artístico”. Me recuerdo produciendo esa serie, financiada por mi madre y en su terraza, con mucha paz y tranquilidad; quizás fue uno de los momentos más gozosos de esos años en la escuela de artes.

Corolarios era una serie de imágenes abstractas a partir de dibujos del cuerpo de Lucina. Era la única modelo mujer a quien dibujamos en las clases cuando teníamos modelo, porque en ciertas temporadas se nos argumentaba que no se contaba con presupuesto para contratar a modelos y entonces nos tocaba a nosotrxs mismxs modelar. No me gustaba cubrir ese rol aunque no implicaba desnudarnos como lxs modelos que tuvimos, me generaba angustia estar ahí y que mi cuerpo fuera mirado y dibujado por el profesor y mis compañeros. Lucina tenía un cuerpo gordo, prieto, lleno de pliegues y lo que suelen llamar celulitis, ella era muy sonriente y alegre, neurodivergente y solía llegar a la escuela con un perico al hombro y un carrito o canasta llenos de dulces que vendía para subsistir. Yo sentía una conexión ambigua con ella, por un lado desarrollé afecto y cariño, y por el otro, sentía algo agrio por saber que la trataban de forma violenta -en ese entonces yo no le llamaba violencia, más bien era un sentir entre molestia y distancia-. Me sentí conectada a Lucina, representar su cuerpo me hizo más sentido que cualquier representación de un cuerpo de fotocopia de escultura clásica o de imagen de revista de supermodelos (como lo solíamos hacer en las clases de dibujo). Evocarla en su complejidad, que solamente una imagen abstracta pero fiel a sus líneas delineando formas abruptas, con hilos sobresaliendo y generando texturas hacia afuera de esos lienzos tensados en el marco, me significó más que hablar de alguno de los “grandes temas” que aprendí en mi formación eurocéntrica. Mi sentir al trabajar con esos estambres y pinturas en color rojo óxido y ocre pensando en el cuerpo de Lucina, fue clave. Sentía libertad, sentía calidez, sentía paz, sentía todo eso que no solía sentir en clases o en los espacios expositivos a los que asistía. Le debo a Lucina un momento clave en mi vida, una suerte de liberación sensorial, creativa y cognitiva

que ahora puedo ver con mucha contundencia. Este proceso fue en solitario, contó con la complicidad de mi madre y con la de la propia Lucina, aunque ella nunca lo supo.

En una nota de prensa que se publicó en un periódico local haciendo mención a esa exposición, la periodista indica: “La intención de Ante no es una crítica feminista, simplemente es un punto de partida para empezar a explorar el mundo de la mujer a partir de texturas líneas y colores” (Diario de Colima, 2008). Ya no recuerdo qué le dije a la periodista, pero definitivamente dudo haber tenido conciencia de lo que era el arte feminista en ese entonces. Sin embargo, *Corolarios* se puede inscribir en la categoría de arte feminista y fue la exposición inaugural con la que, a decir de mi certificado de la escuela de artes visuales, me estrené como artista visual. Lo hice desde un feminismo bastardo, no autonombrado, incipiente, tímido y en solitario.

Cuadro 2 – Ficha técnica de *Lugar común*.

Lugar común

María Laura Ise

Exposición de pintura, dibujo e instalación

Museo de Arte Virreinal “Casa Humboldt” (Sala principal), Taxco de Alarcón, Guerrero, México
2010 (octubre)

Fuente: Elaboración propia.

Pensar la experiencia que me vincula con la práctica artística y con el feminismo es ante todo visualizar dentro de un tiempo largo cómo un hacer siempre situado en un costado marginal, chiquito y tímido, se convierte en otra cosa hasta situarse en un lugar central y vital. Esto es lo que hoy me permite vincularme con otrxs y con el lugar que habito. Una práctica es marginal cuando no tiene un territorio definido en el día a día sino que se hace en la medida en que todo lo demás lo permita: la academia, la vida laboral, la propia gestión de la sobrevivencia en sus muchas formas, todo debe acomodarse para dejarla ser. En cambio, la práctica artística ocupa un lugar vital cuando permite vincular los lazos afectivos de la historia propia individual con la historia más amplia del contexto donde vivimos, y habita estos cruces. Como reconoce el Manifiesto afectivista de Braian Holmes (HOLMES, 2011), hoy las artes visuales buscan nuevas maneras de vivir y de coexistir.

No pensé de antemano ni tomé conciencia del deseo de situarme o autonombrarme en

el lugar socialmente conocido como “artista”, sino que mi cotidianeidad se vio traspasada por esto, en un proceso lento y progresivo. Mi paso por la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) sede Taxco, fue un inicio de esta definición. Pasé por distintos talleres de artes plásticas cuando vivía en la Ciudad de Buenos Aires, pero fueron varios años después -ya viviendo en Ciudad de México y al concluir mi maestría- que me dediqué de lleno a este aprendizaje y lo miré de otra forma. Usé mis pocos ahorros para mudarme a Taxco, -donde no conocía a nadie- y permanecí en los talleres de joyería, dibujo, pintura, diseño e historia del arte de la ENAP durante un año y medio por la mañana y la tarde.

No es sólo la suerte la que me permitió dedicar mi tiempo a esto sino que hay una cadena de factores y condiciones por las cuales pude mudarme a estudiar la licenciatura a una ciudad como Buenos Aires con el apoyo económico de mi familia y vivir todo lo que se vive en una gran ciudad. Todo un privilegio. De ahí en más, mis medios de supervivencia han sido variables e incluyen: un trabajo formal desde los 19 años que me permitió terminar de pagar la universidad y hacer varios viajes; becas de estudio y manutención como las que obtuve en México para estudiar mi maestría y doctorado; intervalos de trabajos de mesera cuando se acabaron estas becas; otros trabajos diversos, informales y transitorios; y el incondicional apoyo de mi madre para absolutamente todo lo que me hiciera falta. Es así que hablo y pienso desde la realidad que he vivido, la de estudiar una carrera universitaria que seguí ampliando con becas para continuar mi formación de posgrado en otro país. En este sentido, este es un lugar “autorizado” para hablar, escribir y ser leída.⁴

Nadie me habló en esta escuela del arte feminista y sus temas, y conocía muy pocas artistas mujeres, sin embargo, *Lugar Común*, la exposición que produjo como cierre de este proceso indaga en una intuición: la de asediar desde las imágenes los lugares socialmente reconocidos y habitados por las mujeres. Fueron parte de esta primera exposición una instalación que tiene como imagen central la pintura de un *corset* color rosa al cual se venera; dibujos y pinturas donde aparecen objetos relacionados con la marca de lo femenino; también

⁴ El uso de las comillas en la palabra “autorizado” tiene que ver con que la academia es el lugar por excelencia de legitimación del saber, y que por esto mismo históricamente se dejan de lado una serie de saberes que no se enuncian desde esta plataforma, que circulan por otras vías. Este artículo intenta torcer estos caminos al traer a cuenta experiencias de vida, enunciarlas, procesarlas y analizarlas. Se vuelven así también una fuente de saberes.

cuerpos de mujer por alguna razón incompletos, en espacios inquietantes y de violencia latente; y un grupo de pinturas que mapeaba lugares donde estuve desde la huella de mis objetos personales. Estos lugares son: una casa donde pasé la noche; el taller de pintura; la ciudad de origen de un amigo querido; mi casa o las varias casas de Taxco, que sentía transitorias. Lo biográfico, la auto-observación y el contexto más amplio donde estuve fueron parte de mi producción sobre todo de pintura y dibujo. Sin teorizar, ahí estaban los temas que muchas artistas mujeres habían elegido como lugar a problematizar, pero yo no las conocía y nadie a mi alrededor me las había mostrado a lo largo de todo este tiempo.

Lugar común fue una exposición que produce a pura voluntad. No estuvieron cerca los docentes de la ENAP -en su gran mayoría hombres- que pudieron acompañarme para dar un cierre a mi proceso de aprendizaje en esta escuela, y apenas un trabajador del museo estuvo como soporte. Sí estuvieron muy cerca las amistades entrañables que hice en Taxco -que produjeron conmigo detalles básicos de la exposición- y todo un núcleo de amigxs que viajaron desde Ciudad de México para estar ahí desde el afecto y el disfrute. Ellxs hicieron el único registro fotográfico que tengo, acompañaron la inauguración y fueron parte de lo que recuerdo como una fiesta épica. Otra cosa es pensar mi primera exposición individual desde el lugar solitario de su producción, incluso del texto de sala del profesor del Taller de pintura, que no leyó mis trabajos de forma sensible a los temas que estaban a todas luces presentes, no los vio ni por asomo, así como tampoco hubo un diálogo entre pares que retroalimentara lo que había sido un trabajo de casi dos años.

¿Cómo reconocer en estos trabajos temas sensibles a la historia misma de las mujeres, a los contextos de violencia que son parte de sus vidas, al fuerte papel de lo biográfico en la construcción de sus piezas? ¿Cómo entender que los temas que rozan lo cotidiano y lo personal habían sido temas no reconocidos en las narraciones de la Historia del Arte? ¿Cómo saber que muchas otras artistas en México estaban atravesadas por preocupaciones similares? Si la escuela de artes plásticas tuvo un lugar importante al momento de pensarme como artista y zambullirme de lleno en estas prácticas, el libro de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (2007) al que llegué apenas empecé el doctorado por esta misma época, fue clave no para responder estas preguntas sino para hacérmelas por primera vez y sumar muchas otras. Fue por este libro que llegué a la artista feminista Mónica Mayer y al taller que aglutinaba artistas feministas que funcionaba en

su casa en la Colonia del Valle en Ciudad de México.

El Taller de Arte y Género (TAG) tuvo en este proceso de auto-reconocimiento un lugar importante por muchas cosas: pude ver la producción de otras compañeras y reverberar esa mirada en mi propio trabajo. También me acerqué al trabajo de otras mujeres artistas, sobre todo de México, y escuché de primera mano cómo y por qué sus producciones son prácticamente desconocidas en el contexto nacional; pero no sólo ahí sino que las producciones de las mujeres artistas han sido puestas en este lugar marginal de la Historia del Arte desde los inicios de esta disciplina. En el TAG nacieron amistades largas -este es el lugar que nos reúne a ambas autoras de este texto- y se bifurcaron en otros proyectos como el del colectivo MORRA, para potenciar nuestros saberes e incidir en temas como la violencia de género presente en la UNAM, unos pocos años antes de que esto estallara y se hiciera mucho más visible. La potencia del trabajo en equipo y el optar por la construcción de redes en el largo plazo son marcas visibles que reconozco de esta época. Más allá de que muchas veces las producciones llevan la firma individual, la experiencia del trabajo colectivo me permitió pensar el campo del arte como un hacer con otrxs, sostén material y espacial que es la base de todas las demás acciones. En este sentido, es muy diferente pensarnos inmersas en los “mundos del arte” (BECKER, 2008) desde las genealogías tradicionales del “linaje paterno” que observa Mira Schor (2007), a sabernos parte activa en redes de colaboración e intercambio que nos sostienen en la práctica.

Ambas recorrimos un camino en solitario, con la figura materna como andamio, atravesado por diversas violencias –no nombradas en su momento- y en el que nuestras prácticas artísticas ocupaban un lugar marginal no voluntario en nuestra formación como artistas. Sin embargo, ésto nos llevó a pronunciarnos en voz alta y desde una conciencia de lo colectivo como artistas feministas.

Relaciones, lazos y afectos desde el arte

“Peineta” y “Canasta básica” son dos piezas que elegimos porque si bien son producidas de manera individual, su génesis, materialidad, recorridos y formas de exposición nos han permitido abrirlas a dinámicas que involucran a otras personas y relaciones de manera profunda.

Cuadro 3 – Ficha técnica de “Peineta”.

Peineta

Mine Ante

Linograbado

Estampado en papel de algodón (5 piezas). Estampado sobre papel revolución en colectivo para intervención participativa

Medidas variables

Museo Universitario Fernando del Paso, Colima. Galería de la Academia de San Carlos, UNAM, CDMX. Centro Cultural Xavier Villaurrutia, CDMX. México
2022-2023

Fuente: Elaboración propia.

Hace mucho tiempo que renuncié a la ficción de la artista que puede vivir del arte, es decir, que su principal o único sustento económico proviene de sus ventas de obras y que tiene la posibilidad de dedicarse de tiempo completo a producir y exponer su trabajo continua e ininterrumpidamente en los distintos espacios expositivos o formar parte de sus colecciones. Algunos datos publicados en un boletín de la UNAM ayudan a entender por qué muchas artistas nos hemos visto en la situación de realizar nuestro trabajo de forma secundaria, de manera marginal. En los museos de la UNAM entre el 14% y el 37% de las piezas de sus colecciones son de mujeres; donde el 14% corresponde al Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). En el 2017 la matrícula de estudiantes mujeres en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM era del 68%, pero la autoría femenina de exposiciones temporales en los museos universitarios un año atrás oscilaba entre el 20% y el 37%. Aquí, el 20% corresponde de nuevo al MUAC. En ese mismo museo el 61% de las exposiciones eran de autoría masculina y el 47% de las curadurías las realizaron mujeres (CIEG-UNAM, 2017). En otras palabras, somos más las mujeres que nos formamos en el campo del arte pero somos muchas menos las que formamos parte de colecciones o nuestro trabajo es expuesto en los museos; trabajamos como curadoras por igual y, como lo demuestra Andrea Giunta (2019), hemos sido invisibilizadas en el campo y nos pagan menos por nuestro trabajo artístico que a los varones, particularmente a aquellos con privilegio de clase.

Linda Nochlin en su icónico ensayo “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” (1971) analiza las desigualdades de género en el acceso al campo del arte. Aunado a ello, desmantela el mito del “genio” en la historia del arte; el “genio” en realidad es un varón blanco con diversos privilegios (de género, clase, etnicidad, geopolítica), entre ellos el tener a

su disposición y servicio el trabajo de otros cuerpos normalmente feminizados. Es un artista que puede dedicarse de tiempo completo a la producción y experimentación artística, pues alguien lo financia, lo alimenta, lava su ropa, cuida a sus hijos y trabaja para sostener su vida. Las mujeres históricamente tuvieron un piso de arranque desigual para acceder a los conocimientos técnicos y teóricos, así como a la posibilidad de experimentar y desarrollar procesos creativos -cuando no se les negaba completamente el acceso al campo del arte-. Además, han tenido que cubrir una serie de trabajos adicionales mandados por el sistema de sexo-género tales como cuidar, parir, criar, atender a personas adultas mayores o enfermas, entre otros. Sólo las mujeres con privilegios de clase podían aspirar a ser “genias” del arte (NOCHLIN, 1971). No es una dificultad que enfrentamos sólo los cuerpos feminizados, la crisis es amplia: aspirar a vivir del arte suena imposible para la mayoría de las corpo-subjetividades feminizadas, racializadas o subalternizadas de alguna manera.

Las resistencias frente a ello han sido diversas: redes de colaboración; espacios culturales autónomos y autogestivos; prácticas artísticas que no implican una inversión importante de capital; administración del tiempo y la energía entre un trabajo ajeno al campo y la producción autogestionada y dependiente de los ingresos obtenidos mediante ese trabajo. En mi caso sucedió lo último. Mis ingresos venían de mi trabajo como docente precarizada, becas de investigación o algunos otros trabajos temporales. Mi producción artística -sobre todo proyectos colectivos, acciones callejeras de arte feminista y gráfica- se vio interrumpida constantemente por no tener la posibilidad económica, de tiempo o de energía para darle continuidad. Esa sensación de fragmentación y discontinuidad de mis saberes no ha sido algo que yo haya buscado, más bien luché frente a ello y cada vez que veo viable conectar los distintos universos de significados en los que me desenvuelvo, lo hago, aunque no siempre se sostiene el contexto de posibilidad.

Un espacio de mucha creatividad y libertad, al menos en su inicio, fue mi experiencia como profesora de asignatura en el Colegio de Derechos Humanos de cierta universidad de la Ciudad de México. Esta es la historia de un semestre escolar en donde un grupo de profesoras y estudiantes teníamos la voluntad de organizar unas jornadas anticarcelarias y terminamos (las profesoras) siendo despedidas. Irónicamente, las medidas punitivistas que cuestionábamos en un espacio donde nos sentíamos seguras para hacerlo, fueron aplicadas hacia nosotras

dejándonos ver la violencia patriarcal recorriendo las venas de una universidad que se pronuncia feminista. Tras la iniciativa de una profesora que llevaba diez años impartiendo clases en el Colegio de Derechos Humanos, nos empezamos a organizar un grupo de profesoras para realizar unas mesas de diálogo y problematizar el sistema carcelario en tanto producto de un sistema de opresiones múltiples. Compartíamos la perspectiva abolicionista y la necesidad de pensar en colectivo formas de justicia alternativas.

Angela Davis -ex pantera negra y ex presa política- nos ha explicado cómo el sistema carcelario es la continuidad del sistema esclavista global. Las cárceles están llenas de personas racializadas, empobrecidas por un modelo económico que agudiza las desigualdades y empobrece a las mayorías. En las cárceles hay mujeres, cuerpos disidentes y hombres sin privilegios. No hay gente blanca en las cárceles, tampoco gente rica (Davis, 2022 en Viveros, 2022). De acuerdo con datos del INEGI⁵, en 2021 más de la mitad de las personas internas en los 317 centros penitenciarios en México, se encontraban sin sentencia, con una medida cautelar de internamiento preventivo o con sentencia no definitiva. El 13% llevaba una espera de 2 años o más. En las cárceles estatales el 52% estaban ahí por el delito de robo, la mayoría con escolaridad baja y al menos la mitad menores de 34 años de edad. El 3.2% se declararon pertenecientes a algún pueblo indígena y el 4.3% con alguna discapacidad. Un tercio de las personas contaba con alguna adicción a alguna sustancia psicoactiva. El 5% del total de mujeres eran mujeres embarazadas, en periodo de lactancia o con hijxs menores de 6 años.

En las cárceles también hay activistas por la vida de las mujeres, de las comunidades, de la tierra; también hay mujeres que se defendieron de su agresor antes de que las matara. En las cárceles hay gente que lucha en las llamadas luchas por la vida. Feministas. Anarquistas. Ambientalistas. Anticapitalistas. Antipatriarcales. Luchas por la vida. Ninguna compañera o persona luchando por sociedades más justas debería de estar ahí ni nadie que sobrevive a este sistema que aniquila sistemáticamente a ciertos cuerpos para sostener la acumulación de riqueza de algunos grupos. Todas las presas son presas políticas en este sistema patriarcal. Todas las personas presas son presas políticas. El sistema carcelario no debería existir y otras formas de pensar la justicia deberían florecer.

En el contexto de las jornadas anticarcelarias realizaríamos también una intervención

⁵ Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

artística para visibilizar testimonios de mujeres presas y se estamparía en una explanada en gran formato la frase “Todas las presas son presas políticas”. A la par de este proceso organizativo, se desarrolló una protesta estudiantil frente a lo que fue un manejo descuidado, torpe e injusto de un caso de acoso sexual por parte de las autoridades y la empresa que gestiona la universidad. El caso derivó en que la víctima abandonó la universidad y la persona victimaria siguió en las aulas. Varias protestas en el patio de la universidad se desencadenaron y frente a ello, dos profesoras feministas que impartían clases a la generación implicada, hicieron labor de apoyo y acompañamiento al estudiantado y exigieron a las autoridades una respuesta oportuna. Unos meses después las dos profesoras fueron despedidas injustificadamente y un grupo de profesorxs nos pronunciamos al respecto y exigimos una explicación de los hechos. Tras algunas reuniones y cartas firmadas en colectivo nos despidieron al menos a 4 personas más. Un colectivo estudiantil se indignó y se pronunció frente a la injusticia cometida hacia 6 de sus mejores profesorxs, así lo afirmaron.

Las jornadas anticarcelarias no se concretaron. Este proceso de opresión vivido en colectivo nos dejó vínculos afectivos bien tejidos entre varixs de nosotrxs, profesorado y estudiantado. La indignación frente a una serie de injusticias nos hizo mirarnos entre nosotrxs y sabernos, aunque fuéramos un grupo pequeño, bien tejidxs desde una ética compartida y una serie de principios que se anteponian a la supervivencia laboral. Otrxs colegas no se pronunciaron abiertamente por miedo a represalias, lo que nos provocó a algunas un sabor amargo. La acción artística se quedó en un proyecto plasmado en un archivo de Word y la única reverberación de ello que mis manos produjeron fue un grabado de una peineta, una peineta con el mango hacia arriba que parecía más bien una pequeña cárcel.

La estampa de la peineta se volvió un objeto de denuncia pública. Empezó a reproducirse y se convirtió en una acción de gráfica participativa y de reflexión nómadas. Llevo la peineta en la mochila porque sé que en cualquier sitio donde haya un tórculo y mi posibilidad de convocar, la peineta se volverá un círculo de reflexión en donde nos preguntemos: ¿qué nos oprime?, ¿cuáles son los sistemas de opresión en los que estamos imbricadxs?, ¿cómo liberarnos?, ¿de qué nos hemos liberado ya? Un muro lleno de peinetas incluye algunas siluetas de ellas con el mango hacia arriba indica lo que nos oprime, y con el mango hacia abajo indica

de qué nos hemos liberado⁶. En todo este proceso he compartido en algunos talleres la historia que dio origen a la peineta. En ese entorno, seguro, analítico y empático, muchas personas se han animado a compartir sus experiencias, a dejar correr las lágrimas o sonreír, a sorprenderse por la experiencia situada de alguien más, a mirar lo transversal y estructural de las violencias, a pensar juntxs en cómo liberarnos. Mi lugar de resistencia en el arte de vez en cuando toma forma de peineta. Es un lugar donde se integran mis distintos universos, donde me siento tejida con otrxs, donde aspiro a un poquito de justicia tras vivir las violencias en las universidades. Es un lugar en donde busco recoger la historia compartida con otrxs provocando una continuidad con desconocidxs que se vuelven vínculo de afectos y a veces amistad política.

Cuadro 4 – Ficha técnica de “Canasta básica”.

Canasta básica
María Laura Ise
Instalación textil. Bordado sobre tela y mantel; base de madera y ovillo de hilo
90 x 170 cm
Museo de Bellas Artes René Brusau (MUBA), Resistencia, Chaco, Argentina
2022

Fuente: Elaboración propia.

“Canasta básica” es un trabajo que tiene varias partes, cada una con una historia, y que confluyen formando un conjunto. El mantel celeste claro fue bordado a mano por Carmina, la madre de Violeta, mi compañera del taller textil al que asisto desde que migré a Ushuaia. Lo hizo cuando era soltera alrededor de los años 50 y se ve que lo usó muchísimo. Hasta tiene huequitos. Violeta me lo dio a principios del 2022 porque sabe que reutilizo este tipo de materiales y me da mucho gusto hacerlo. La otra tela tiene una historia más larga, no sólo por añeja sino por viajada. La encontré en casa de mi mamá no sé en qué año y la llevé a México donde la tuve guardada un buen rato. La mudé todos estos miles de kilómetros hasta Ushuaia y sabía a ciencia cierta que iba a usarla en algún momento. También la vimos todas juntas en el taller textil y Eli -que coordina el taller- habló de sus marcas, de cómo se cosían sus bordes a un bastidor para poder bordarla mejor, cosa que yo no había visto. Esta tela, me dijo mi madre la última vez que la vio -antes de ser expuesta en Resistencia-, que no era de mi abuela sino de

⁶Un video del proyecto se puede mirar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=dtNp0BXogo>

la suya, o sea mi bisabuela. No sabemos para qué la iba a usar; sí sabemos que por añeja ya se está deshaciendo. El ovillito DMC color manteca que está puesto sobre una base de madera de lenga⁷ me lo dio Elsa, y no viene de cualquier lado. A Elsa, bordadora y pintora muy reconocida en Ushuaia, la contactaron desde la chocolatería “Edelweiss” porque, al saber de su oficio, le querían entregar varios materiales textiles que la dueña dejó al morir. Sabían que ella los iba a usar. Ella me regaló una cajita de cartón hermosa, grabada con relieve y con un papel azul adentro, con todos esos mini ovillitos de esta marca francesa, hoy carísima. La base de lenga la lijé y trabajé a mano con la guía de mi compañero Izhar para que quedara impecable. Y así fue.

No sé cómo pero se fueron uniendo esas partes. Desde hace tiempo me preocupa el tema de la economía doméstica, de los precios de la comida, de cómo vivimos y lo que nos cuesta el alimento, de cómo gestionamos la sobrevivencia. Comencé a mirar datos y costos, escribí al INDEC⁸, me enviaron unas tablas con los datos del costo de la canasta básica que abarcan desde inicio de 2017 hasta abril de 2022. Contabilicé cuántas cifras eran y cómo iba a hacer para que entraran en la tela más viejita, hice papelitos con los números, los acomodé y usé este mini ovillito para coser cada una de estas más de 70 cifras en orden cronológico formando columnas.

En verano -enero/febrero en Argentina- mientras estaba en Resistencia estuve revisando dibujos viejos y me di cuenta que estaban presentes varios carritos de las compras. Estábamos haciendo posters y stickers con unas amigas de México bajo la consigna de las “supervivientes”, básicamente todas las mujeres que día a día subsistimos en un sistema que como mujeres nos vive eliminando y maltratando. Acá también hay muchas cifras para dar. La sobrevivencia en este caso tenía que ver con todo lo que hacemos cotidianamente para estar vivas. Fue así como esas imágenes llegaron luego a la tela celeste y el changuito de la comida estaba ahí, bordado al centro de un mantel que fue cosido a mano para embellecer una casa hace 70 años aproximadamente. Intenté imitar ese punto (puntada). Tuve varios errores que luego revisé con Violeta y entendí: su madre no usó hilo de bordar sino hilo de coser, y por eso es tan fino. Su madre también hacía el punto atrás diferente al que yo hago y es por esto que si bien en la cara visible se ve muy parecido, en el reverso es otra cosa. Me culpé un poco por no darme cuenta de todo esto mientras lo hacía.

⁷ La lenga es una de las maderas más abundantes en Tierra del Fuego.

⁸ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de Argentina.

Poco tiempo después de que volví a Ushuaia comencé a unir estas partes. Estaba la oportunidad del Primer Premio Nacional de Artes Visuales Nuevo Banco del Chaco (MUBA) también en Resistencia, y sentí que hablar de costos y de la dificultad de la vida y alimento en esta ciudad donde nací y en este lugar me hacía mucho sentido. En la esquina del MUBA confluyen la Casa de las Culturas, la plaza central y la Casa de Gobierno. Es además un centro de protesta permanente, que interfiere el tránsito y genera conflicto y quejas, tanto, que parece que se pierde el porqué de la protesta para criticar a quienes protestan. Me hizo sentido hablar de la canasta básica y de su variación en este lugar y en esta ciudad: excluyente, desigual, dividida. Quizás como otras ciudades en el resto del país, pero ahí viví mucho tiempo y lo siento cercano por esto. Hay una afectividad que me conecta desde otros lugares.

Probé, hablé en la clínica⁹, hablé con Izhar sobre colores y la disposición de cada parte, las moví, incluí objetos que estaban aquí en mi taller presentes -como el ovillito con el que cosí las más de 70 cifras en la tela más viejita- y así organicé el pequeño conjunto de partes. Más adelante pensé formas de montaje, aprendí en el medio a coser a máquina y realicé la parte de atrás de cada tela para poder colgarla. Izhar realizó el trabajo de fotografía y luego se dio el proceso de pensar mejor el colgado. Fueron varios meses.

Me dio mucha felicidad saber que este trabajo iba a mostrarse ahí, en ese lugar lleno de afectos, en esta esquina de protesta. Desconozco qué tanto se conectan este adentro del museo y este afuera de la ciudad, intuyo que poco y esto también me da para pensar. Pude gestionar una manera de moverme con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Ushuaia, y esto me habilitó viajar los miles de kilómetros que me separan de Resistencia. Llevé en mi valijita de mano todo el trabajo, ansiosa y nerviosa y controlando mil veces que no me dejara nada, ninguna de estas partes; la llevé cerca mío y estuve allá para el montaje, para plancharla y decidir en lo posible donde iba a colgarse, aunque esto no dependía del todo de mí.

El MUBA me recibió y todo estaba en movimiento, las obras aún llegando, yo llegué con todo encima y ayudé a desembalar algunas cosas. Había obras hermosas. Vistasas, increíbles, con lentejuelas, grandes pinturas, con luces, con mil horas de trabajo manual, de todo. Me sentí pequeña con mis trapos en una bolsita. Me sentí rara por esto de llevar casi

⁹ El espacio que llamo “clínica” es un Taller de Producción en Artes Visuales que consiste en un diálogo sobre la propia práctica artística y ejercicios con otra artista y docente, que se pauta por un período de tiempo determinado.

reliquias a las que hay que acercarse mucho, como para olerlas, para ver qué hay en ellas. Todo este trabajo es así, minucioso, habla en voz baja, no está del lado de lo espectacular, no llama la atención salvo en su cercanía quizás. Pensé de inmediato que las cifras no se leían, que me había equivocado, que debí coserlas con un hilo o más grueso o de otro color para que se notaran. Pensé además que nadie iba a entender ni a hilar nada y que quizás el texto que escribí debería estar también presente al lado de la instalación.

También me dije estando allá que este trabajo tiene una voz propia y sentí profundamente hacerlo para que esté en este lugar. Esto no me tranquilizó pero sé que fue así y que estuvo bien mostrarlo ahí. El primer lugar en el que dispusieron su montaje no la favorecía y por suerte esto cambió y el trabajo se movió en el calor del armado de la sala a otro espacio y fue otra cosa. Mi trabajo estuvo al lado de otro que me encanta, de Melisa Scolari. Vibran historia y nostalgia los dos. Durante el montaje conocí a otrxs artistas, todxs se conocían entre sí y me sentí aislada.

Vivo en una isla y siento que así es la condición de lxs artistas que vivimos acá, que por eso no conozco a nadie en persona y solo por Instagram. Vivo en una isla de la cual quiero salir frecuentemente y mi trabajo en una valijita es una gran manera de hacerlo y qué suerte que esto pasó así; pero vivo en una isla y antes vivía en otro país. Diez años afuera. Soy una ovni para el sistema del arte que estaba presente en la sala del MUBA o de cualquier otro espacio más allá de Ushuaia, pero aparte vivo en una isla donde todxs lxs artistas somos medio ovnis en general. Salvo porque nos agrupamos y tratamos de hacer migas y causa común y saber qué estamos haciendo. Ahora también, y esto me entusiasma, nos agrupamos en la “Clínica amiga” -colectivo de artistas en Ushuaia- y hacemos un fanzine digital para que quede algún registro de nuestra existencia. Se llama “Paraíso tropical”, hermoso nombre para agrupar artistas de una isla helada.¹⁰

Con “Canasta básica” me pasó algo que no había experimentado. Tuve confianza en las decisiones que tomé durante el proceso de armado y confección. Sentí también confianza en que este trabajo debía exponerse en el MUBA y así fue. Como contraste, sentí un montón de nervios e inseguridad durante el montaje y cuando recibí una mención del jurado por el trabajo. Corrí a recibir el papelito y corrí tanto que no saludé a nadie de los que formaban parte del protocolo de entrega del premio. No me di cuenta de esto hasta no ver el video de la ceremonia de premiación al día siguiente. Qué vergüenza me dio. Pensé “soy docente en una universidad,

¹⁰ Aquí el enlace: <https://www.instagram.com/paraisotropicaltdf/?hl=es-la>

soy feminista, viajé tanto con mi trabajo y no saludé a nadie cuando me anuncian que el trabajo estuvo considerado por un jurado y encima premiado”. Qué barbaridad la mía. Qué falta de presencia escénica. Un poco me indigné conmigo, pero la verdad, fue tanta la emoción y todo lo que se junta adentro en el pecho y en el cuello que no sé que debí haber dicho. Durante la escritura de este artículo, al mirar nuestros testimonios, reflexionamos sobre el “merecimiento” y la pregunta de por qué no nos podemos pronunciar, por qué nos cuesta tanto recibir un reconocimiento, disfrutarlo, socializarlo, contarlo, sentirnos premiadas por lo que hacemos.

Quizás relatar en público el larguísimo viaje de este trabajo hubiera sido una buena idea. Lo fui relatando a todxs quienes estaban ahí cerca. Hice preguntas, conté las historias. Pregunté si se acercaban, si se veían las cifras. Conté de dónde viene cada cosa, el ovillo y la dueña de la chocolatería, lo que costó montar la base, lo percutida que está la tela celeste, quién era su autora, lo roto de la otra tela (pero por favor cómo brilla ese hilo de seda de la flor monstruosa) y qué hermosura el revés ¿quién pudo haber tenido tanta habilidad? Hablé de mi bisabuela, del relato de mi mamá -que se acuerda poco- pero me dijo eso. También de la pintura del rostro de la mujer que se está esfumando un poco, del bordado que quedó incompleto, del vestido, de las cosas que agregué (por ejemplo toda esa cantidad de cifras bordadas con una sola hebra de hilo, pesos y centavos tachados todos menos el último, que casi nadie ve). Mencioné al borrego apenas dibujado con la lapicera celeste, lo hice notar. Hablé todo lo que pude y con quienes pude, me emociona siempre hacer esto, contar lo que me dijeron de cada tela, lo que oí y retuve, lo que yo añadí. Esta fue mi respuesta a mi propia autocensura.

Las dos vivimos entramando nuestras prácticas. En parte por la voluntad y el gozo de trabajar en red y de conectar los mundos que nos enseñaron a fragmentar. En parte porque no nos queda otra opción en un contexto que no posibilita todos los caminos por igual a todos los cuerpos por igual. Nuestros quehaceres imbricados y nosotras entramadas son nuestra potencia feminista.

Nuestras prácticas entramadas desde geografías lejanas

En este tercer apartado, compartimos la ficha de un trabajo -una autobiografía desde el color- que realizamos juntas desde latitudes distintas, en una práctica que nos acerca más allá de las dificultades del trabajo en equipo y la gestión de las distancias.

Cuadro 5 – Ficha técnica de “El color de las abuelas”.

El color de las abuelas

María Laura Ise y Minerva Ante Lezama (Mine Ante)

Autoetnografía audiovisual

Duración: 13’05’’

La Casa de Engracia (exposición virtual), Zacatecas, México. Museo Universitario Fernando del Paso, Colima, México.

2022¹¹

Fuente: Elaboración propia.

“El color de las abuelas” (2022) es una autoetnografía audiovisual que verbaliza parte de nuestras biografías encontrándonos en nuestras abuelas y sus universos de fortalezas y sensibilidades. Esto se hace mediante un relato de voz en *off* mientras se proyectan dos imágenes sucesivas -escenas armadas, donde predominan de forma sucesiva el rojo y el rosa- que dan cuenta de objetos y experiencias que significan el afecto dentro de la narración.

El rosa es micelar, se desprenden de él hilos que lo problematizan más allá del estereotipo asociado a este color. Actúa como lazo afectivo y símbolo de la relación con la abuela, de un vínculo que se vivió desde la total cercanía de los cuerpos, y que por esto queda encarnado en una misma. La abuela permanece como herencia del modelo de mujer que fue, autónomo, fuerte; un vínculo primario que permanece más allá de su presencia física, como la posibilidad de actuar por fuera de las normas de este mundo. El rosa es el amuleto de la autonomía y los afectos que la sostienen.

El rojo es circular, da cuenta de las redes afectivas. El rojo tiñe un hilo muy fuerte y vertebral que es la abuela y sus herencias materiales y simbólicas. También se tejen otros hilos teñidos de rojo que tienen que ver con las prácticas como artista visual y textil, con algunas obras que se observan potentes por su crítica en el campo del arte y con la visión aguda y complejizadora de la realidad social. El rojo es “nada malo me puede pasar” porque es un color amuleto, una presencia afectiva y protección permanente.

El rosa y el rojo son parte de una misma gama cromática. También ambos relatos, si bien diferentes, presentan temas en común donde otras pueden reconocer parte de su historia en relación con sus ancestras. La historia de nuestros vínculos con nuestras abuelas configura en cierta medida una experiencia transversal en nuestras comunidades que se expresa de forma

¹¹ Compartimos el enlace: <https://vimeo.com/840187318?share=copy>

importante en un legado de materialidades, habilidades, detalles de la vida cotidiana que perduran largamente. Nuestra relación con nuestras abuelas es también un espacio de ambivalencia, de libertad mezclada con deseo de retenernos en el lugar familiar, de admiración y al mismo tiempo renegar de nuestra voluntad al tomar ciertas decisiones.

¿Cómo crear una pieza entre dos en un contexto tan individualizante? Si fuera una receta a seguir, sus ingredientes y procedimientos serían estos:

- ★ querer y procurar de antemano vincularse con otrxs, aunque no nos lo hayan enseñado antes (como estrategia política)
- ★ detectar afinidades usando como método la intuición
- ★ acercarnos a potenciales afinidades sensibles e intelectuales que están alrededor nuestro
- ★ buscar excusas para crear, escribir y activar proyectos con otras *amistades políticas* (Gutiérrez, 2020) que se crucen en nuestro camino
- ★ una vez que está instalado el chip del trabajo colectivo y por afinidades, seguir usándolo, no parar

Esta pieza es parte de una ya larga relación de amistad y, como sostiene Raquel Gutiérrez, de *amistad política entre mujeres* que va mutando, por momentos incluye a más personas, luego se transforma en una lectura compartida, en un escrito con preguntas, y de repente deriva en una pieza autoetnográfica como ésta. La pieza se genera a través de redes feministas. Una de nosotras recibió la invitación de Sonia Félix Cherit, cuyo espacio La Casa de Engracia (Zacatecas) se dedica desde 2010 a difundir el arte de mujeres/feminista, siendo uno de los sitios pioneros en ese sentido en México. Ante la invitación individual, surgió la pregunta ¿puedo hacer una propuesta con una amiga?, y así empezó un vaivén de mensajes y videollamadas entre nosotras para ir concretando una obra a partir de un interés que no sabíamos que compartíamos: el mirarnos a través del vínculo con nuestras abuelas.

La fuimos construyendo en lecturas cruzadas de nuestros textos, involucrándonos en el proceso creativo que ya teníamos en curso; con esto se fue también modificando lo que ya teníamos hecho. En este vaivén, una animó a la otra a ampliar la primera versión de su trabajo incluyendo además una imagen. Con esto queremos decir que desde el inicio la influencia fue mutua y así seguimos trabajando hasta este mismo texto. El trabajo gana en nuevas formas y se

proyecta hacia afuera desde un lugar que si no fuera conjunto, no existiría.

No siempre las colaboraciones funcionan sobre rieles pero cuando funcionan hay que potenciarlas. Colaborar nos toma más tiempo de lo que quisiéramos, nos lleva a discusiones sobre lo conceptual y lo estético, requiere más energía, más gestión de los tiempos de producción, establecimiento de acuerdos y revisiones. También hay trabas que son tocantes a lo técnico o a lo estilístico, el escribir de manera distinta, el hablar desde un lenguaje artístico con tesituras distintas. Al trabajar en colectivo muchas veces nos volvemos más vulnerables frente a la otra persona con la que estamos colaborando.

Todo lo anterior vale la pena, implica una descripción densa, un análisis profundo, la resignificación de la propia historia, de los logros y los andamiajes de lo que somos. Una reflexión sobre cómo estamos conectadas no sólo en las opresiones y violencias sino en los procesos de imaginación y resistencia. Aunado a lo anterior, hemos reflexionado juntas sobre cómo los sistemas nacionales de investigadorxs, de creadorxs artísticxs, concursos, entre otros, alientan, premian y valoran las autorías individuales por encima del trabajo colaborativo. Pareciera que todo está en nuestra contra cuando queremos trabajar juntas.

A pesar de su complejidad, damos valor a estas prácticas porque tienen que ver con encontrarnos con otrxs. Nos hemos dado cuenta de que nuestras prácticas colaborativas (escribir una autoetnografía o producir una pieza de arte en conjunto) han provocado algo potente en otrxs. En una ocasión recibimos un *e-mail* de un investigador de otro continente, celebrando nuestro trabajo y compartiéndonos la resonancia que ocasionó en él y su grupo de investigación. En otra, una de nosotras realizó un taller de autoetnografía feminista compartiendo “El color de las abuelas”, lo que provocó diversas reacciones que a las dos nos conmovieron: una mujer joven externó su inquietud al preguntarse qué color tendría su abuela provocando una discusión colectiva en donde todas compartieron lo que les significaba la relación con ellas. Al contarle a otra compañera sobre la pieza, formuló toda una teoría de por qué sus ancestras eran color tierra, destacando sus atributos como trabajadoras y defensoras de los derechos laborales. Otras experiencias semejantes nos llevan a destacar que una pieza como ésta (o el sólo hecho de narrarla a alguien más) se puede volver un recurso de memoria¹² y una herramienta autoetnográfica, una forma de archivo subjetivo o de

¹² Al hablar de “memoria” nos referimos a los procesos y estrategias que usan los distintos feminismos para reconocer, reconstruir y/o poner en valor la propia historia y la de otrxs cuerpos invisibilizadxs en el contexto de la colonialidad del saber.

recuperación del propio archivo. La autoetnografía audiovisual es un dispositivo activador del propio ejercicio de memoria y reconocimiento en quien se acerca a la pieza. Para nosotras, esto nos habla del potencial crítico del arte feminista.

Reflexiones finales: Lo propio en lo colectivo

Imaginamos el futuro como un camino que sigue construyéndose desde la experiencia individual en tanto fuente de saberes que nos lleve a preguntarnos qué nos dice del contexto en el que nos encontramos. Esta es una de las estrategias que utilizamos en este escrito. Pensar las prácticas artísticas y su veta crítica, nos lleva a mirar la potencia de las formas de amistad -humana, afectiva, política- como camino para construir espacios sostenibles a través del tiempo. Nuestra experiencia implica el haber tenido espacios compartidos de afirmación política, tanto como la voluntad de conocernos y reconocernos en la otra, generar afectos y un respeto profundo.

Nos apropiamos de la consigna política de Lorena Cabnal (S/F) para seguir caminando hacia la “recuperación y defensa del cuerpo-territorio”¹³, que implica pensar las violencias del pasado que persisten en el presente y nombrar al espacio construido por redes de mujeres que tejen su pensamiento junto a otras. Con la salvedad de cosmovisiones y territorios que nos separan de esta autora, suscribimos esta consigna para reconocer desde ahí el terreno ganado para nuestra propia práctica artística en un campo del arte patriarcal y excluyente de las artistas mujeres, de la mano del deseo de construir y construirnos en estos espacios junto a otrxs.

Después de un recorrido de dos décadas, abrupto y con discontinuidades en el campo del arte, entendemos que la aprobación o legitimación de una autoridad masculina no está en un lugar central, sino que nos afirmamos como artistas feministas en un territorio compartido, al trabajar a la par de otrxs dentro de un campo del arte que reconocemos heterogéneo. Validamos así nuestro trabajo en un proceso gozoso y siempre político, desde la búsqueda de la “vincularidad afectiva” (SEGATO, 2018). Con esto, buscamos que los relatos que parten de nuestra experiencia se desplieguen en lo colectivo, y que quienes lean este escrito activen sus propios procesos de memoria y autoetnografía para seguir potenciando este análisis de lo personal como parte de lo colectivo.

¹³ Este concepto alude a “la recuperación consciente de nuestro primer territorio cuerpo, como un acto político emancipatorio y en coherencia feminista con “lo personal es político”, y “lo que no se nombra no existe” (CABNAL, S/F, p 12).

Por último, hacemos propios los manifiestos de Breny Mendoza (2023) y Rita Segato (2018) que apuestan por retejer la comunidad y reconstruir el espacio vincular -no protocolar, no fetichista o cosificador- desde la memoria y el rescate de la historia de las mujeres y su trabajo. Este es el aporte que queremos hacer al pensar lo colectivo y la potencia de las prácticas artísticas que habitamos.

Referencias

ÁLVAREZ VEINGUER, A.; ARRIBAS LOZANO, A.; DIETZ, G. (Eds.). **Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales.** CLACSO, 2020

ANTE LEZAMA, Minerva.; ISE, María Laura. Autoetnografía a dos voces: el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas- académicas-feministas. México. Revista del Posgrado en Sociología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla “Bajo el volcán”. Número 5, Dossier temático: las luchas feministas y de las mujeres como potencia de transformación. Caminos recorridos y horizontes políticos. 2021. Disponible en: <http://www.apps.buap.mx/ojs3/index.php/bevol/article/view/2256>

BECKER, Howard. **Los mundos del arte.** Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

CANO, Vir. **Borrador para un abecedario del desacato.** 2021. Madreselva. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/159092/CONICET_Digital_Nro.4a5213ce-44aa-46e0-a15d-d8d20ff6f4d3_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

CABNAL, Lorena. **Feminismo comunitario desde las mujeres Maya-Xinca de Guatemala.** Chiapas: La cosecha, S/F.

CORDERO REIMAN, Karen y SAENZ, Inda. **Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte.** Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.

CORVALÁN, Kekena. Curaduría afectiva. La Plata: Cariño ediciones, 2021.

CURIEL, Ochy. **La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación.** . Colombia: Brecha lesbica y En la frontera, 2013.

CIEG-UNAM. Boletín Números y Género Núm. 14. “¿Quiénes exponen en los museos de la UNAM?”. 2017. Disponible en: <https://tendencias.cieg.unam.mx/boletin-14.html>

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkis. **De por qué es necesario un feminismo descolonial.** Icaria Editorial, 2022.

GALINDO, María. **Feminismo bastardo.** Canal Press y Editorial Mantis. 2022.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

GUTIÉRREZ AGUILAR, Raquel. **Cartas a mis hermanas más jóvenes “Primera carta: El pacto patriarcal”**. Ciudad de México: Minervas Ediciones. 2020.

HOLMES, BRIAN. **Manifiesto afectivista** (edición digital, traducción de Javier Toscano). 2010. Disponible en: <https://www.enmedio.info/manifiesto-afectivista-brian-holmes/>

INEGI. Censo Nacional de Sistema Penitenciario Federal y Estatales 2022. 2023. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/cnspef/2022/doc/cnsipef_2022_resultados.pdf

LUGONES, María. **Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples**. Chiapas: Fusilemos la noche. 2019.

MENDOZA, Breny. **Colonialidad, género y democracia**. Akal, 2023.

OCHOA MUÑOZ, Karina. (Coord.). **Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales**. Akal. 2019.

REILLY, Maura. **Curatorial activism. Towards an ethics of curating**. Thames & Hudson, 2018

SEGATO, Rita Laura. Manifiesto en cuatro temas. *Critical Times* (2018) 1 (1): 212–225. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/26410478-1.1.212>

SCHOR, Mira. (1997). Linaje paterno (pp.111-130) en Cordero Reiman, K. y Saenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana.

VIVEROS, VIGOYA, Mara. (Ed). **Angela Davis, Gina Dent. Black Feminism. Teoría crítica, violencias y racismo**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2022.

NOCHLIN, Linda. (1971). ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas? (pp.17-43) en Cordero Reiman, Karen. y Saenz, Inda. **Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte**. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. 2007.

Submissão em: 03/07/2023

Aceito em: 25/07/2023

Citações e referências conforme normas da:

