

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**EL ARTE COMO CRÍTICA Y SUBVERSIÓN DE LOS DISCURSOS
HEGEMÓNICOS EN TORNO AL GÉNERO**

**Feminismos contemporáneos en dos corpus de imágenes elaborados a
partir de las obras de las artistas Claudia Coca y Natalia Iguñiz (2000-
2005)**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
ESTUDIOS DE GÉNERO**

AUTORA

ANTUANÉ DE LA FLOR BASTERRECHEA

ASESOR

DR. MARTÍN OLIVER JAIME BALLERO

Noviembre, 2020

Índice general

Resumen ejecutivo	6
Introducción	7
Capítulo 1	10
1.1 Problema de investigación	10
1.2 Justificación y relevancia	11
1.3 Preguntas de investigación	14
1.4 Objetivos	14
1.5 Hipótesis	14
1.6 Metodología	15
Capítulo 2	17
2.1 Arte moderno, arte posmoderno y arte feminista	17
2.2 El feminismo en el arte	21
2.3 Características del arte feminista	32
2.4 Arte feminista: un objeto cultural y político	36
2.5 Inicios del Arte feminista en América Latina	42
2.6 Genealogía del arte femenino y feminista en el Perú	47
Capítulo 3	62
3.1 Narraciones en torno a la belleza (y raza)	62
3.2 La belleza en occidente	64
3.3 La Belleza como performance y la apropiación del discurso mediático	66
3.4 Entendiendo la muestra Peruvian Beauty: Belleza peruana representada y criticada	70
Capítulo 4	87
4.1 Arte, representación y memorias de las mujeres violentadas en el CAI	90
4.2 El afiche como instrumento de activismo feminista	92
4.3 La feminización de lo marcial: el derecho de conquista de lo castrense	96
4.4 Las esterilizaciones en el arte por la memoria	101
Conclusiones	107
Bibliografía	111
Anexos: Corpus de Imágenes	117

Índice de figuras

Figura 2-1 Women's Lib, 1970 – 1978. <i>Afiches Women's Libs.</i>	26
Figura 2-2 W.I.T.C.H, 1960. Afiches del Colectivo W.I.T.C.H.	26
Figura 2-3 VALIE EXPORT, 1969. <i>Pantalones en acción</i>	28
Figura 2-4 Judy Chicago, 1974 - 1979. <i>The dinner party.</i>	29
Figura 2-5 Guerrilla Girls, 1985- 1988. Colectivo Guerrilla Girls.	30
Figura 2-6 Colectivo LaPerrera, 1999. <i>Perrahabl@.</i>	31
Figura 2-7 Cindy Sherman, 1978. <i>Serie fotográfica sin nombre (1978).</i>	33
Figura 2-8 Sherrie Levine, 1996. <i>La fuente (b.1947).</i>	34
Figura 2-9a Barbara Kruger, <i>Your body is a battleground</i> , 1989.	35
Figura 2-9b Barbara Kruger, <i>Adorn your prison</i> 1989.	35
Figura 2-10 Ana Mendieta. Autorretrato ensangrentado.	43
Figura 2-11 Teresa Burga, 1967. <i>Objetos.</i>	48
Figura 2-12 Victoria Santa Cruz, 1970. <i>Me gritaron Negra.</i>	51
Figura 2-13 Johanna Hamann, 1983. <i>Barrigas.</i>	52
Figura 2-14 Teresa Burga, 1981. <i>Objeto (Antropometrias femeninas).</i>	54
Figura 2-15 Teresa Burga, 1981. <i>Afiche de la muestra Perfil de la mujer peruana (1980 - 1981).</i>	54
Figura 2-16 Teresa Burga, 1981 – 2014. <i>Esculturas femeninas de la muestra</i>	55
Figura 2-17a María T -y el empujo brutal, 1986.	57
<i>Portada del disco María T -ta y el empujo Placer (Única edición).</i>	57
Figura 2-17b María T -ta, 1986. <i>Fanzine Puro</i>	57
Figura 2-18a E.P.S. Huayco, 1980. <i>Bajan en el Museo de Arte Moderno</i>	58
Figura 2-18b E.P.S. Huayco (asociado a María Luy), 1980. <i>Oh, Cultura</i>	58
Figura 2-19a Natalia Iguñiz, 2001. <i>No es NO.</i>	60
Figura 2-19b Colectivo Sociedad Civil, 2000. <i>Cambio NO Cumbia.</i>	60
Figura 2-19c Natalia Iguñiz, 2002. <i>Somos la excepción a los derechos laborales.</i>	60
Figura 3-1a Natalia Iguñiz, 2004. <i>Consumida o Consumidora.</i>	67
Figura 3-1b Natalia Iguñiz, 2004. <i>¿qué mujer vemos en la publicidad peruana?</i>	67
Figura 3-2 Claudia Coca y Susana Torres, 2004. <i>Fotografías de la muestra Peruvian Beauty.</i>	68
Figura 3-3 Claudia Coca y Susana Torres, 2004. <i>Peruvian Beauty (Centro de estéticas).</i>	69
Figura 3-4 Claudia Coca, 2004. <i>Las Tres Gracias.</i>	73
Figura 3-5 Mural Pompeya, Pedro Pablo Rubens, Rafael Sanzio, Louis. <i>Las Tres Gracias (Comparativo de distintas representaciones).</i>	74
Figura 3-6 Claudia Coca y Pedro Pablo Rubens 1628 -1630. <i>Las Tres Gracias (Comparativo Rubens y Coca).</i>	75
Figura 3-7 Claudia Coca, 2002. <i>Buena Presencia.</i>	77

Figura 3-8a Claudia Coca, 2000. <i>Mejorando la raza</i> .	79
Figura 3-8b Claudia Coca, 2002. <i>Buena Presencia</i> .	79
Figura 3-8c Claudia Coca, 2002. <i>Raza Bella</i> .	79
Figura 3-9 Claudia Coca, 2005. <i>Luchadora</i> de la serie <i>Plebeya</i> .	81
Figura 3-10a Claudia Coca, 2007. “... por qué nos odian tanto?”, 2007.	83
Figura 3-10b Claudia Coca, 2005. <i>Globo Pop</i> .	83
Figura 3-11 Natalia Iguíñiz, 2012. <i>Mi mundo Plop</i> .	85
Figura 4-1 Natalia Iguíñiz, 2004. <i>Mi cuerpo no es el campo de batalla</i> .	92
Figura 4-2 Natalia Iguíñiz, Barbara Kruger y Claudia Coca. <i>Mi cuerpo es el campo de batalla</i> . Imágenes Comparadas.	93
Figura 4-3 Paul Vallejo, 1997. <i>Rondera en Chiquintirca, Ayacucho</i> . Fotografía. Registro de la revista <i>Caretas</i> .	94
Figura 4-4 Claudia Coca, 2012. <i>Búmeran</i> .	96
Figura 4-5 Jorge Torres, 1990. <i>Ronderos campesinos y el ejército peruano después de la masacre senderista de Chuppac, Huancavelica</i>	98
Figura 4-6. Claudia Coca, 2002. <i>Ligaduras</i> .	101
Figura 4-7 Colectivo Aguaitones, 1999. <i>Proyecto de mujer</i> .	102
Figura 4-8a Susana Torres, 1995. <i>Vandera Rugendas</i> .	103
Figura 4-8b. Susana Torres, 1995. <i>La Vandera</i> .	103
Figura 4-9 Colectivo Sociedad Civil, 2000. <i>Lava la bandera</i> .	104
Figura 4-10 Colectivo Laperrera, 2001. <i>Patria</i> .	104
Figura 4-11 Sin referencia. <i>Ligaduras de trompas</i> .	105



A mi hija Adriana

Resumen ejecutivo

La presente tesis tiene como objetivo describir y comprender las representaciones de género y las narrativas sobre la mujer peruana, a partir del análisis visual / simbólico de un grupo de obras producidas por las artistas Claudia Coca y Natalia Iguíñiz entre los años 2000 y 2005. Para fines del estudio, dichas obras fueron agrupadas en dos corpus temáticos. El primero denominado *Mujer Peruana: belleza, raza y mestizaje* contiene las obras pictóricas de la artista Claudia Coca: *Luchadora* (2005), *Buena Presencia* (2002) y *Las Tres Gracias* (2004). Este corpus aborda el tema del cuerpo y la belleza peruana desde un análisis de género, raza y clase social. El segundo corpus denominado *Mujer - cuerpo - campo de batalla*, contiene las obras: *Mi cuerpo no es el campo de batalla* (2004), afiche de la artista Natalia Iguíñiz, *Búmeran* (2002) y *Ligaduras* (2002) óleo sobre tela de la artista Claudia Coca. Este corpus aborda el tema de la violencia de género, el cuerpo andino y la memoria del Conflicto Armado Interno (CAI). La parte teórica de la tesis está compuesta por un anclaje conceptual en base a tres entradas. La primera, el género, entendido como una construcción social determinante de las relaciones sociales. Segundo, el cuerpo como el receptáculo de los mandatos sociales de género y, finalmente, el arte feminista. Esta última parte abre otra donde se profundiza, de manera específica, en el arte feminista plástico producido en el Perú. Por la particularidad de los temas de los corpus, desarrollo, de manera complementaria, dos entradas conceptuales para cada una de ellas. En la primera entrada conceptual, ahondo en el tema de la belleza, su relación con el mestizaje y las clases sociales en el Perú. En la segunda, profundizo en el cuerpo femenino como espacio de conquista de lo masculino en el CAI, así como el reconocimiento de esos crímenes para la elaboración de una nueva narrativa de la memoria pos conflicto, elaborado desde una perspectiva de género.

En el análisis de las imágenes busco conocer si las iconografías sobre la belleza femenina en el Perú y la violencia hacia las mujeres durante el CAI, representadas en las obras de las artistas, pueden convertirse en elementos discursivos para la reivindicación para las mujeres, así como para la generación de una conciencia social crítica sobre las relaciones de género en nuestro país. Finalmente, reflexiono sobre el significado que tiene el cuerpo femenino y su representación en relación a las actuales demandas feministas en el Perú.

Palabras claves: *género, cuerpo, belleza, raza, mestizaje, arte por la memoria, Conflicto Armado Interno.*

Introducción

El arte es un camino que parte de la fantasía para llevar a la realidad. Una forma en la que los procesos de lo inmaterial e inconsciente (referidos al mundo de las ideas del artista) se vuelvan tangibles al mundo. Esta visibilización de lo consciente no se da de una forma explícita, por el contrario, se trata de un proceso oculto y poroso que disfraza su origen reprimido.

En el psicoanálisis, el origen de la obra de arte se encuentra en el inconsciente del artista, pero cuando este se manifiesta, no lo hace impulsado por su voz particular, sino por una (in)conciencia humana que es colectiva, histórica y simbólica. Dicho en otras palabras, el arte y sus diversos dispositivos sirven para transmutar la sensibilidad particular en una colectiva, como si la obra de arte se tratase de un diapasón que amplifica y retransmite discursos y acontecimientos sociales.

Este carácter social del fenómeno artístico me impulsó a plantear esta investigación que aborda las representaciones del cuerpo, raza, clase y memoria pos Conflicto Armado Interno (CAI) en dos artistas peruanas. De manera específica, analizo las temáticas y los discursos que subyacen a las iconografías femeninas presentes en dos corpus de imágenes seleccionadas para este estudio (producidas entre el año 2000 y 2005), y que versan en torno a las representaciones del género femenino en la sociedad peruana contemporánea.

Desde una perspectiva que combina los estudios de género y el análisis visual, reflexiono sobre los discursos sociales y feministas presentes en las obras seleccionadas, entendiéndolos como espacios para la desestabilización política y de creación de nuevas narrativas que impactan las relaciones sociales.

Asumir que las producciones artísticas funcionan como un espacio de generación de nuevas narrativas sitúa esta investigación, en parte, en los dominios de la sociología del arte. En su libro *La distinción. Criterio y base del gusto social*, Bourdieu¹ plantea un amplio concepto de lo que es arte. Para él, arte es todo aquello que exige ser percibido desde una demanda estética (lo que Panofsky llama *demanda de ser experimentado estéticamente*) pero que también exhibe una intencionalidad por parte del autor. Esto quiere decir, que una obra de arte se constituye como tal en la experiencia con el espectador, en tanto pueda ser percibida en su forma y función estética. La intención

¹ Parte Introductoria del libro, referido a las disposiciones estéticas.

“es en sí misma producto de las normas y convenciones sociales que concurren para definir la frontera, siempre incierta e históricamente cambiante” (Bourdieu 1979: 34). No obstante, está a su vez sometida a la lectura interpretativa del espectador, quien se rige por las formas del campo artístico. Esta concepción de arte como *dialógico*, lo utilizo, complementariamente, en el sentido de lo propuesto por Rancière (2012) como arte (contemporáneo) y lo dialógico (textual) a partir de lo propuesto por Baktin (1990) para el campo cultural.

Siguiendo lo propuesto por Rancière, uno de los cambios más relevante que trae consigo el arte de las últimas décadas es que más allá de la variedad de figuraciones que el artista puede representar en su obra, la pieza creativa cumple una función dialógica. Todo texto artístico es un espacio de diálogo de distintas voces sociales: la del artista, que parte de su individualidad, la del mundo social y las otras creaciones artísticas de su mismo tiempo. Este dialogismo textual implica, entonces, que toda obra de arte connota un componente cultural e ideológico de su tiempo, que, a su vez, conversa con esferas tan diversas de representación que van desde los estándares canónicos hasta la cultura popular. Mencionando lo señalado por Rancière, esto es así en tanto las creaciones artísticas no buscan (exclusivamente) la contemplación estética, sino la experiencia del arte. El arte es para verlo, vivirlo, experimentarlo, pero, sobre todo, para confrontarnos y cambiar realidades.

Esta premisa me impulsó a plantear este tema de tesis cuyo objetivo es describir y comprender las representaciones de género y las narrativas sobre lo que es ser mujer en el Perú, a partir del análisis visual de imágenes producidas por las artistas plásticas Claudia Coca (Lima, 1970) y Natalia Iguñiz (Lima, 1973), entre los años 2000 y 2005. Para fines de estudio, estas imágenes han sido agrupadas en dos corpus temáticos (ver el anexo 1). La tesis está organizada en cuatro capítulos. En el primero describo la problemática social que contextualiza esta investigación, y al mismo tiempo, expongo los objetivos, las hipótesis, la relevancia y justificación, así como las preguntas que guían el estudio. Finalmente, incluyo una descripción de la metodología de análisis aplicada a las imágenes.

El segundo capítulo está dedicado a profundizar en las cuestiones teóricas que sirven de base al análisis de las imágenes. En esa línea, los primeros conceptos desarrollados se encuentran relacionados al arte moderno, posmoderno y contemporáneo. Expongo este debate básicamente para entender en cuál de estas vertientes se ubica el arte feminista. El arte feminista es la médula de esta tesis, por tal razón brindo un espacio importante para entender sus particularidades, características y desarrollo una entrada al tema desde una perspectiva histórica que deviene en una acotación conceptual de

dicho arte. Me interesó prestar especial atención a las características de este arte, pues estas constituyen el marco con el que determiné, en los dos siguientes capítulos, si las obras de análisis seleccionadas para esta tesis, en efecto, pueden ser consideradas feministas. De igual forma, en este capítulo, realizo un repaso histórico del arte feminista latinoamericano, sus principales propuestas y características, ya que muchas de las particularidades, así como las motivaciones contextuales de las artistas latinoamericanas, pueden también encontrarse en las obras de análisis de Coca e Iguñiz. Finalmente, la última parte del capítulo está dedicada a elaborar una genealogía del arte plástico feminista en el Perú. En esa línea, destaco y analizo la muestra *Perfil de la mujer peruana* (Elena Burga, 1981), por ser la primera muestra de arte feminista (técnicas mixtas) expuesta en el Perú. Todas las diversas entradas al arte feminista sirven para introducir los conceptos de género, cuerpo y raza, anclaje teórico de la tesis.

Los capítulos 3 y 4 están dedicados al análisis de las imágenes propiamente dicho. El tercer capítulo aborda las interpretaciones sobre las representaciones de la belleza femenina en las tres imágenes de Coca que componen el primer corpus, denominado: Mujer peruana: belleza, raza y mestizaje. Aquí desarrollo el concepto de belleza desde una perspectiva social, es decir, entendiéndolo como un régimen de lo sensible y de la distinción social. Para ello, realizo una revisión histórica de la construcción del concepto de belleza en occidente, acotando sus implicancias en la vida de las mujeres. De manera específica, abordo su representación en el contexto peruano, donde se mezcla con otras categorías igualmente excluyentes como lo son la raza y la clase social. Asimismo, dentro de este capítulo, analizo, de manera complementaria pero con especial detenimiento, el video de la muestra bipersonal de las artistas Claudia Coca y Susana Torres denominado *Peruvian Beauty*. Decido darle un espacio relevante para su análisis, pues en esta muestra (que le da nombre al video), se presentaron dos de las tres obras que componen el corpus de este tercer capítulo.

El cuarto y último capítulo versa en torno a la violencia ocurrida sobre el cuerpo de las mujeres andinas en el contexto del CAI. Este capítulo reconstruye la narrativa histórica sobre las violaciones a los cuerpos de las mujeres en el CAI para luego cuestionar la oficialidad y verdad de los relatos con los que se elaboraron las primeras generaciones de las memorias sociales pos conflicto. Esto se da a partir del análisis visual y discursivo del segundo corpus de imágenes denominado *Mujer – cuerpo - campo de batalla* compuesto por un afiche de la artista Natalia Iguñiz y dos cuadros al óleo de Claudia Coca. Finalmente, la última parte de esta tesis corresponden a las conclusiones generales de esta investigación.

Capítulo 1

Problema y método de investigación

1.1 Problema de investigación

El Perú ha atravesado por importantes cambios políticos y sociales en la segunda mitad del siglo XX: crecimiento demográfico, la reestructuración de la tenencia de las tierras producto de la reforma agraria, la ampliación y reconfiguración de las urbes fruto de la migración campo-ciudad. Todos estos procesos históricos dieron lugar a una forma de organización social y política en nuestro país que a su vez dibujó un nuevo rostro de lo peruano en el imaginario nacional. No obstante, estos atisbos de modernidad fueron en parte mellados por los constantes tránsitos entre dictadura y democracia (lo que ha generado un abismo entre ciudadanos y Estado) y por el CAI 1980 - 2000, el cual socavó las bases de los liderazgos locales y las estructuras organizativas de lo político en diversas escalas.

Ahora bien, los cambios estructurales que marcaron nuestra entrada a un Estado Nación Moderno no tuvieron correlato con los discursos y prácticas sociales, los que parecen congelados en el tiempo, y que, a fin de cuentas, impiden avanzar hacia relaciones más democráticas, basadas en el reconocimiento y fundadas sobre principios ciudadanos. Hago en este punto una mención explícita a que el modelo democrático actual no permite el reconocimiento² de la ciudadanía (en el más amplio de sus sentidos) de cada uno de sus integrantes³. En nuestro país el ser diferente, entendido como estar fuera de los patrones hegemónicos - patriarcales, ha sido siempre pretexto para la exclusión, intolerancia y la desigualdad. No toleramos, no comprendemos a *los otros*⁴, y por el

² Axel Honneth señala que el reconocimiento en las personas es vital, no solo por un tema de derechos, sino porque ahí se gestan las identidades y se moldea las subjetividades. Es por eso que el reconocimiento de nuestra individualidad y dignidad ante los otros miembros de la sociedad es un proceso constitutivo de nuestro ser. Cuando las personas han sido expuestas a situaciones de marginación, rechazo o segregación, lo que se conoce como ofensas morales, se genera un daño grave a la individualidad de las personas, lo que impide su autorrealización y la constitución como ciudadanos plenos (capacidad de ejercer sus derechos, desarrollar una autonomía y un sentido de pertenencia positivo).

³ Según Santiago Alfaro, la ciudadanía es una relación política entre el Estado y los miembros de una nación. Alude a una sociedad que establece una igualdad de estatus entre los miembros de su comunidad política, entendiendo el estatus no como un factor de superioridad social, sino como una condición que reconoce a todas las personas un conjunto de derechos esenciales para vivir una vida digna.

⁴ Tzvetan Todorov en su obra *Nosotros y los otros*. 1989.

contrario, negamos y agredimos a quienes se nos presentan como diferentes, porque de alguna manera, esa diferencia la asumimos como ajena y agresiva. Esta situación puede aplicarse a los grupos que no calzan en el canon étnico – racial, político, de orientación sexual, etc., y, en efecto, aplica a las mujeres también. Su reconocimiento como ciudadanas plenas parece esperar en un horizonte lejano. Si bien en los últimos años se ha ido problematizando sobre su exclusión, dominio, violencia y otras vulneraciones que sufren como personas, el discurso patriarcal vigente sigue impidiendo reconocerlas como sujetos de derechos, como personas con voluntades, diferencias, libertades, autonomía y capacidad política.

No obstante, en las últimas dos décadas, gracias a los trabajos de los movimientos sociales de derechos humanos, colectivos civiles y grupos feministas, se empezó a movilizar una nueva agenda social sobre la exclusión y subordinación de la mujer. En ese sentido, las artistas feministas usan espacios públicos y recurren a nuevas plataformas para presentar obras que buscan desestabilizar las narrativas hegemónicas sobre el género femenino y su significación en un contexto de cambios materiales y continuidad en las subjetividades que median las relaciones sociales del país.

Por todo ello, planteo estudiar en esta investigación la producción plástica de estas artistas feministas, entendiendo sus obras como herramientas ideológicas y sociopolíticas con poder para interpelar y transformar los cánones hegemónicos patriarcales dentro de nuestra sociedad.

Para fines prácticos de este estudio, analizo dos corpus de imágenes de dos artistas que se reconocen como feministas. A saber, Claudia Coca y Natalia Iguíñiz, quienes tienen una importante trayectoria artística y en cuyas obras se distinguen elementos de denuncia y reivindicación en torno a temas sobre feminidad y estereotipos de género sobre la mujer en el Perú. Específicamente, las artistas trabajan en temas relacionados a la identidad femenina y su intersección con el tema de raza y clase, el cuerpo de la mujer, la violencia sexual y violencia política y sexual contra las mujeres en la época del CAI.

1.2 Justificación y relevancia

Mi interés por estudiar las representaciones de género en estas dos artistas plásticas, feministas y peruanas, puede ser explicada desde una curiosidad personal y un interés académico. En relación al primero: tenemos que situarnos en el año 2012, donde nace la idea de esta tesis. Un interés por las producciones artísticas de amigos me lleva a visitar distintas galerías donde artistas locales, reconocidos y los no tan conocidos, exponían sus trabajos. Pintura, fotografía, instalaciones, video, intervenciones en las

calles. Así fui notando que, a diferencia de años anteriores, las artistas – mujeres - iban ganando protagonismo y un lugar importante en los circuitos cerrados del arte local, antes tomados, principalmente, por artistas varones. Además, en las muestras y performances realizadas por estas artistas, existía una invocación y representación de imágenes directa e indirectamente vinculadas a la feminidad y las ambivalencias que devienen por los múltiples roles y exigencias sociales del ser mujer en un medio como el peruano. Esto me generó una interrogante sobre si estas artistas y sus propuestas, que en principio parecían desconexas, podrían ser en realidad parte de una misma irrupción artística, vale decir, de una generación de artistas feministas que buscaba subvertir y polemizar en base al mandato de lo que es ser mujer en el Perú. Hablo de una generación en términos contextuales (del año 2000 en adelante), ya que las artistas en mención comparten elementos comunes tanto en el discurso que profesan, así como en la iconografía reproducida, además de pertenecer a una misma coyuntura y un mismo espacio temporal.

Estas artistas que me interesa estudiar tienen ciertas características comunes: la edad; sus trabajos adquirieron especial relevancia del año 2000 en adelante y manejan un discurso político y feminista coherente y visible en la composición de sus obras. Además, reproducen símbolos de denuncia sobre lo que implica ser mujer (en todos sus roles) en el Perú y cuentan con elementos simbólicos que aluden a un período político muy sensible en nuestro país: el CAI (1980 – 2000), la dictadura de Fujimori y la militarización del país; y también, la pacificación, el regreso a la democracia y el impacto del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para la elaboración de una memoria social.

Se trataría, entonces, de artistas plásticas que manejan una propuesta artística que ubica estos elementos no aleatoriamente juntos, sino bajo una misma narrativa. Los cambios en las representaciones de la mujer tendrían un correlato con las transformaciones, tensiones y dificultades de un contexto marcado por la guerra y la opresión, y el posterior retorno a la democracia.

Las imágenes y discursos de denuncia sobre lo que es ser mujer en el Perú, presentes en la iconografía de estas artistas, fueron posteriormente recordadas cuando, en una experiencia como docente de Ciencias Sociales en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el 2013, tuve la oportunidad de observar a alumnas y alumnos y conversar sobre sus producciones, notando, nuevamente, aquella recurrencia iconográfica y discursiva sobre las representaciones de los géneros, y enfáticamente, de lo femenino. Esto se presenta de manera más notoria en las producciones de estas jóvenes artistas: imágenes femeninas controvertidas y anacrónicas, así como la utilización de lenguajes comunes

para la protesta e ironía, llama mi atención y lo vinculé con lo observado en los trabajos de estas otras artistas reconocidas; lo cual evoca el (pre)sentimiento de que estas generaciones de artistas plásticas podrían estar dejando una impronta temática y política asumida por las siguientes generaciones de artistas.

La razón académica para la elección de este tema de estudio, tiene que ver con que las representaciones dentro del campo artístico, como un elemento de denuncia política y construcción de nuevas narrativas, han sido poco estudiadas por las ciencias sociales peruanas para dar cuenta de los cambios que acontecen en nuestra sociedad. Esto se observa, de manera particular, en las contadas investigaciones de la academia peruana en lo que puede ser considerado arte de mujeres y feministas, para dar cuenta de los cambios en el reconocimiento de las mujeres en la esfera ciudadana. Los estudios académicos que abordan las representaciones (y significaciones) del género femenino se encuentran principalmente centrados en los análisis de las identidades de género, masculinas o femeninas, a partir de figuras y representaciones del campo comunicacional y literario.

Ante los aún escasos estudios, investigar sobre los lenguajes, representaciones y discursos propuestos por artistas mujeres, cuya obra puede enmarcarse dentro de una propuesta feminista, nos ofrece luces sobre un momento de cambio social relacionado a la redefinición de los roles tradicionales de los géneros, sobre todo del femenino; proceso que traería consigo la emancipación y defensa de la autonomía de las mujeres en nuestra sociedad.⁵ Cabe mencionar que este proceso de denuncia y subversión del género femenino, encabezado por artistas de nuestro medio, se encuentra presente en las construcciones simbólicas de diversos campos artísticos como el performativo, literario, cinematográfico, entre otro⁶. No obstante, en esta tesis solo se abordará la representaciones de las artes plásticas visuales.

⁵ Esta hipótesis fue elaborada antes que emergieran diversos colectivos feministas como los de Alfombra Roja, Purita Carne, entre otros, que trabajan, a través de la intervención urbana y performances callejeras, temas relacionado a la igualdad y el reconocimiento de la mujer (derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, justicia en el caso de las esterilizaciones forzadas, feminicidios, etc.). Tampoco se vislumbraba en el panorama acciones como el colectivo Niunamenos, encargado de organizar la multitudinal marchas del 13A, que llevó a las calles a cientos de miles de peruanos exigiendo cambios para erradicar la violencia en el Perú.

⁶ Desde la última década, han emergido una generación de artistas mujeres que abordan, desde una perspectiva intimista y, en algunos casos, desde de la propia experiencia personal, problemáticas en torno a la femineidad, el género y el cuerpo. En campos diversos como como el literario con Jennifer Thorndike, Claudia Salazar, Fortunata Barrios, Julie de Trazegnies. En crónica, la reconocida Gabriela Wiener; en poesía con Victoria Guerrero, Cecilia Podesta y Tilsa Otta; en teatro con las obras de Mariana de Althaus que abordan temas de maternidades y paternidades; y en el campo cinematográfico con Claudia Llosa y la construcción de representaciones femeninas distintas.

1.3 Preguntas de investigación

En relación a las preguntas que guían esta investigación, tenemos las siguientes:

¿Cómo las iconografías sobre la belleza femenina en el Perú y la violencia hacia las mujeres durante el CAI, representadas en las obras de ambas artistas, pueden convertirse en elementos discursivos para el empoderamiento de las mujeres, así como para la generación de una conciencia social sobre las relaciones de género en nuestro país? Y, por otro lado, ¿qué grado de significación tiene el cuerpo femenino, representado en dichas obras, en relación a las demandas feministas en el Perú?

De aquellas, se desprenden las siguientes sub preguntas:

- ¿Cuáles y cómo son los discursos en torno al género que caracterizan las propuestas de estas artistas?
- ¿En qué medida y hasta qué punto es posible hablar, en el marco de la propuesta de estas artistas, de nuevos espacios de lucha política y creación de marcos ideológicos que permitan acercarnos, de una manera diferente, a la comprensión de las representaciones de la mujer y las relaciones de género en el Perú de ahora?
- ¿De qué forma estas propuestas artísticas contrahegemónicas de los géneros buscan revalorar elementos de la cultura nacional peruana?

1.4 Objetivos

- Analizar las temáticas y los discursos que subyacen las iconografías femeninas en las obras seleccionadas, que versan en torno a las representaciones del género femenino en el Perú, específicamente, de la belleza y la violencia de género contra las mujeres en el CAI.
- Reflexionar sobre el significado de las iconografías y los discursos presentes en las obras con el fin de saber si existe un correlato con las denuncias feministas y los procesos de cambio social de pos dictadura y pos conflicto que vivió la sociedad peruana desde el año 2000.

1.5 Hipótesis

La hipótesis general que guía la investigación es la siguiente: a partir de una propuesta de arte feminista, las obras seleccionadas de Claudia Coca y Natalia Iguíñiz denuncian el uso y dominio de los cuerpos de las mujeres en el Perú, a través de las representaciones de la violencia contra el cuerpo andino así como las exigencias de

belleza femenina canónica a los cuerpos mestizos. Este reclamo de las artistas responde a un propósito ético político: el de denunciar la violencia de género y generar una voz reivindicatoria para las mujeres en el Perú.

A partir de ello propongo dos sub hipótesis. La primera refiere la intención por denunciar los esquemas patriarcales que operan contra el género femenino en el Perú; y es a través de la producción de representaciones cuestionadoras sobre la belleza, el cuerpo femenino y la violencia política contra los cuerpos, el camino utilizado por estas artistas para generar conciencia y crear así una nueva narrativa de lo que implica ser mujer.

La segunda refiere a que estas propuestas artísticas, que buscan desestabilizar lo femenino, se encuentran vinculadas a su vez con procesos de cambio social y político, de largo aliento, que vivió nuestro país. A saber, con la época del posconflicto, el retorno a la democracia y los procesos de generación de una memoria colectiva con enfoque de género.

1.6 Metodología

En relación a la propuesta metodológica, esta investigación es de corte exploratorio y de carácter interpretativo. En ese sentido, identifico, para luego analizar, los discursos y las representaciones sobre la mujer peruana, el cuerpo y su sexualidad presentes en las obras seleccionadas. Para ello, utilizo herramientas cualitativas de recojo de información y análisis, que me permiten profundizar en la concepción y reproducción de las representaciones de género presentes en dichas obras. De igual forma, analizo las imágenes, con el fin de determinar los discursos y las representaciones en torno al género enunciadas por las mismas artistas. Para ello recurro a perspectivas teóricas trabajadas desde la antropología visual, como es la identificación del mensaje visual, la construcción del corpus y el análisis simbólico del contenido de las imágenes.

Para el desarrollo teórico de la tesis, defino dos ejes de análisis. (1) El género desde su concepción dentro de la teoría feminista, como una categoría de análisis histórico de las relaciones y roles de poder entre hombres y mujeres (Scott, 1986 y Butler, 1991), que también funciona como una identidad ontológica, de carácter performativo, que va construyendo y deconstruyendo en el devenir de la vida cotidiana (Butler, 1991). (2) El cuerpo, desde una comprensión sociológica y de los estudios de género. Aquí entendemos el cuerpo como un lugar epistemológico y espacio de representación de los mandatos sociales que a su vez es un espacio de vitalidad, creación, movilidad y expresión de lo social a través de lo personal y lo físico.

Complementariamente, para el análisis de las obras plásticas, utilizo el concepto de lo femenino, como una categoría cultural, descriptiva aplicado al arte feminista. Estas serán las categorías conceptuales que serán utilizadas para dilucidar y analizar los discursos feministas de las producciones artísticas seleccionadas.

Estos discursos artísticos feministas, fueron también puestos en análisis situándolos en un espacio temporal específico: los últimos 20 años, época marcada por las implicancias políticas y sociales del Fujimorato y el posterior retorno a la democracia, el fin del CAI, la generación de una memoria social pos conflicto y el ingreso de una agenda coyuntural consensuada por varios sectores ciudadanos sobre la emancipación del cuerpo de la mujer.

El corazón de la tesis lo constituyen los análisis de las imágenes organizadas en dos corpus, cada uno posee un eje temático. En el primero, denominado *Mujer Peruana: belleza, raza y mestizaje*, que contiene las obras de la artista Claudia Coca, a saber: *La Luchadora* (2005), *Buena Presencia* (2002) y *Las Tres Gracias* (2004). Aquí se aborda el cuerpo y la belleza peruana desde la raza y la clase social. El segundo corpus denominado *Mujer - cuerpo - campo de batalla*, que contiene las siguientes obras: *Mi cuerpo no es el campo de batalla* (2004) afiche de la artista Natalia Iguñiz, *Búmeran* (2002) y *Ligaduras* (2002), de la artista Claudia Coca. Este corpus aborda el tema de la violencia de género, el cuerpo andino y la memoria del CAI. Por la particularidad de los temas de los corpus, desarrollo dos entradas conceptuales de manera complementaria para cada una de ellos. Para el primer corpus, ahondo en el tema de la belleza y su relación con el mestizaje y clase en el Perú, mientras que en el segundo, profundizo en el cuerpo femenino como espacio de conquista de lo masculino en el CAI.

Las imágenes seleccionadas en los corpus provienen del catálogo personal y de exposiciones montadas por las artistas. Para los análisis visuales de las imágenes y sus signos, identifiqué los símbolos significantes dentro de los cuadros, en la línea de lo que propone la teoría semiótica: la composición, los motivos, los temas, la simbología y los atributos de los objetos y de las personas representadas en las obras.

Capítulo 2

Narrativas y periodos del Arte feminista

Asunción Bernárdez Rodal (2011) en su artículo: *Arte Posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información*, señala que para entender el arte posmoderno (en todas sus manifestaciones) hay que partir de dos consideraciones, dos rupturas epistemológicas del campo artístico occidental en relación a épocas pasadas. En primer lugar, la variedad de las técnicas plásticas, la diversidad de las propuestas artísticas y plataformas de representación, manejadas por los artistas contemporáneos, han puesto en cuestión todo aquello que podía ser considerado, hasta entrada la modernidad, como el *gran arte*. El arte consagrado y canónico. Este cambio ocurre de manera progresiva a consecuencia de la variabilidad y multiplicidad de producciones artísticas: muchos artistas, con diversas propuestas, utilizando una infinidad de lenguajes visuales y performativos, lo que dificulta, para la crítica e historia del arte, definir qué es arte y qué no. En este punto, se hace pertinente hacer una distinción entre lo qué es arte moderno y posmoderno (diferenciándolos a su vez del arte contemporáneo), con el fin de ubicar al arte feminista en alguna de dichas manifestaciones.

2.1 Arte moderno, arte posmoderno y arte feminista

El debate sobre la modernidad y la posmodernidad, en el campo de la filosofía como en el arte, parte de una posición crítica y evidente: la caída de los grandes paradigmas modernos (basados en la razón y articulados desde el etnocentrismo) trajo consigo la caída de las grandes vanguardias, y con ello, todo el proyecto moderno, pareció llegar, a un punto de quiebre sin retorno.

Bourdieu (1979), retomando a Ortega y Gasset, menciona que puede entenderse como arte moderno aquel que tiene como objeto de representación a la trascendencia. En ese sentido, desde el campo de las artes plásticas, hay un rechazo deliberado a lo mundano, lo que se traduce en un distanciamiento de las representaciones elaboradas a través de técnicas simples y motivos ordinarios, como lo son las personas, sus espacios cotidianos y su mundo interior⁷. Por el contrario, esta etapa se evoca,

⁷ De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo. Iñigo

principalmente, a la búsqueda de lo estético: la representación del deseo, la sensualidad, la belleza, aunque también, la experiencia mística. Experiencias, casi estados, a los que solo se accede a través de la razón y la contemplación pura (Bourdieu 1971: 29). Lo que Kant describe como la experiencia de lo sublime en el arte⁸. Experiencia, que, claro, era accesible casi en exclusivo a un grupo dotado con amplio campo cultural, vale decir, las élites ilustradas.

Entrado el s.XX, el desgaste de los relatos modernos produce un cambio de narrativa mimética en el campo artístico. Siguiendo a Bourdieu, desde entonces el arte se ha convertido en algo difuso, mutante e indeterminado. Pasamos de la primacía de las bellas artes a un abanico de plataformas de creación, siendo el collage la máxima manifestación plástica de esta época.

Todos estos cambios en la producción de arte traen a colación otros cambios igual de importantes en el campo artístico. El cambio de paradigma en los motivos y técnicas generó una pauta comparativa, tanto en los productores e intérpretes, que permitió tener una visión histórica del arte. Al tener una línea temporal, se desarrolló una narrativa acerca del conocimiento y las reflexiones sobre las piezas artísticas. Con esto, los objetos artísticos empiezan a adquirir obligaciones: deben responder a un fin político social.

Según el filósofo español, Adolfo Vásquez Rocca (2007), el arte fuera de los pilares de la modernidad, es un arte posmoderno. Al ser un organismo cambiante, rompe de manera explícita las dicotomías presentes en la modernidad (arte/vida, vida/política, bellas artes/arte popular – cultura de masas). “Qué cosa sea arte y cuál no, es una cuestión no sólo pertinente a las políticas culturales, sino al diagnóstico sociológico–identitario de nuestras sociedades posmodernas” (Vásquez Rocca 2007: sin pp). Lo posmoderno aparece entonces como una posición ideológica, filosófica y artística cuyos rótulos son la variabilidad e impermutabilidad.

Lo posmoderno, sea lo que esto fuere, emerge como desencanto ante el proyecto de la Ilustración, es decir, aquel programa que jugó su identidad apostando al desarrollo científico y técnico, al progreso político social y moral, más aún a la autonomía del sujeto

Sarriugarte Gómez.

⁸ Sublimo y bello son dos categorías del discurso kantiano sobre el juicio de lo estético. Ambos conceptos presuponen un juicio sensible determinante y a su vez un juicio de reflexión. No obstante, lo bello difiere de lo sublime en que lo bello hace referencia a las formas del objeto. Así, para la comprensión de lo bello interviene la razón y la búsqueda de un placer, digamos, intelectual. Por el contrario, en lo sublime interviene directamente la imaginación y la emotividad, en cuanto dicho placer solo puede ser experimentado cuando nos encontramos (y confrontamos) frente a un objeto u hecho irrepresentable, casi sin forma. (Cita extraída del Ensayo sobre lo sublime en Kant disponible en el blog theorein.wordpress.com Revisión: 1/05/2016).

y el gusto estético. La consistencia de este proyecto estaría pues en juego en las fatigas y asoladas que la ilusión del progreso fuera experimentado durante el siglo XX, el fin del sueño ilustrado y del porvenir de una ilusión parecieron tener su punto de quiebre con las barbaries de la primera guerra, las nuevas enfermedades y la depresión financiera (Vásquez Rocca 2007: sin pp).

Este escenario de cataclismo de los relatos modernos, permitió que figuras como Habermas, Foucault, Deleuze, Guattari, Barthes, Derrida, sentenciarán unívocamente, la muerte de la modernidad. Aunque resulta difícil dar con una fecha más o menos certera, se puede hablar que la posmodernidad llega a las artes plásticas en la década del cincuenta, ya siendo totalmente evidente en la década del setenta.

La generosa intromisión del pop y el camp, el rock y el punk, la publicidad, la informática y el cine generan una mixtura de tal novedad e interés que logra nutrir una conciencia de escape a la clásica esquizofrenia introducida en los traumáticos procesos de modernización: las prácticas alternativas se emplazan lejos de la fluctuación entre el rebelde y el aristócrata burgués. Además, de la retraducción de las viejas dicotomías en una nueva vacilación a superar: entre el hombre unidimensional de Marcuse y el salvaje felizmente alucinado en la extraordinaria aldea global de McLuhan (Vásquez Roca 2007).

El arte posmoderno no tiene un alegato contra el pasado. No busca tampoco destruir al arte moderno. Se trata de una hibridización y flexibilización de las propuestas y técnicas artísticas para re interpretar presente y pasado. Pasa, además, por una convergencia entre arte y política, dos regímenes de lo sensible que parecen cada vez tener mayores puentes.

Actualmente, la historia del arte enfatiza el carácter representacional del arte posmoderno, y es justamente este rasgo, el que lo hace trascender de lo pictórico para ubicarlo en el plano general de la visualidad de las imágenes. Así también, considera al arte como la producción de un objeto, autónomo, confrontacional, efímero y eterno en sí mismo. El valor del objeto trasciende su virtuosidad, y también a los individuos: su creador, el receptor o a la sociedad en su conjunto. Para Walter Benjamin (1936), las obras de arte (posmodernas) se convierten en tal, no cuando se terminan en una obra o en un objeto, sino durante su proceso de creación y montaje, el mismo que tiene potencialidad de generar un cambio político. En tal sentido, Bernárdez menciona lo siguiente: “Los efectos de la discontinuidad y fragmentaciones del montaje –el fotográfico, cinematográfico, el literario, el pictórico, etc.– implicaban un sentido renovado de lo real, de la misma manera que el principio de interrupción garantizaba un método de aproximación múltiple a la realidad, que favorecía situaciones de parodia, inversión y duplicación” (Bernárdez 2011: 130).

Académicamente, es un reto introducir la discusión sobre arte posmoderno y contemporáneo, ya que la diversidad de afirmaciones muestra la falta de consenso entre

las diferencias entre uno y otro o las especificidades de cada uno. No hay un acuerdo unánime sobre si podemos hablar de arte posmoderno propiamente dicho (para algunos, todo el arte actual sigue inscrito en el umbral de la modernidad). Finalmente, son versiones analíticas distintas que apuntan a un mismo conjunto de ideas. Por ello, en esta parte, he decidido tomar la posición que afirma la existencia del arte contemporáneo, cuya particularidad versa en torno a su iconografía y estética, pero sobre todo, a la intencionalidad ética y política presentes en las obras de arte.

Agamben (2008), retomando a Barthes, menciona que lo contemporáneo es intempestivo. Aparece con una iconografía marcada por una épica de significación imprecisa, frágil y ficcional. Los motivos y temas responden a las necesidades filosóficas y reflexivas, productos de las condiciones de mediados del s.XX, que son planteadas bajo la subjetividad artística y direccionadas a un espectador (o audiencia). En ese sentido, señala que una de las características del arte contemporáneo es la noción del espectador como parte de la propuesta artística. Esto podría explicar las nuevas manifestaciones artísticas que utilizan la calle y los espacios públicos, lugares donde indefectiblemente haces al ciudadano transeúnte tu espectador (ejemplo de ello serían los grafitis, el estencil, los murales o las performances callejeras).

En relación a los motivos, señala Rancière, estos aparecen marcados por las preocupaciones políticas y morales de nuestro tiempo (globalización de contenidos, en general, y de las posguerras, en lo particular). Para el filósofo, el imperativo contemporáneo de la ética, que nace en el marco del derecho, se traslada al campo artístico. La emergencia de nuevos conceptos, la mercantilización del arte, la aparición de la internet, la facilidad de intercambio de imágenes, etc., obligó a la crítica kantiana a construir nuevos conceptos estéticos. Dichos estarían relacionados a la búsqueda de nociones universales y a la ruptura de la materialidad de lo sensible. En la época contemporánea, el arte y la estética marcan un corte entre el dominio del arte y su entrada al universo de lo ético. Siguiendo lo propuesto por Rancière, en la época contemporánea, iniciada con la caída del muro de Berlín, el arte y la política, como dos regímenes de lo sensible, se encuentran sometidos a un juicio moral referido a la validez de sus principios y a las consecuencias de sus prácticas. Este sometimiento es definido por el autor como el *Giro ético en la estética* y se trata de una transformación de los esquemas interpretativos de todo lo relacionado a las producciones y representaciones de lo sensible a la luz de valores éticos universalmente reconocidos.

Desarrollo esta conceptualización del arte contemporáneo, no solo porque supone una nueva propuesta sobre materia y estética, sino, principalmente, porque implica el reconocimiento de la intencionalidad ética plasmada en las obras y que tiene como fin

(total o parcial) la búsqueda de justicia y la reparación del lazo social. Estos temas se vuelven en un motor de los artistas contemporáneos. Lo incluyo en esta investigación pues, en las obras feministas seleccionadas, específicamente, el segundo corpus que representa el cuerpo de la mujer en el CAI, la iconografía guarda una intencionalidad ética. Esas obras fueron hechas y expuesta para sensibilizar, interpelar pero también reclamar una justicia reparadora para las víctimas, para generar un nuevo relato. No considero casual que dichas imágenes aparecen en una época de pos CAI, vinculadas al Lugar de la memoria y a los procesos de judicialización de las esterilizaciones forzadas y la violencia sexual en el CAI. Pero esto lo desarrollaré con mayor detenimiento más adelante. Esta revisión conceptual sobre el arte el arte moderno, posmoderno y contemporáneo sirve para ubicar la vertiente, por tanto, el alcance y la intencionalidad, en la que se inscribe el arte feminista, concepto central de esta tesis. En los siguientes acápites repaso la historia y principales características de este arte.

2.2 El feminismo en el arte

Para poder realizar una genealogía del arte feminista, resulta indispensable saber desde cuándo y de qué manera el feminismo se vincula al campo artístico. En esa línea, las críticas de arte, Karen Cordero e Inda Sáenz (2007), en la Introducción al libro *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte* afirman que el feminismo, como movimiento político, y el arte feminista, son dos vertientes que convergen en un mismo proceso socio histórico. No obstante, no es sino hasta la emergencia del feminismo activista del s.XX (conocido como el feminismo de la segunda ola) donde el movimiento feminista recurre explícitamente al campo artístico para comunicar e interpelar con su discurso contra hegemónico. Con el planteamiento de “Lo personal es político”, el feminismo contemporáneo (décadas del 60 y 70) evidencia que los roles de género son uno de los principales determinantes de las relaciones humanas, las estructuras sociales y económicas, y su impacto se hacía sentir a todo nivel, incluso en lo más profundo de las personas: las construcciones de sus subjetividades. Además, esta consigna de *Lo personal es político* permitió a las feministas, evidenciar y luchar contra otras dicotomías que operaban de manera sutil en la sociedad. Público/privado y objetivo/subjetivo son los primeros blancos cuestionados por el movimiento.

El planteamiento feminista llega al campo artístico a través del trabajo de historiadores y productores de arte, y se funda en un proceso de cuestionamiento vital que se integra a su quehacer profesional (Cordero y Sáenz). Este impacto del arte en el feminismo activista coincide con el raudo proceso por la liberación social sobre los términos de raza/etnicidad y clase social que se daba en diversos países como Francia, Inglaterra y

Estados Unidos. En esa línea, señalan las autoras:

la pasión y la convicción desatadas por este proceso de transformación de conciencia llevó al cuestionamiento de las formas en que las estructuras de poder (también) determinadas desde el género afectan las instituciones sociales y educativas que forman artistas, los criterios explícitos e implícitos que determinan quién puede aspirar a ser artista, los temas representados, los modos de ver manifiestos tanto en la técnica y contenido artístico, y los criterios y objetivos con los que se ha hecho la historia y crítica del arte (Cordero y Saenz 2007: 6).

En otras palabras, la primera historia del arte feminista (60 y 70s) nace de la mano con las luchas por la reivindicación social en contra de las hegemonías de clase y raza, agregando a estas el género como una categoría utilizada para la sumisión pero con un enorme potencial de atentar contra la hegemonía capitalista y patriarcal. Desde este punto de partida, el arte feminista se dedicó a ciertas tareas: “recuperar voces silenciadas, mostrar la presencia de figuras femeninas en la historia de arte y también a encontrar metodologías que resalten cómo la experiencia de género afecta la producción artística” (Cordero y Saenz 2007: 6)

Así, los escritos feministas de la época reflejan una búsqueda de formas, técnicas y temas de representación que den voz a la experiencia femenina en este campo dominado por la lógica patriarcal, donde el varón es el máximo y único productor de arte. En esta línea, resalta el revolucionario artículo de la historiadora de arte norteamericana, Linda Nochlin, titulado: ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?⁹ En este, la autora cuestiona la legitimidad de las instituciones artísticas (escuelas de formación, galerías y museos) al replicar lógicas de poder que son excluyentes para las mujeres.

En el texto, Nochlin se pregunta acerca del *problema* por el cual las mujeres artistas nunca han logrado consagrarse en el campo de las artes visuales. Es más, es en este artículo donde hace la famosa denuncia (luego apropiada por las artistas feminista) de que las mujeres solo ingresan a los museos representadas como musas desnudas y no como artistas con nombre femenino (menciona que sólo el 3% de los artistas del Museo Moderno eran mujeres mientras el 83% de los desnudos eran de cuerpos femeninos¹⁰).

⁹ Artículo publicado originalmente en 1971 en la revista Art News. Este artículo se convertiría en uno de los textos fundacionales de la crítica feminista a la Historia del arte.

¹⁰ Aunque Nochlin hace esta denuncia en 1971, las cosas en la actualidad no se han modificado substancialmente. Hasta 1995, solo el 5% de las artistas que habían expuesto en el Metropolitan de Nueva York habían sido mujeres, mientras que el 85% de los desnudos exhibidos en ese museo eran femeninos. Además, a la fecha, muchos de los más importantes museos del mundo nunca han montado individuales sobre artistas mujeres. En esa línea, resalta lo noticia que en el 2016, por primera vez en sus 200 años de historia, el Museo Nacional del Prado en Madrid ha inaugurado una serie monográfica de la artista Clara Peeters, pionera del Bodegón. En sus

Para la autora, la pregunta que da título al artículo conlleva, desde su formulación, a ubicar el tema de la ausencia de grandes artistas femeninas como un problema de la mujer, cuando por el contrario, su ausencia es resultado de la exclusión histórica de las mujeres del campo educativo en general, y por ende, del campo de la reproducción de los símbolos en particular.

La falta [de artistas femeninas] no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacíos espacios internos, sino en las instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada esta como todo lo que nos sucede desde el momento en el que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativas. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras desventajas de las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política (Nochlin 1971: 21).

Sin embargo, los argumentos utilizados para responder a esta interrogante han sido elaborados desde la lógica del patriarcado, siendo aceptados como sentido común por la historia, la crítica artística e incluso por las mismas mujeres artistas. He allí la importancia de la deconstrucción de los argumentos desde una lógica feminista como la que plantea la autora.

En la línea de lo propuesto por Nochlin, el discurso oficial de la historia del arte se acentuó en dos categorías: la del genio artístico y la calidad del trabajo e influencia de la pieza. En relación a la primera, la historia del arte ha buscado adjudicar la rúbrica de lo grandioso a artistas cuya obra fue inusual en su época, como lo fue Miguel Ángel, Van Gogh, Rafael, Cezanne o Pollock. Lo inusual ha sido equiparado a la condición de la genialidad; así, la idea del genio ha sido concebido como un ser cuyos dotes artísticos parecen sobrepasar lo misterioso e intemporal de su tiempo. Esta cualidad ha sido únicamente adscrita al artista varón. Para ello, los biógrafos han contribuido elaborando relatos biográficos de los artistas bajo el arquetipo del héroe-artista: el que sobrepasa las adversidades. En ese relato de la heroicidad, las mujeres, al ser sujetos pasivos, no están facultadas para ser incluidas. En relación a la segunda categoría, se argumenta axiomáticamente algo similar: solo las obras de los hombres han sido capaces de abrir un campo y generar nuevas tendencias para sus sucesores.

Un análisis relevante en este texto es el tema de los desnudos. Al parecer, este motivo ha sido de gran importancia en las artes visuales, pues la representación del cuerpo humano ha sido considerada como la máxima expresión de genialidad. Esto se observa

cuadros, la artista escondía pequeños autorretratos como “una forma de reflejar que el arte también tiene rostro y nombre de mujer” (del sitio web www.playground.com).

claramente desde el arte renacentista y se ha mantenido hasta la época contemporánea. Pero, claro, son las mujeres las que principalmente se desnudaban.

Paradójicamente, por esa misma razón, fueron impedidas de acceder a las materias donde se enseñaban las técnicas de pintado de cuerpos, vitales en esta clase de formación. Así, al ser privadas de estas materias, eran también privadas de concretar su formación y profesionalizarse.

Ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente, como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente lo hicieron, restringiéndose a géneros menores de retratos, paisaje o naturaleza muerta. Es como si a un estudiante de medicina se le negara la oportunidad de diseccionar, o aún, auscultar un cuerpo humano desnudo (Nochlin 1971: 30).

Fue así que las artistas plásticas terminaron representando ciertos temas que sirvieron para que posteriormente fueron enfrascados por la historia del arte, como los *temas y motivos femeninos*: representaciones de carácter intimista, temas domésticos y paisajes con evocaciones sutiles y hasta melodramáticas.

Este sesgo patriarcal en la historia del arte ha impedido conocer los aportes de las artistas visuales, así como también, tener lecturas integrales de los aportes de las mujeres en los distintos campos del arte (tal es el caso de lo que ocurre en el campo de la literatura, con los trabajos de varias generaciones de escritoras como Jane Austen, Sylvia Plath, Emily Bronte, etc.). Por tanto, lo que corresponde a la crítica feminista es elaborar un nuevo relato del arte desde la perspectiva de género. Como señala Nochlin, no se trataba sólo de rescatar a las mujeres para integrarlas en una historia patriarcal sino de elaborar nuevas narraciones que cuestionen las categorías sobre las que se asentaba el discurso oficial: hacer una historia del arte desde el género, desde la sensibilidad feminista.

Fueron las décadas del 60 y 70 donde se registran momentos emblemáticos que dan inicio al arte feminista. En ese sentido, resulta imprescindible mencionar algunos grupos que emergieron marcando una impronta en el feminismo activista de la época. Me refiero al Movimiento de Liberación de las Mujeres de 1968 (Women's Liberation Movement - conocido también con la abreviatura coloquial Women's Lib) y otros colectivos que nacieron como consecuencia de este grupo y del feminismo radical como el Black feminist, Guerrilla Girls o las propuestas de la Librería de la Mujeres de Milán. A continuación profundizaré en la experiencia de Women's Lib y Guerrilla Girls, pues son los dos grupos que pueden ser considerados como pioneros en el campo del arte feminista y de gran impacto en los feminismos latinoamericanos. Para entender el Women's Liberation Movement y su enorme impacto, tenemos que ubicarnos en el

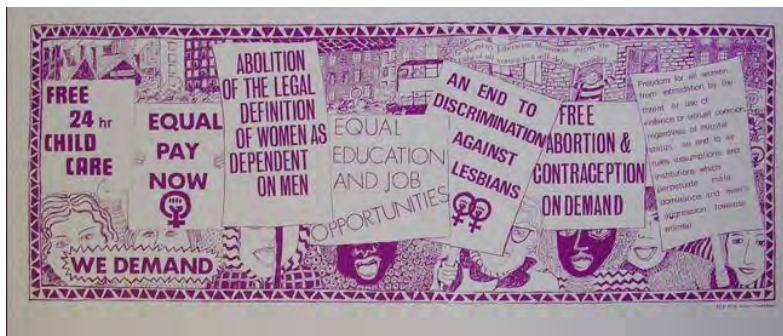
complejo escenario de los años 60, donde a nivel internacional se luchaban en las calles la conquista de diversos derechos y reconocimientos ciudadanos: los derechos civiles de la población afro junto con protestas de estudiantes, homosexuales y diversas manifestaciones civiles con fines antibelicistas (contra la guerra en Vietnam). Ahí nace Women's Lib¹¹.

Puede definirse como un movimiento insurreccional estadounidense en el cual convergen un sin número de mujeres de diversas procedencias unidas por la lucha en contra de su discriminación. El movimiento congregaba a mujeres negras, pero también blancas, pobres, trabajadoras sexuales, amas de casa de clase media de los suburbios, estudiantes y militantes de izquierda. Si bien las discriminaciones por las cuales están mujeres luchaban eran diversas, fue la lucha contra el racismo la que permitió articular el movimiento y profundizar en la comprensión de las propias marcas de la discriminación. La diversidad de la composición de los miembros de Women's Lib también se manifestó en los distintos motivos y formas para emprender la lucha, que finalmente se podían leer desde dos ejes: la necesidad de establecer una lucha exclusiva de las mujeres realizadas por mujeres y la demanda de una política del cuerpo como medio para asegurar la liberación femenina.

Women's Lib hizo su debut en las calles en 1967, a través del accionar de un grupo de feminismo radical que lo componía, el New York Radical Women (NYRW). Sus integrantes pertenecían a grupos políticos que lucharon por los derechos civiles de la comunidad negra y protestaron en movilizaciones multitudinarias en contra de la guerra de Vietnam. En las figuras 2-1a y 2-1b, se observan los afiches con las demandas del movimiento. Estas mujeres buscaban confrontar a través de la concientización femenina, de allí que sus propuestas tuvieran una acogida descomunal: "Estamos cansadas de participar en las revoluciones de los otros. Ahora trabajamos para nosotras".

El documental *She's beautiful when she's angry* (2014) señala que (la) "presentación (de Women's Lib) comenzó con la lectura de un documento a favor del movimiento de las mujeres". Esto generó una reacción en algunos hombres de entre el público, militantes marxistas, de origen blanco o negro, que para descalificarlas, las abuchearon gritando: *Llévatela del estrado a la cama*.

¹¹ Con informaciones provenientes del documental *She's beautiful when she's angry* (Netflix 2014)



(a) Siete demandas de Women's Libs



(b) No Liberation without Revolution

Figura 2-1 Women's Lib, 1970 – 1978. Afiches Women's Libs.

Impresión en papel. The feminist Library, Reino Unido.

Dos años después, en 1969, bajo el lema “Somos brujas, somos mujeres. Somos liberación. Somos nosotras”, se presentó W.I.T.C.H. (Women's Internacional Terrorist Conspiracy from Hell – en castellano: Conspiración Terrorista Internacional de Mujeres del Infierno), también conocido como colectivo ‘Witch’ (Ver figuras 2-2a y 2-2b). Estas mujeres provenían de una facción del NYRW y se hacían llamar hechiceras y guerrilleras contra la opresión femenina. Los trabajos de NYRW, de Women's Lib y de los distintos colectivos que de estos se desprenden son relevantes para la historia del arte feminista pues utilizaron diversas técnicas artísticas. Su activismo se centró en organizar lo que ellas llamaban “teatro de guerrilla”, un bricolaje de acción callejera y de protesta nutrida por el humor y la parodia. En sus intervenciones callejeras, estas mujeres se disfrazaban de brujas y oraban cantos de ‘maldiciones’ contra el sistema (y contra los hombres).

Teatro, performance, sátira, poesía, música, junto con estenciles, escobas, pistolas y muñecas vudú. La metodología de los colectivos de acción era, sin duda, la más revolucionaria y la que contaba con mayores recursos.



Figura 2-2 W.I.T.C.H., 1960. Afiches del Colectivo W.I.T.C.H.

Casi en las mismas épocas que las W.I.T.C.H. surgen otros trabajos, en el campo de las artes plásticas como de las performativas, que generaron gran impacto en las siguientes

generaciones de artistas feministas en todo el mundo. Tal es el caso de la artista VALIE EXPORT (Austria, 1935), quien a finales de los 60s e inicios de los 70, realizó una serie de trabajos de alto impacto, performances, instalaciones, fotografías y cine, con el fin de denunciar tanto el rechazo al arte de galería y museos como la imagen pasiva de las mujeres en el cine. VALIE EXPORT es el nombre artístico de la artista vienesa, Waltraud Höllinger. Adoptó dicho nombre apropiándose del nombre de la marca de una caja de cigarrillos, rechazando así el uso imponente del apellido masculino de su padre y el de su marido.

VALIE EXPORT consagró su propuesta feminista a través de instalaciones y performances callejeras, en plazas públicas, en las principales ciudades europeas. Entre sus obras con mayor repercusión está la performance denominada *Tapp und Tastkino* (en español, Cine de tacto), la que replicó en diez ciudades entre 1968 y 1971. Esta versaba en torno a la representación de un teatro - cine, en una caja de madera que la artista cargaba y que le cubría el torso (similar a una caja negra para tomar fotografías antiguas). La parte delantera de la caja estaba cubierta por una tela y tenía dos aberturas que permite tocar los pechos de la artista, más no verlos. La performance consistía en que su compañero de escena, Peter Weibel, invitaba a los transeúntes de las plazas a que conocieran, a través del tacto, esta representación de las mujeres en el cine. La artista buscaba denunciar la realidad voyerista y pasiva del consumo de imágenes de las mujeres en las películas. La sociedad austriaca quedó profundamente consternada por la performance y tildaron de bruja a la artista.

Otra de sus emblemáticas performances, también de gran influencia en las siguientes generaciones, fue la realizada en 1968 denominada: *Aktionshose: Genitalpanik* (*Pantalones en acción: pánico genital*). VALIE EXPORT irrumpió en una sala de cine porno en Múnich y caminó entre la audiencia con un atuendo desgarrado, los pelos desordenados, cargando una metralleta y un pantalón que dejaba exhibir la zona genital. Con esta performance, VALIE EXPORT buscaba confrontar a la audiencia masculina que consumía imágenes objetivadas de la mujer, presentándose, en ese espacio, como una mujer real. En 1969, VALIE EXPORT da continuidad a la obra a través de una serie fotográfica que la retrata con el mismo atuendo y la misma mirada desafiante.



Figura 2-3 VALIE EXPORT, 1969. *Pantalones en acción*

(Aktionshose: Genitalpanik). Impresión offset en papel, 65 x 46 cm. Tate Collection.

Esta obra/foto se convirtió en un ícono del arte feminista. En nuestro medio, podemos reconocer la clara influencia de VALIE EXPORT en las artistas feministas de la década del 90. Tal es el caso de la artista Elena Tejada-Herrera (Lima, 1970), quien en 1997 llevó a cabo una performance en la primera bienal de Iberoamericana de Arte de Lima denominada *Señorita de Buena presencia Busca Empleo*. La performance consistió en la irrupción de una mesa redonda de críticos y curadores internacionales, todos hombres. En el momento de la ronda de preguntas, Tejada-Herrera, quien estaba de espectadora, se levanta, se quita su sobretodo que la cubría y se mostró completamente envuelta en un traje elaborado con las páginas de los avisos clasificados de varios periódicos. El traje dejaba libre la zona genital y las nalgas. La artista comenzó a repartir volantes, pidiendo dinero, señalando que lo jurados traían dólares y denunciando el evidente sesgo masculino en la bienal. La performance termina cuando los policías deciden retirarla y la artista empieza a miccionar en la sala ante el asombro de todos. Una escena inolvidable del arte performativo y feminista en el Perú. Posteriormente, Tejada-Herrera realizó otras performances en la misma línea de la denuncia feminista (*Bomba y Bataclana en el Belly Dance* (1999) y *Fronteras* (2000)). La serie fotográfica de VALIE EXPORT también ha tenido influencia en otros artistas locales. Juan Diego Vergara tiene una pintura denominada *Thierry III* del 2013, donde utiliza la misma pose y accesorios para autorepresentarse.

En la línea similar a la de EXPORT, a mediados de los 70s, Judy Chicago (EEUU, 1939) artista multifacética feminista norteamericana, irrumpe en la escena norteamericana con grandes instalaciones, realizadas de forma colaborativa, donde expone críticamente el no reconocimiento de las mujeres en los espacios institucionales y fundacionales de las

sociedades occidentales.

El prolífico, conceptual y vanguardista trabajo de Chicago, desde los 70, generó un impacto por el carácter ecléctico de sus obras, que incorporan distintas variedades de arte, entre ellas el bordado, crochet, la pintura en cerámica (todas ellas consideradas, tradicionalmente, artes femeninas y menores) combinándolas con técnicas que requieren una mano de obra pesada como la soldadura y la pirotecnia. Todo ello junto en instalaciones y esculturas de tamaño monumental. Uno de los trabajos de mayor envergadura fue la instalación *The Dinner Party*¹² (1974), considerada como la primera obra de arte feminista épica. Se trataba de una mesa triangular que funcionaba como un registro histórico con los nombres de mujeres que marcaron la historia y que no han sido consideradas en el relato oficial occidental (Sacajawea, Teodora, Virginia Woolf, Georgia O'Keeffe, entre muchas otras más). La instalación simulaba una mesa puesta. Cada sitio tenía en un plato una imagen pintada o con una vulva escultórica de color brillante como se puede ver en la figura 2-4. Al costado de cada plato, una servilleta finamente bordada en brillante con el nombre de la mujer en cuestión. Esta obra fue exhibida en 1979, después de 5 años de arduo trabajo plástico. La obra circuló por varios países hasta pasar a ser parte de la permanente en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art del Museo de Brooklyn en Nueva York.

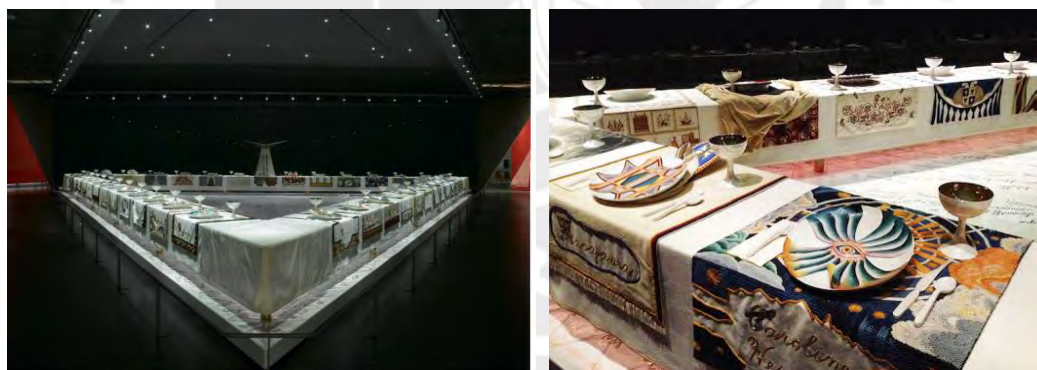


Figura 2-4 Judy Chicago, 1974 - 1979. *The dinner party*.

Instalación en base de madera, cerámica y textil. Medidas variables. Elizabeth A. Sackler Foundation, Museo de Brooklyn, Nueva York.

Como veremos más adelante, la utilización de elementos domésticos y relacionados a la comida, el ajuar de la mesa, el bordado, han sido elementos utilizados posteriormente por las artistas feministas tanto norteamericanas como latinoamericanas en un afán de dotar significado a los espacios y técnicas femeninas. Coca utiliza en varias piezas

¹² Con informaciones proveniente de la web de la artista: www.judychicago.com Revisión: 03/06/2019

(Mestiza) el bordado e Iguñiz tiene la serie fotográfica de *Maternidades 1* (2005), donde aparece sentada en una mesa, mantel puesto, se come a una wawa, un tradicional bizcocho con forma de bebe (en alusión a las múltiples interpretaciones que coexisten en torno a la maternidad).

En definitiva, las artistas y los colectivos que aparecieron entre los 60s y 70s, en la escena local feminista, lo hicieron de una forma apoteósica y contestaría. Querían hacer escuchar su voz. Sus propuestas fueron disruptivas, marcando la pauta discursiva e iconográfica para el siguiente grupo de arte activistas feministas (80s y 90s). En esa línea, ubicamos hacia finales de los 80s, al colectivo feminista de artistas anónimas, Guerrilla Girls, quienes empapelan la ciudad de Nueva York con un afiche que utilizaba como lema la denuncia del artículo de Nochlin. Con letras grandes y con una imagen de la famosa Odalisca de Ingres con cabeza de gorila, el afiche preguntaba: ¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Museo Metropolitano?



Figura 2-5 Guerrilla Girls, 1985- 1988. *Do women have to be naked to get into the Met Museum?*

Impresión litografía en papel, 30.48 x 66.04 cm. Pomona College Museum of Art. Claremont, Estados Unidos.

Guerrilla Girls realizaba intervenciones urbanas utilizando máscaras de gorilas para asegurar el anonimato de las artistas. Como se observa en la figura 2-5, estas máscaras invitaban a que cualquier mujer pueda utilizarlas en un acto reivindicatorio o político. Estas artistas buscaban abrir la conciencia del mundo del arte a través de la denuncia y subversión de los estereotipos de género, el racismo, sexismo, tráfico de influencias, las “malas conductas sexuales de las mujeres” y la autopromoción del arte norteamericano.

Guerrilla Girls realizaba también performances callejeros, colgaba carteles y afiches (figura 2-5). Acompañaba estas imágenes y performances con textos sarcásticos y hasta ofensivos para las propias mujeres. El fin era convertir la devaluación en armas potentes de crítica para la liberación de las mujeres, y con ello, deslegitimar los espacios canónicos que tradicionalmente han sub representado o invisibilizado a las mujeres en los espacios artísticos (escuelas, museos, galerías, etc.).

Como veremos más adelante, este activismo artístico de las feministas norteamericanas

ha sido fuente de inspiración para el accionar feminista latinoamericano, en especial en México (con el Colectivo Polvo de Gallina Negra) y Argentina. Ahí hay importantes aportes en el campo audiovisuales: están las películas de la cineasta María Luisa Bemberg y también la obra de Narcisa Hirsch en cine experimental. En el Perú, Iguñiz también desarrolla uno de sus primeros activismos feministas utilizando el afiche cuando formaba parte del Colectivo La perrera (1999 - 2003) con Sandro Ventura. En el año 1999, Iguñiz también decide empapelar la ciudad de Lima con el afiche *Perrahabl@* (Figura 2-6) con el fin de denunciar la violencia contras las mujeres.



Figura 2-6 Colectivo LaPerrera, 1999. Perrahabl@.

Serigrafía sobre papel, 83 x 30 cm.

En una conversación con Natalia Iguñiz me comentó que este afiche surge después de una investigación personal en el activismo feminista norteamericano, y, específicamente, el trabajo de las Guerrilla Girls con sus afiches anónimos interviniendo la ciudad, había generado un impacto en ella. Así que, a finales de lo que Iguñiz reconoce como los importantes y duros años 90s (con una dictadura como gobierno, pero con avances del tema de género por parte del activismo feministas de Estado y ONG, espacio del que ella estaba bastante cercana), es que decide ir con este proyecto. Iguñiz ya había realizado el diseño de diversos afiches por encargo para las ONG feministas Manuela Ramos y Flora Tristán en temas de derechos reproductivos de las mujeres. Siguiendo la línea gráfica, pero dotándola de voz propia, con un texto sarcástico similar al de sus antecesoras, Iguñiz diseña el afiche *Perrahabl@*. El afiche,

puesto en los postes y muros generó un gran impacto, pues puso en evidencia un tema que nadie hablaba en esas épocas, como era el machismo y el acoso callejero hacia las mujeres. Por primera vez se veía en las calles de Lima una demanda de esa naturaleza. Menciona Iguñiz que para los 90s, el uso del afiche era un medio poco convencional y este irritó a la clase política. Producto de este trabajo, la artista salió en los medios, fue atacada, incluso desprotegida por sus pares feministas de ONG quienes no avalaron este trabajo pues consideraban que indirectamente apoyaba a los valores patriarcales. Veinte años después, *Perrahabl@* se recuerda como uno de los trabajos visuales, de carácter feminista, más emblemáticos y confrontativos que pintaron los muros y postes de nuestra ciudad.

2.3 Características del arte feminista

Hay una serie de características necesarias para hablar de arte feminista. Estas se encuentran presentes tanto en su propuesta política (cuyo punto de partida es el enfoque de género) como en el análisis iconográfico aplicado a las piezas (para el caso de las artes plásticas o literarias). A continuación, repasamos estas características fundamentales.

En primer lugar, el arte feminista aborda la construcción y deconstrucción de las identidades y roles cambiantes (identidades colectivas, políticas, sexuales, etc.) en un mundo con posibilidad de elección. La idea de las identidades cambiantes o identidades bricolaje, que se pueden desmontar, supone una oportunidad para las artistas de romper con los roles tradicionales adscritos a las mujeres. Este arte anuncia que ya no se tiene que ser mujer con toda la carga de la estereotipada representación, sino que podemos desenvolvernos, de manera crítica y libre, de aquello que Judith Butler llama la performatividad del género¹³. Esta consigna de romper con los estereotipos fue la que impulsó a las primeras artistas feministas norteamericanas en los años 70. Cindy Sherman (Estados Unidos, 1954) abrió este escenario con una serie de fotografías, que se convirtieron en imágenes icónicas para las artistas feministas en el mundo (figura 2-7), sobre los clásicos estereotipos de la mujer: ama de casa, madre, esposa, mujer delicada y sumisa, carente de una sexualidad activa, para luego mostrarlas, reivindicadas, en imágenes desafiantes, provocadoras y confrontacionales.

¹³ Aquí hacemos referencia a la teoría de género como constructo social y acto performativo, presente en el capítulo 1: sujetos de sexo, género y deseo del libro: El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, de Judith Butler.



Figura 2-7 Cindy Sherman, 1978. *Serie fotográfica sin nombre (1978)*.
Gelatin silver print. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Estados Unidos.

La segunda característica del arte feminista es la ruptura con las firmas de autor, con la autoría personal (lo que Ronald Barthes llama la “muerte del autor y crisis del canon”). Aquí, uno de los aspectos más notorios es el uso de plataformas “poco artísticas” como un medio deliberado para el arte de protesta. En este espectro, ubicamos a las ya mencionadas Guerrilla Girls, un grupo de cinco artistas que aparecieron en el escenario neoyorkino a mediados de los ochentas haciendo intervenciones urbanas, usando unas máscaras de gorilas (Figura 2-5).

En tercer lugar, como correlato a la muerte del autor/ crisis del canon, está la subversión del concepto de originalidad. Lo original, como categoría en el arte, alude a un individualismo (que, además, tiene que ver con la mercantilización de la obra), con la creación de algo (siempre) novedoso, y con la idea de lo eterno o perdurable (contrario al arte callejero o popular). A su vez, está muy anclado al concepto de genialidad. Superar esta idea de la originalidad cumplió una labor reivindicatoria especial para las artistas feministas, pues tanto la originalidad como la genialidad han sido conceptos utilizados para excluirlas, llegando al punto de considerar sus aportes en el campo del arte como “artesanías” (manualidad) o presentaciones de temas femeninos (ver la obra de Judy Chicago, Figura 2-4).

Una de estas estrategias de la muerte de autor es la reproducción y apropiación de las obras, tal como lo había propuesto por Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Benjamin (1936) mencionaba que la reproducción y repetición de las obras de arte, con pequeñas variaciones, constituía una deslegitimación de lo considerado “arte burgués” y alta cultura, lo que abría un mundo de posibilidades para las artes de protestas. Esta apropiación de las obras de arte fue

utilizada por las artistas feministas, como es el caso de Sherri Levine (EEUU,1947), una de las primeras y máximas exponentes del *Appropriation art*, movimiento artístico que se constituía como una resistencia a las formas de poder y de desmitificación a los contenidos de los sistemas de conocimiento (museos e instituciones y la tradición histórica).

En su proyecto fotográfico *After Walker Evans* (1980), Levine buscaba terminar con la relación tradicional y distanciada de todo un sistema ideológico basado en el pasado, no sólo a nivel estético, sino también a nivel ético y político. Levine realizó series fotográficas en alta resolución sobre las fotografías icónicas de Walker Evans y Edward Weston (dos fotógrafos estadounidenses), cuestionando el valor del objeto (original), si la reproducción era una copia visualmente exacta. También desarrolló una famosa reproducción de uranio de Duchamp (figura 2-8), en bronce (que dicho sea de paso, había sido un robo de Duchamp de la artista dadaísta, la Baronesa Elsa Von Freytag)¹⁴. El fin detrás de esta re-reproducción realizada por Levine era subvertir las normas de representación a través de la *ironía*: negarse a “la creación” era pues una forma de negar a la tradición masculina, individualista y exaltador de una supuesta “genialidad” en el arte. Con esto y sin querer, Levine le hacía justicia a Von Freytag, artista a quien hasta ahora la crítica de arte no se le reconoce la autoría.

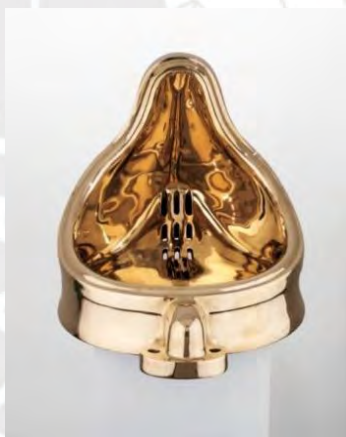


Figura 2-8 Sherrie Levine, 1996. *La fuente (b.1947)*.

Escultura en bronce fundido. Museo Jumex, México.

¹⁴ A propósito de la publicación del libro *Memories of the future*, de la escritora Siri Hustvedt (Sceptre Ed., 2018), se abre nuevamente el debate, en el campo académico, de por qué a la crítica de arte le cuesta reconocer la autoría de escultura “la Fuente” atribuida al artista Duchamp, considerada una de las obras de arte moderno más influyente de las últimas décadas. Las investigaciones sobre las correspondencias que sostenía Duchamp con una persona de confianza, mencionan que el famoso artista reconoce que recibió la escultura de un urinario en porcelana de un amiga alemana, artista dadaísta, que utilizaba el seudónimo de Richard Mutt. Ella le pedía a Duchamp que incluyera la pieza escultórica en una muestra de arte. Duchamp así lo hizo, atribuyéndose, posteriormente, la autoría de dicha obra. Con informaciones de The Guardian. Revisión: 27/04/19.

En un cuarto lugar, tenemos el uso del lenguaje irónico y la política paródica de la mascarada, desarrollada por la teórica queer, Judith Butler, en “*El género en disputa*”.

Butler, retomando a Lacan, señala que las construcciones simbólicas de los sexos y géneros funcionan como una fiesta forzosa de apariencias de lo heteronormativo (Butler, 1990: 120). Esta obligatoriedad de la apariencia, que ayuda a performar y delimitar lo masculino de lo femenino, se observa desde el lado masculino, pues lo masculino es un conjunto de reflejos y relaciones de lo no - femenino. Así, lo femenino, al no poseer esencia ontológica, demanda un deseo de ser enmascarado (ocultado y sublimado).

Pero lo enmascarado debe salir por algún medio y ese mecanismo es a través de la risa y la parodia. Ahora, si bien la risa y la parodia no son subversivas en sí mismas, son un instrumento altamente eficaz para evidenciar y criticar desigualdades sociales y atacar valores morales tradicionales. En ese sentido, Bernárdez menciona lo siguiente:

A falta de un término por inventar, podemos hablar (que las artistas feministas recurren a la feminización de la risa contemporánea, que supone que desde la teoría y práctica las mujeres reivindican, desde una política paródica de la mascarada, de la que habla Judith Butler a través de las representaciones más agresivas sobre los principios de la contaminación, la mezcla, la hibridación y el collage (Bérnandez 2011: 137).



Figura 2-9a Barbara Kruger, *Your body is a battleground*, 1989.

Impresión fotográfica sobre vinilo. 284.48 x 284.48 cm.
The broad, Los Angeles, Estados Unidos.

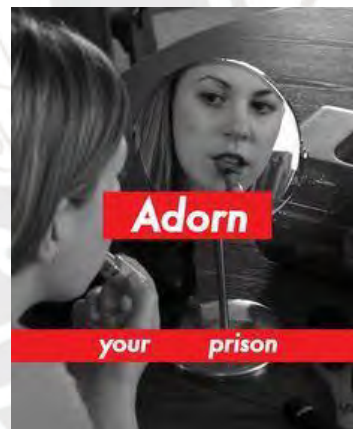


Figura 2-9b Barbara Kruger, *Adorn your prison*, 1989.

Impresión fotográfica sobre vinilo. 284.48 x 284.48 cm.
The broad, Los Angeles, Estados Unidos.

Una quinta característica tiene que ver con el uso de los signos, muy propio del lenguaje visual contemporáneo del mass media, con el fin de reutilizarlos con mensajes en pro de la igualdad de los géneros y para denunciar la dominación masculina. Bárbara Kruger (Estados Unidos, 1945) es una diseñadora gráfica que utilizó eficazmente imágenes icónicas (figura 2-9a y 2-9b) de diversos medios publicitarios consumidos principalmente por mujeres, como son las revistas, con el fin de cambiar los mensajes tradicionales a mensajes feministas. Estas dos imágenes, sobre todo *Your body is a battleground* (figura

2-9a), que se convirtió en una máxima feminista a nivel global. Localmente, como veremos más adelante, impactará en la producción de Coca e Iguñiz.

Finalmente, el arte feminista busca disolver la distinción entre el arte y la artesanía. Esto se da a través de la exposición y revaloración del arte de temática intimista, doméstica; aquel arte manual que siempre ha estado más asequible a las mujeres. En la década del 70, muchas artistas feministas, como Judy Chicago, empezaron a utilizar las artesanías como una forma de recuperar la historia invisible de las mujeres y de contraponer lo artesanal a una falta de especialización. Así, dotaron de significado a objetos artesanales. Por ejemplo, con el bordado se aludía al silencio de las voces de las mujeres y los tejidos a los vínculos entre ellas (sororidad).

2.4 Arte feminista: un objeto cultural y político

Después de repasar la historia y principales características, defino al arte feminista como una vertiente del arte contemporáneo, que empieza en la década del 60, impulsado por un compromiso político y un ánimo reivindicativo por parte de artistas mujeres quienes utilizan sus obras de arte como un medio para lograr cuestionamientos sociales sobre los estereotipos y roles de género, adscritos, principalmente, a las mujeres. Aunque también, la denuncia feminista va más allá de las mujeres aparece interseccionalizada con otras denuncias como lo son la clase, etnia o raza. Así, podemos afirmar que, para hablar de arte feminista, tenemos que observar las plataformas críticas de enunciación y un compromiso político (manifiesto o no) por parte de las artistas en torno a la problemática de los géneros. La denuncia reivindicativa es el motor de estas propuestas, pues este arte se orienta a conseguir un efecto social.

La búsqueda del impacto social es algo a considerar en este análisis, ya que el arte feminista logra a través de sus obras, queriendo o no, resignificar el espacio subalterno desde que enuncia conscientemente. Las obras y piezas creativas se convierten así en una plataforma de acción política y cultural; ese lugar común en el que lo femenino y lo subordinado se juntan para generar denuncia y subversión en torno a los temas de género.

Para transitar ese camino a la subversión, el arte feminista recurre a técnicas, plataformas de representación y temas que cuestionan, a la vez que revalorizan todos aquellos elementos que tradicionalmente que han jugado distintos roles a lo subordinado, yendo incluso más allá de los géneros (incluimos aquí cuestiones de raza, etnia, clase social, orientación sexual, etc.). Para desarrollar esto, el arte feminista comparte una serie de técnicas, temas y formas de representación, como sus lugares comunes.

En relación a las técnicas, tenemos el uso (único o combinado) de plataformas poco canónicas de enunciación como el afiche, estencil, la fotografía trucada, el collage (todas estas en artes plásticas), hasta las performances, el teatro bricolage, intervenciones callejeras y el espectro de las artes visuales (video, documental, videoarte). Estas últimas, bastante utilizadas por artistas latinoamericanas desde los años ochenta. Asimismo, también tenemos el uso de las artes manuales como las artesanías, las manualidades, el bordado o tejido, con claro mensaje alusivo a la confiscación histórica de las mujeres en la esfera doméstica.

En cuanto a los temas de representación, el arte feminista se enfoca en los mandatos y desavenencias que componen las identidades estereotipadas de las mujeres en las sociedades patriarcales: la maternidad, el trabajo reproductivo doméstico, el control del cuerpo femenino, la violencia de género y la sexualidad femenina (aquella controlada-pasiva- y que a su vez se reclama como objeto sexual para la satisfacción masculina). Es decir, el arte feminista representa y denuncia todos aquellos mandatos patriarcales occidentales que ejercen dominación a la mujer por el hecho de ser mujer. De esta forma, este arte construye y problematiza su obra desde un enfoque de género y deconstruye una conceptualización de lo femenino como categoría ontológica y pre cognitiva (antecede a la cultura).

Entiendo *el género* como un constructo político y una variable explicativa de relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres en las sociedades, y *el cuerpo*, como el espacio de enunciación y plataforma de denuncia de mandatos patriarcales.

En esta investigación, el desarrollo del concepto de género aplicado al análisis de las piezas, utiliza las ideas desarrolladas por Joan Scott, en su clásico texto *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, y de *El género en disputa*, de Judith Butler. Para el concepto de cuerpo, utilizo las propuestas provenientes de la sociología del cuerpo, con David Le Breton y los estudios queer de Butler.

Para Scott (1986), el género es un concepto amplio que rebasa de lejos el interés feminista. Este debe entenderse como categoría social y política que permite analizar crítica y deconstructivamente la historia, tal como la categoría clase en el materialismo histórico. Posee dos perspectivas de análisis interconectadas ya que funciona tanto como un elemento constitutivo de las relaciones de poder que operan en una sociedad, así como el determinante primario de las relaciones significantes de poder. (Scott 1986: 289). Esto significa que el género explica los cambios en la organización de las relaciones sociales y que a su vez se ven reflejado en las representaciones de poder.

Dentro de las relaciones sociales, el género actúa en cuatro campos: 1) Los símbolos

culturales disponibles en una sociedad que evocan distintos tipos de representación acerca de lo masculino y femenino (ejemplo: la Virgen María como modelo marianista) y que a su vez son significantes de otras dicotomías adscritas a los sexos: virtud/vicio, purificación/contaminación, etc. 2) Los conceptos normativos que se manifiestan simbólicamente en distintas doctrinas de ordenamiento de lo social: lo jurídico, científico, moral, religioso, educativo o político. Estas doctrinas parten y reafirman el supuesto de la distinción “natural” entre hombres y mujeres. 3) En las organizaciones e instituciones sociales, como el mercado, la política o el sistema educativo, que a fin de cuentas nos educan como sujetos. 4) En la identidad subjetiva: aquí el género debe entenderse como el principal componente de las identidades, ya que es el soporte de los procesos intersubjetivos que generan nuestras más profundas y primarias narrativas como personas.

Al ser el género una categoría que opera a multinivel, se convierte en el caballito de batalla en la sociedad, ese espacio donde las relaciones de poder se establecen. En el género se juega la vida social, se divide el trabajo y se articula y definen las posiciones de poder dentro de una sociedad.

En la misma línea, Butler (1990) también concibe el concepto de género como una variable de análisis y una construcción discursiva utilizada en las sociedades para diferenciar lo que es ser hombre y mujer, pero añade algo relevante: la diferencia de los géneros se da sobre la base de los cuerpos sexuados (esto último quiere decir que las personas han moldeado sus anatomías en base a los mandatos del sexo). “El género es el medio discursivo/cultural a través del cual la *naturaleza sexuada* o un *sexo natural* se forma y establece como pre discursivo, anterior a la cultura, una superficie neutral sobre la cual actúa lo cultural” (Butler 1990: 55).

Al ser el género una interpretación cultural, implica necesariamente la experiencia de los sujetos. No hay género fuera de los márgenes de las interacciones sociales. Tanto el género y la sexuación de los cuerpos intentan ser un pre discurso que antecede a la formación de la identidad de género (que es, además, nuestra primera formación identitaria); y su arraigo en los imaginarios es anterior al aprendizaje cultural. De esa forma, su estabilidad, así como su naturaleza binaria (hombre/mujer - masculino/femenino) queda patente en cada sujeto. Por tanto, los géneros no son sustantivos (ni ontológicos ni esenciales), tampoco son atributos vagos o externos, sino que “el género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género” (Butler, 1990: 84). Es el carácter performativo del género lo que permite a los sujetos interpretar su identidad. En ese sentido, el género también es el espacio interpretativo y performativo de los discursos identitarios que la

sociedad nos impone. Como dice Butler, “la identidad se construye performativamente por las mismas expresiones, que al parecer, son resultado de estas”¹⁵ (Butler 1990: 85).

En *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Butler se cuestiona sobre cómo y dónde se construye el género, y ofrece como respuesta que al ser un hecho cultural, performativo, existe un cierto determinismo de significados inscritos en una materialidad; la que resulta ser la anatomía de las personas.

La comprensión de lo corpóreo como un “espacio de construcción” ha ido ganando validez en diversas disciplinas humanas y sociales. Tal es el caso de la sociología, que ha ido incorporando, en sus últimos años, lecturas sobre los niveles de la significación identitaria inscritas en los cuerpos. Para la sociología del cuerpo, la corporeidad humana es un hecho social y cultural, materia simbólica, objeto de representación y de imaginarios. Todas nuestras acciones, desde la que ocurren en la intimidad hasta las que se producen en la escena pública, pasan por la existencia a través de los cuerpos.

De esta forma, los cuerpos, moldeados por el contexto social y cultural, sumergen al sujeto en “ese vector semántico por medio del cual se construye su relación con el mundo: sus actividades perceptivas, la expresión de sus sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor. La existencia es, en primer término, corporal” (Le Breton 2002: 7). Somos ante todo carne, pero carne con significados asimilados a lo largo de nuestra vida. De nuestro cuerpo se propongan, de manera externa, las significaciones que son base de nuestra existencia, individual y colectiva.

Siguiendo con lo propuesto por Le Breton, los cuerpos cumplen un rol en el mundo social: son los emisarios de nuestras emociones, el altoparlante de nuestro ser y son el receptáculo de las convenciones sociales, del ethos de clase, de la suma de las tradiciones que nos anteceden. En esa lógica, el cuerpo refleja y carga con toda la experiencia. Así también, los cuerpos funcionan como una caja de resonancia de los

¹⁵ Esta construcción del género utiliza una argumentación marxista y foucaultina, en la cual Butler busca superar el debate feminista sobre la episteme del género de su tiempo. Además, utilice a otras autoras. De Luce Irigaray, retoma la idea lacaniana que las mujeres no son solo la oposición del hombre, sino son una categoría aún no descrita e imposible de describir. Partiendo de que el lenguaje es completamente masculinista y falocéntrico, las mujeres constituyen lo “no representable”. En ese sentido señala: “La falsedad de la significación (socio -lingüística) vuelve inapropiada toda estructura de representación” (pp 60). También hay referencia a lo propuesto por Mónica Witig, quien menciona que las sociedades determinan eficaz y constrictivamente de los géneros a través de la matriz heteronormativa. Esta matriz responde a una necesidad política y cultural que reglamenta y define la sexualidad de las personas pues determina los mandatos sociales de sexualidad, femenino, masculino y pero también, lo *Alterno*, lo *abyecto*, estas otras formas de sexualidad y de identidades de género que coexisten en nuestras sociedades y que no pueden ser catalogadas bajo las nociones binarias de hombre y mujer.

procesos sociales, políticos, así como también de las representaciones sociales de nuestro tiempo. Todas ellas quedan grabadas en los cuerpos como marcas de los tiempos.

Las representaciones del cuerpo son una función de las representaciones de la persona. Al enunciar lo que hace el hombre, sus límites, sus relaciones con la naturaleza o con los otros, habla de su propia carne. Las representaciones de las personas y las del cuerpo, corolario de aquellas siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas (Le Breton p.27).

De esta forma, la sociología del cuerpo nos demuestra cómo los cuerpos están permanentemente moldeados por el entorno. Esta idea me lleva a plantear dos puntos importantes para la investigación: el cuerpo de las mujeres funciona como materia simbólica y a su vez como un espacio de reflejo y dominación en las sociedades patriarcales. Esto es que el cuerpo debe entenderse como locus de dominación de los roles sexuales.

Es una cuestión de poder, y especialmente de política, el control de la corporeidad. Ya en los años 70, el antropólogo Jean Marie Brohm mencionó que toda política se impone por la violencia, la coerción y las restricciones sobre el cuerpo. Esto quiere decir que todo orden político e ideológico produce un orden corporal.

Asimismo, para Foucault (1975), el cuerpo se encuentra sumergido en un campo político en donde establecen diversas relaciones con otros cuerpos, denominadas relaciones de poder. Este autor comenta que "el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos" (Foucault 1975: 32).

En las sociedades contemporáneas, las relaciones con la corporeidad se inscriben en un sistema de clase, raza/etnia y género. Cada una de estas categorías establecen significaciones y valores, según la posición social. En ese sentido, y retomando a Bourdieu (1979), el cuerpo es la objetivación más indiscutible de la clase. El habitus se expresa en una regla de conductas físicas y en el comportamiento. Este mismo razonamiento se puede aplicar con el género inscrito en la diferencia sexual.

Estas concepciones acerca de los cuerpos han sido determinantes en los estudios queer, así como también en el feminismo activista y académico, que plantean que el cuerpo es el locus de dominación de las mujeres. En *Los cuerpos que importan*, Butler enfatiza que los cuerpos son los receptores pasivos de la ley sexual inevitable, y por ello, termina siendo el locus de dominación. "El cuerpo se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento

mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma” (Butler 1990: 58).

Por su parte, las teóricas feministas francesas lacanianas, como Lucy Irigaray, afirman que lo femenino está ligada a vivencia de la corporalidad. Es decir, no hay lo femenino, no hay género, sin el cuerpo sexuado y performado. Es por esto que las artistas feministas, desde las pioneras hasta las contemporáneas, han utilizado el cuerpo -su exposición y representación- como el soporte material de sus denuncias. Y dentro de esta línea, el cuerpo auto representado ha funcionado como un espacio de desafío a los mandatos sociales y patriarcales.

Al ser consciente de que el cuerpo es el locus de dominación de las mujeres, las artistas feministas se propusieron cambiar el cuerpo moldeado según el mandato de lo femenino, a un cuerpo político: el cuerpo de *las mujeres*. Con ello dieron el paso de un objeto dominado, pasivo, a un agente neutral, comunicativo y diverso. Crearon imágenes corporales para diversas audiencias femeninas, incluyendo la mirada para las lesbianas.

De esta forma, el arte feminista se articula desde el uso del cuerpo como materia prima. Para ello, las artistas feministas han elaborado un inventario de las distintas representaciones y analogías simbólicas que le han adjudicado al cuerpo de las mujeres para justamente, jugar con estas, generando significados subvertidos. Llegaron a establecer que lo **femenino** tiene asociación con nociones como: casa, tierra-territorio, nación, identidad, violencia simbólica. También, con la de ser el objeto de deseo de lo masculino. Las artistas feministas resignificaron dichas asociaciones, a través de la parodia, la interpelación y el lenguaje crítico a los discursos sociales patriarcales contenidos en esos tópicos.

En esa misma línea, lo femenino es una categoría permanentemente reinterpretada por las artistas feministas. Nelly Richard (1996), en su ensayo *Feminismo, experiencia y representación*, nos presenta una reflexión conceptual y filosófica sobre el arte feminista latinoamericano. Allí, Richards desarrolla lo femenino no como el dato pre crítico adscrito a una identidad colectiva, sino algo por modelar y producir: una elaboración constante, múltiple y heterogénea que realizan las mujeres -en este caso las artistas feministas- y que incluye el género en una combinación variable de significantes para entrelazar diferentes modos de subjetividad y diferentes contextos de actuación.

Lo femenino podría designar ese vector de descentramiento significativo que opera desde un margen cuestionador de la representación sexual y cultural, y que reflexiona sobre las retóricas formales, los cálculos ideológicos, las maniobras expresivas que utiliza el discurso hegemónico para disimular el contrato masculino que legitima su apropiación de la cultura. Ese femenino no es un contenido de una identidad ya formada (anterior y

exterior a su representación verbal) sino la posición crítica que consiste en interrogar los mecanismos de constitución del sentido de la identidad (Richards 1996: 743).

2.5 Inicios del Arte feminista en América Latina

En la actualidad, la producción feminista en el campo visual es amplia y variada. Países como Chile, Argentina, México y Perú, tienen diversas artistas y diversos colectivos feministas avocados a representar las problemáticas de la mujer latinoamericana en las sociedades machistas. Muchos de estos trabajos aparecen, además, vinculados a un activismo en demandas concretas, como lo son el acceso a los derechos reproductivos, aborto gratuito y seguro; en contra la violencia de género y los feminicidios. También vinculados al reconocimiento de los derechos de la población LGTBI. Así, el universo de propuestas y trabajos feministas es bastante diverso. Por ello, en esta parte, me concentraré en las producciones feministas pioneras y más relevantes en el campo visual de la región.

Distintos textos ubican los inicios de la producción feminista latinoamericana en la década del 70. No obstante, hay una precursora que sin ser feminista dejó una impronta en las siguientes generaciones de artistas y fue la mexicana Frida Kahlo. La obra de Kahlo es considerada precursora del feminismo latinoamericano, pues con mucho valor y desparpajo para la época, desarrolló una estética revolucionaria sobre ser mujer, en base a su propia experiencia de vida. Como señala la chilena Antivilo Peña en su tesis *Entre lo sagrado y lo profano se tejen las rebeldías*, Kahlo sin querer, desarrolló la máxima feminista de lo personal es político. Sobre la base de su experiencia como mujer, política, bisexual, con un padecimiento físico, Kahlo se retrata a sí misma en tópicos como la menstruación, abortos, maternidad, sexualidad, muerte y en su idolatría a Diego Rivera. Con su experiencia representada, Kahlo golpeaba a la ideología dominante en el México machista de los años 40s y 50s, convirtiéndose, en el referente más importante de la visualidad feminista en América Latina. Ejemplo de ello serían las mexicanas Nahui Olin, Remedios Varo, Magali Lara, Lourdes Grobet (entre las principales) herederas de la estética de Kahlo, quienes, en la década del 70, desarrollaron diversas propuestas visuales sobre cuestionamientos en torno a la identidad femenina.

La confrontación visual instaurada por Kahlo fue también determinante para la emergencia de artistas feministas en el campo visual de los años 80. Entre esos años, en Cuba y México (principalmente) surge una producción feminista que empieza a abordar las diferencias y desigualdades de la mujer a partir de una política estética del cuerpo, tal como lo había realizado Kahlo décadas atrás (cuestión que a su vez es concordante con lo trabajado por las norteamericanas desde la década del 60).

No obstante, este feminismo incorpora una serie de elementos propios de las culturas populares latinoamericanas para afirmar una posición subalterna y tornarse así en propuestas contrahegemónicas. Siguiendo a Antivilo, en esa línea resalta el trabajo de la cubana Ana Mendieta (figura 2-10), quien en la década de 70 se auto representó a través de distintas plataformas, para denunciar cuestiones sobre la experiencia de ser mujer latina y migrante en Miami. Su intención era mostrar la herencia africana e indoamericana presente en la cultura cubana de los Estados Unidos, que deviene en una forma de vivir culturalmente híbrida. Mendieta hace fotografías, instalaciones y performances que muestran un lenguaje complejo, pluricultural, vinculado al mundo femenino y subalterno.



Figura 2-10 Ana Mendieta. Autorretrato ensangretado.

Pinterest Blood, Self Portraits and artworks

Una línea similar puede observarse en las artistas feministas argentinas de la década del 70. Allí el feminismo llega vinculado a una militancia de izquierda y al ámbito académico, y desarrolla una propuesta diversa en el campo de la fotografía y lo audiovisual (principalmente cine). Según la tesis doctoral *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* de María Laura Rosa, la artista Luisa Bemberg fue una de las primeras productoras fílmicas en desarrollar cine feminista en la región. Son fundamentales también los cortos de Bemberg, *El mundo de la mujer* y *Juguetes*, pensados y realizados entre 1972 y 1974. En ambos hay una denuncia de valores patriarcales y cuestionamientos sobre la identidad femenina.

Otro de los temas muy particulares del feminismo latinoamericano, de entre los años 80 y 90, es la estrecha vinculación de su política estética, en torno a los cuerpos, con las tradiciones culturales propias de los países andinos y caribeños. El uso y apropiación de estas prácticas culturales se da a través de una doble y compleja relación: en clave de revalorización y visibilización de las artes y prácticas populares; pero también a

través de la parodia, ironizando los valores tradicionales que estas poseen.

En relación a la sátira, artistas como Mónica Mayer y Mari Bustamante (México) han utilizado rituales mexicanos en representaciones paródicas, con el fin de denunciar la cultura machista. Esta línea también fue tomada por los colectivos feministas mexicanos como Polvo de Gallina Negra y Bio Arte¹⁶. Ambos colectivos tuvieron una vida activa durante la década de los 80, convirtiéndose en íconos del arte feminista en la región. Fotografía, poesía, collage y performances. Podemos ubicar aquí también a los colectivos argentinos feministas surgidos a mediados de los 70 y que tuvieron actividad hasta la década de los 80s. Resaltan los liderados por la artista Monique Altschul quien junto con antropólogas, sociólogas, artistas plásticas y feministas de diversas procedencias, montaron una serie de exposiciones denominadas *Mitominas I* (1986), *Mitominas II* (1988), *Los espacios domésticos: Del sótano al desván y El ama de casa y la locura*¹⁷.

Por otra parte, desde los años 80 en adelante, muchas artistas latinoamericanas recurrieron a las artes y artesanías presentes en el mundo popular de sus culturas, para utilizarlas como un objeto de enunciación, dotándolas con ello de un valor artístico en sus propuestas feministas. De la misma forma que Judy Chicago lo había hecho 10 años antes en *The Dinner Party* (figura 2-4), utilizando los elementos utilitarios que componen una mesa. Este uso ha sido deliberado, pues aquellas artesanías han sido el arte siempre al alcance de las mujeres.

Al haber un uso mixto de los elementos populares en el arte feminista, Antivilo utiliza el concepto de hibridez cultural desarrollado por Néstor García Canclini para describir las plataformas y contenidos del arte feminista de estas décadas. Antivilo señala lo siguiente:

las artistas feministas latinoamericanas dejan ver en sus obras toda la hibridez cultural (...) en una matriz singular de propuestas estéticas y políticas coronadas por actos de una potencia y osadía de sus propuestas visuales. Aquí la hibridación se entiende como la conjunción de procesos socio culturales, en la que las estructuras o prácticas descritas, que existen en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (Antivilo, 2006).

En otras palabras, esta hibridez cultural presente en el arte feminista latinoamericano

¹⁶ Manifiesto feminista escrito por la artista Mónica Mayer, titulado *De la vida y arte como feminista. De cómo un buen día me di cuenta que yo sin el feminismo, no puedo vivir*. Fuente: <http://www.pintomiraya.com/pmr/performance/gallina-negra/51.html>

¹⁷ Antivilo, Julia. 2006

tiene que entenderse no sólo como un mestizaje, sino como un proceso intercultural, más cercano a una fusión o a un sincretismo cultural o religioso, similar a lo ocurrido en el campo de la religiosidad latinoamericana, donde la doctrina católica se fusiona con elementos de la idiosincrasia y religiosidad andina para dar cuenta de una particular religiosidad latinoamericana. De manera similar, la hibridez en el arte feminista: un arte político de las mujeres que enuncia desde lo popular, desde ese espacio subalterno con un propósito deliberado, tal como lo hace Coca en su creación de *La Mestiza*, que analizaremos en los siguientes capítulos.

Habiendo definido y caracterizado lo que es arte feminista, incluido un recuento de las prácticas de las norteamericanas y latinoamericanas más relevantes para esta tesis, cabe preguntarse si podemos hablar de una generación de artistas feministas peruanas, y, de ser el caso, desde cuándo existe este arte en el Perú. Aquí hago la aclaración de que cuando refiero a “generación”, lo hago en relación a un grupo de artistas que puede ser asociadas entre sí en tanto poseen algunos elementos en común, como el discurso e intencionalidad política de la obra, elementos iconográficos, plataformas de exposiciones, y también, que su obra es coincidente y conversa en términos contextuales y cronológicos.

La búsqueda de información resultó en una no muy extensa bibliografía relacionada al análisis sobre el arte femenino y feminista producido por artistas peruanas plásticas, ni a un nivel académico ni de divulgación (artículos en revista, etc.), lo cual contrasta con la vasta bibliografía que existe en torno a las producciones de los varones en las distintas artes (pintura, fotografía, grabado o arquitectura).

Existen diversos artículos referidos a la obra de artistas reconocidas internacionalmente, como es el caso Tilsa Tsuchiya, Lika Mutal o Cristina Gálvez, que se centran en las técnicas plásticas pero que carecen de una perspectiva de género. Además, trabajos sobre lo *marica*, específicamente, sobre el mundo travesti y gay, realizados por el crítico de arte, Gustavo Buntinx (El Micromuseo travesti del Perú) como por los críticos Emilio Tarazona y Miguel López sobre los artistas Giuseppe Campuzano y Sergio Zevallos del grupo Chaclacayo, entre otros. Tampoco existe una gran bibliografía sobre el análisis de las representaciones de los géneros en otros campos artísticos que centren su atención en la construcción de las identidades masculinas y femeninas dentro de, por ejemplo, la literatura y en los productos comunicacionales. Así, se puede señalar que la producción intelectual peruana sobre el arte se ha enfocado, tradicionalmente, en la producción de los artistas varones.

No obstante, en los últimos cinco años, la perspectiva de género aplicada a la producción artística ha empezado a ganar un pequeño pero importante espacio dentro

de la academia peruana. Alimentado por la coyuntura local (y mundial) donde el género en las políticas públicas y en los discursos activistas de calle y de redes sociales han impacto en nuestra sociedad, es que la academia peruana ha empezado a elaborar interpretaciones sobre el tema. Estudiantes, egresados, egresadas así como docentes de universidades locales, en especialidades como el género y sexualidad, estudios culturales, ciencias sociales y humanas, y en las maestrías de arte e historia del arte; están produciendo un capital académico y de divulgación sobre arte desde el enfoque de género. Este material, no cuantioso pero valioso, lo podemos encontrar disponible de los repositorios virtuales de tesis y en artículos de revistas locales de los temas mencionados.

En esa misma línea, con la coherencia que demanda el actual contexto, del 2014 en adelante podemos encontrar cada vez más circuitos artísticos y culturales que tienen una agenda sobre la equidad de género y el feminismo en el Perú. En esa línea, destacan las curadurías sobre arte feminista peruano realizadas tanto en Perú como en el extranjero. Gabriela Germaná curó la muestra *Metal Bodies: Contemporary Peruvian Women Artists*, expuesta en la galería de arte de la Embajada de Perú en Washington D.C (2018), en la cual abordaba la representación del cuerpo femenino en cinco escultoras peruanas que trabajan con metal. Por su parte, Miguel López ha llevado a cabo proyectos curatoriales importantes. Relacionados a esta tesis: *Energías sociales/fuerzas vitales, de Natalia Iguñiz: Arte, activismo, feminismo (1994-2018)* (muestra y libro editado por el ICPNA, 2018) *Teresa Burga. Estructuras de aire* co-curado con Agustín Pérez Rubio, Miguel A. López (MALBA, Buenos Aires, Argentina, 2015) y en Lima en el 2017 en la galería 80m².

Fruto de estas curadurías, López edita *Ficciones Disidentes en la Tierra de la Misoginia* (Pesopluma Editores, 2019).

Finalmente, es pertinente mencionar un cambio social que aparece junto con el desarrollo de la perspectiva de género en el arte: cada vez hay más espacios donde se realizan conversatorios, debates, performance, obras de teatro, que, partiendo de las experiencias personales de las mujeres y de las personas de la comunidad LGBTI que acuden (varios ya se reconocen como feministas), se analizan problemáticas sociales en torno al machismo y las relaciones de género en nuestra sociedad. Estos nuevos espacios generan una importante red de solidaridad (aquí también ubico los movimientos de redes Yo te creo, Me too) frente a los casos de violencia que siguen ocurriendo hacia las mujeres con la misma frecuencia e intensidad de años atrás. Y es que, lamentablemente, no existe una correlación entre el avance del activismo feminista peruano, para denunciar y generar conciencia social sobre este tipo de violaciones y

feminicidios, con la disminución de ocurrencia de estos crímenes y agresiones hacia las mujeres. Como dicen las pancartas de las marchas de Ni una Menos, “Nos siguen matando”¹⁸.

Considerando todo lo mencionado sobre la academia y activismo del arte feminista en el Perú, y antes de pasar al análisis de las imágenes en los siguientes dos capítulos, en el siguiente apartado realizaré una revisión de los trabajos artísticos femeninos y feministas peruanos más importantes que antecedieron e influyeron a la generación de las dos artistas feministas de este estudio.

2.6 Genealogía del arte femenino y feminista en el Perú

Si bien, a nivel global, el movimiento feminista en el campo artístico empezó a inicios de los años 60, en el Perú se desarrolló hacia finales de esa década, con más énfasis desde la década de los 70. La mayoría de estas artistas peruanas se desarrollaron en el campo de la poesía y de las artes plásticas: mujeres de clase media y alta, urbana, con posibilidad de acceso a la educación, algunas de ellas con estancias formativas en el extranjero. Sin duda, artistas provenientes de esferas privilegiadas, nutridas por las vanguardias de la época, la escena experimental y atravesadas por un sentimiento de reclamo ante el desarrollismo que el discurso modernista del gobierno de Belaunde exponía (López, 2018).

Un poco antes de esta emergencia de artistas feministas, durante los años 50 y 60, ya habían destacado algunas artistas con temas y representaciones del cuerpo femenino, retratos y en general, representaciones del mundo íntimo y doméstico de las mujeres de la época (Ballero y Lima, 2018). Si bien representadas bajo los términos estéticos de la vanguardia modernista, carecían de una perspectiva estrictamente feminista. Tal es el caso de las obras de Julia Codesido, Elena de Izcue, Carlota y Teresa Carvallo, entre otras.

¹⁸ Esta tesis invita a pensar en que por qué surge esta contradicción. Podría aventurarme en señalar, que la sociedad patriarcal responde de una manera voraz y agresiva cuando siente que la equidad de género se consolida como un discurso positivo que gana institucionalidad y legitimidad en distintos campos, como el político, educativo, etc. De esa forma recurre a la violencia simbólica y al control del cuerpo de las mujeres para detentar su poder. Inclusive, vuelve a las prácticas más arcaicas de control y castigo, como el de quemar a las mujeres como cuando se les acusaba de brujas cientos de años atrás. Siguiendo esa lógica, podríamos analizar el 2018, uno de los más terribles para la sociedad peruana. No solo porque los índices de violaciones y feminicidios se elevaron sino por qué aparecieron en el espectro, los asesinatos de una mujer de 22 años ser quemada por su acosador en un bus (Caso Eyvi Ägreda) y otras dos arrastradas del brazo y de los pelos (Arlette Contreras). Esta última, con una indignante sentencia donde absuelven al agresor.

Podemos señalar, más o menos, la emergencia de una época de arte femenino con sensibilidad feminista a finales de los 60s, favorecida por los liderazgos femeninos en los espacios canónicos de arte de esos años: Mahia Bilblos como directora del Instituto de Arte Contemporáneo, Marie France Cathelat en la galería Quartier y Ana Maccagno, como sub directora de la escuela de Artes de la Universidad Católica. Durante esos años, las obras con interés feminista estuvieron atravesadas por las indagaciones experimentales y el arte de vanguardia.

A mediados de esa década emerge en la escena el colectivo de arte vanguardista, *Arte Nuevo* (1966 - 1968). En este colectivo participaban los artistas Víctor Delfín, Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela, y Luis Zevallos Hetzel, y las artistas Teresa Burga y Gloria Gómez Sánchez.

En paralelo al trabajo del colectivo, Burga y Gómez Sánchez, con una clara sensibilidad feminista, introdujeron en la escena local, a través de sus primeras instalaciones, las denuncias relacionadas a ser mujer en el Perú. Burga realizó su primera individual denominada *Objetos* en 1967 (Figura 2- 11).



Figura 2-11 Teresa Burga, 1967. *Objetos*.

Instalación, ambientación. Pinault Collection. Imagen derecha: vista de la exhibición en el Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Suiza, 2018. Foto: Lorenzo Pusterla.

En ella, la artista utilizó muebles de su casa para mostrar los espacios de violencia estructural y silenciosa que ocupan las mujeres ahí, confiscadas, en casi la misma cualidad de los objetos. De una forma similar, también en 1967, Gloria Gómez Sánchez realizó la instalación escultórica *Corbatas*, en la que representaba a una figura femenina que asemejaba a una corbata, pero con piernas abiertas y el centro con dos manos que evocaban la escena de un parto. La artista buscaba hacer una crítica al control del cuerpo femenino. Ambas instalaciones resonaron en los medios, aunque, principalmente, por el uso de elementos pop, pues los contenidos de sus mensajes feministas pasaron totalmente inadvertidos por la crítica de la época.

Años más tarde, en esa misma década, aparece en escena Cristina Portocarrero con un trabajo en arte y de activismo feminista. Formó parte del colectivo *Papel y más papel*, y realizó un proyecto experimental *14 Manipulaciones con papel periódico*. Portocarrero empezó un activismo junto con las organizaciones que luchaba por los derechos de las mujeres a inicio de los años 70. Portocarrero se mantuvo activa en la militancia artística feminista hasta finales de los años 80, cuando, por el cuidado familiar, decide retomar a sus labores en el arte fuera de las demandas feministas.

Los atisbos de la vanguardia experimental de los 60s se juntaron con los ánimos cuestionadores de los espacios canónicos de museos y galerías, otro tema que inquietaba a las artistas de la época. En efecto, en esta década, se realizaron diversas intervenciones experimentales en plataformas más allá de las artes plásticas para denunciar el tema. En 1969, la coreógrafa Ivonne Von Mollendorf convocó a un espectáculo denominado *Antiballet*. Cuando la audiencia estaba ya sentada en la sala esperando el show, la artista coloca unos audios de fondo sobre danza y fomentó el diálogo con el público espectador con el ánimo de criticar al ballet como un espacio de perpetuación de la feminidad tradicional.

Para la década del 70s se produjeron algunos cambios en cuanto a temas y plataformas artísticas utilizadas por las artistas. La producción estuvo marcada por dos pautas: por un lado, las tendencias experimentales, de tema intimistas, con una fuerte influencia estética de corrientes extranjeras; y por otro, el imperativo cultural del gobierno velasquista para abocarse al desarrollo del arte peruano, tanto en técnicas como en motivos. Esto último obligó a retroceder a varias artistas en sus exploraciones vanguardistas.

Dentro de las artistas abocadas a trabajar los motivos peruanos destacan los trabajos de la artista indigenista Alicia Bustamante, quien junto con su hermana Celia fundaron la peña Pancho Fierro. Esta peña albergó importantes trabajos de artistas de las distintas regiones. Una de las más destacadas fue Apolonia Dorregaray, artista huancaína del arte de los mates burilados, quien recibió numerosos premios durante esa década. En este mismo tiempo y bajo el mismo espectro, Elena de Izcue realiza el primer filme documental en el Perú, *Runan Caycu* en 1973, de corte tradicionalista.

Las artistas que se mantuvieron en la línea de lo experimental tenían una fuerte influencia artística adquirida en sus estancias en el extranjero. Burga y Gómez Sánchez continuaron con esa estética experimental aunque abandonando la impronta del pop que las habían acompañado durante los años de Arte Nuevo. Al retorno de una instancia en El Instituto de Arte de Chicago, Burga realizó dos individuales: *Autorretrato. Estructura. Informe 72* (1972) y *Cuatro Mensajes* (1973). En la primera, la artista se burla

del retrato en la pintura, mientras que en la segunda muestra deja entrever su interés por utilizar plataformas de arte que sirvan, principalmente, para el tratamiento de data (técnica que trabajará más adelante para hacer la primera muestra feminista sobre la condición de la mujer clase media limeña). Por su parte, Gómez Sánchez decide también abandonar el pop escultórico que la había acompañado en la década pasada para incursionar en el diseño gráfico y collage, lo que evidencia una influencia de las antecesoras feministas norteamericanas. Similar a la propuesta de Barbara Kruger, Gómez Sánchez empieza a realizar fotomontajes para la revista *Caretas*, en la cual, sutilmente, realizaba críticas al sistema patriarcal. Su última exposición a finales de 70 se denominó “Muerte del arte”.

En la mesa se encontraba un manifiesto de tres páginas donde la artista dejaba en claro que expresaba su deliberada intención de pasar de propuesta estética a una práctica ética. Con ello despidió su carrera plástica.

Otra artista que puede ser considerada como feminista en los 70s es la coreógrafa y poeta, Victoria Santa Cruz (Lima, 1922). Junto con su hermano Nicomedes Santa Cruz fundaron el Teatro del Sol. Después de una instancia formativa en París y un recorrido de aprendizaje musical por Marruecos, Victoria Santa Cruz regresa al Perú y se dedica a la dirección del conjunto Nacional de Folclore del Instituto Nacional de Cultura y a impulsar su propio ballet. La obra artística de Santa Cruz fue desafiante. En las letras de sus poemas como en la construcción coreográfica de ritmos afroperuanos, Santa Cruz expone una historia de sometimiento y exclusión que vive la población afro en el Perú, y a su vez, denuncia la discriminación que sufre por ser mujer (y negra). Así, Santa Cruz se convierte en una de las primeras artistas que cuestionan el doble sistema de discriminación que sufre la mujer afro en un país colonial como el Perú. En ese sentido, López menciona lo siguiente: “Desde sus obras, Santa Cruz confronta un doble sistema de opresión al reconocerse como artista mujer y como descendiente de la diáspora africana, subrayando los vínculos entre el legado de la explotación esclavista y la división sexual del trabajo al interior de una estructura social de subordinación patriarcal y racista” (López 2019: 46). Ejemplo de esto son las piezas musicales *Las Lavanderas* (1967) y la canción *Hay que barrer* (1968), ambas composiciones que aluden al trabajo doméstico femenino racializado y clasista; y el poema musicalizado *Me gritaron Negra*, escrito a mediados de los 70s. Aquí la artista narra un incidente autobiográfico, cuando a los siete años le gritaron *negra*, generándole dolor y una vergüenza racial que la acompañó hasta reconocerse afirmativamente, en su adultez, como negra.

Esta pieza tiene un video (figura 2-12) donde la misma Santa Cruz declama el poema



Figura 2-12 Victoria Santa Cruz, 1970. *Me gritaron Negra*.

Imágenes del video realizado en 1978, en el marco de un documental llevado a cabo por Odin Teatret.

acompañada de un ballet y una percusión, que enfatizan con palmas, zapateos y repeticiones la palabra *negra*. Sin duda, hasta el momento, esta es una de las obras artísticas más impactantes sobre el racismo y el género en el Perú.

Los años 70 también abrieron camino al trabajo de artistas peruanas cuya obra puede categorizarse como arte conceptual, y abordan representaciones de temas intimistas desde una sensibilidad femenina. Tal es el caso de la famosa Tilsa Tsuchiya, ganadora del premio Teknoquímica en el 1970, que sin producir estrictamente bajo el espectro feminista, representa en su obra un mundo mitológico y onírico donde desde el lenguaje femenino. Temas como el erotismo, cuerpo y sexualidad. *Mujeres y reptiles* (1970), *Mito de la mujer y el viento* (1976) *Tristán e Isolda* (1974) dentro de sus obras más trascendentes.

El campo de la poesía de esta época también atraviesa por el umbral del intimismo del mundo femenino. Tenemos aquí a María Emilia Cornejo que en su poesía describe las relaciones sociales que cobran materialidad en el cuerpo de la mujer: el amor, el sexo, el matrimonio y la maternidad. En sus versos se lee el desafío a los valores patriarcales a través del cuestionamiento de estos mandatos. La poesía de Cornejo tiene un fuerte impacto en todo el campo artístico femenino, tanto en la literatura como en las artes plásticas, desde los años 80.

Todo este gran capital generó una fuerte influencia en el trabajo de la siguiente década de las artistas peruanas. No obstante, los años 80 llegaron también con su propia carga: profundas transformaciones políticas, sociales y económicas que se ven reflejadas en el arte de la época; la caída del régimen militar y el retorno a la democracia, las crisis financieras que golpearon duramente a las economías domésticas en todas las escalas,

la muerte, violencia y zozobra fruto del CAI, suministraron los temas y dieron contexto a las producciones artísticas femeninas. Uno de los campos donde se evidencia de manera más clara la confluencia de estas improntas contextuales es el escultórico. En los años 60 y 70, las artistas Amelia Weis, Cristina Gálvez y Ana Maccagno generaron una influencia en la siguiente generación de escultoras, donde tenemos a Johanna Haman, Alina Canziani, Marta Cisneros, Margarita Checa, Sonia Prager (López, 2019). Estas artistas coinciden en la particularidad de representar el cuerpo femenino, en diversos materiales, con alguna predominancia en el metal, explorando las marcas del dolor de ser mujer en el Perú de esos años. Se tratan de esculturas conceptuales y desgarradoras. Destaca Hamann con *Barrigas* (1983) (figura 2-13), una serie donde aborda de una manera visceral el tema de la maternidad. En una línea similar, Canziani tiene la obra *Vestida para matar* (1984), una pieza metálica donde los pechos de un cuerpo femenino disparan proyectiles desde los pezones. En estas esculturas, la muerte y la destrucción de la guerra interna se interseccionan con las cargas del ser mujer.



Figura 2-13 Johanna Hamann, 1983. *Barrigas*.

Escultura en metal, resina y tela. 174 × 160 × 60 cm
Museo de Arte de Lima, Perú

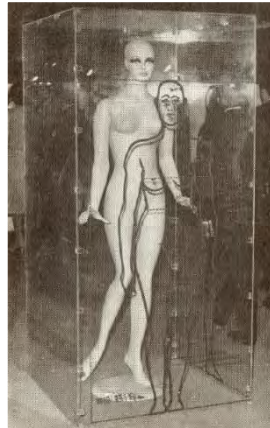
Por otra parte, en los años ochenta, en el campo de la literatura, específicamente, en la poesía, el feminismo adquiere un especial desarrollo. La línea de denuncia iniciada por María Elena Cornejo en los 70, fue continuada por poetas como Carmen Ollé (con su poemario *Noches de Adrenalina*), quien desde una narración descarnada, retrata las implicancias de ser mujer en una situación de precariedad y violencia. A esta lista se añade Sonia Luz Carrillo, Rocio Silva Santisteban, Mercedes Eguren, y Monserrat Álvarez, todas ellas con una lírica cargada de dudas y reclamos, un reflejo de las difíciles

relaciones íntimas, familiares y sociales en el Perú. La impotencia, la frustración e inseguridad que sufren las mujeres son comunes denominadores de esta poesía. Tanto Coca como Iguíñiz, hacen mención de haber leído estas autoras, señalando una influencia en sus obras. Incluso Iguíñiz titula varios de sus cuadros de los años 90 con líneas proveniente de esta poesía.

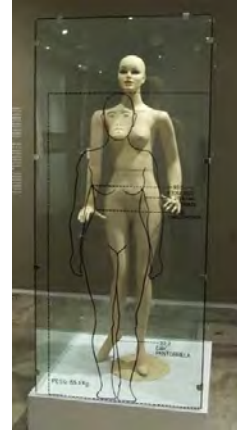
Otro tema muy propio de los años 80, que repercute en la producción artística, son los surgimientos de liderazgos femeninos en organizaciones de base, militancias políticas y cuadros de izquierdas. Por primera vez se escuchaban voces críticas de base sobre los valores patriarcales de la sociedad peruana. En ese contexto es que aparecen las organizaciones civiles por los derechos de las mujeres, (las ONG feministas Flora Tristán, Demus, Manuela Ramos). Esta década abrió los pasos hacia la agenda feminista que se consolidaría la siguiente década. En esa coyuntura, a inicios de esa década se expuso *Perfil de la Mujer Peruana 1980 – 1981*, un proyecto de arte conceptual realizado por la artista plástica Teresa Burga entre los años 1980 y 1981. Burga, con la colaboración de la psicóloga Marie-France Cathelat, desarrollaron este proyecto artístico de corte sociológico que tenía como propósito elaborar un perfil de la mujer peruana de clase media de entre 25 y 29 años, población de la que no se sabía nada, puesto que carecían de total relevancia en el espectro social del país de ese momento.

Burga concebía que este proyecto de arte conceptual debía tener una base informativa, que dé cuenta, de la manera más fidedigna posible, las características y condiciones de vida de las limeñas de clase media de entre 25 y 29 años. Para lo cual, convocaron a un equipo de diversos académicos relacionadas a la docencia universitaria y a la investigación sociológica, quienes levantaron información cuantitativa y cualitativa, precisa y fiable, sobre quiénes eran estas mujeres. Para Burga, el proyecto artístico y la investigación sociológica eran tan complementarios que la línea de donde comenzaba y terminaba uno y el otro era difusa.

Este proyecto artístico tenía un fin político: informar y cuestionar sobre (la problemática de) la mujer clase media peruana, dominada por un sistema patriarcal, clasista y racista. Por esta razón, Burga buscó mostrar los resultados de su investigación a través de un soporte lo más objetivo posible: diapositivas con diagramas y series de barra, videos y registro de audios de las entrevistas, que evidenciaban la (supuesta) no intencionalidad política de la artista de evidenciar la opresión de las mujeres. Con los resultados de las encuestas se elaboró un quipu que registraba los datos del perfil profesional de este grupo de mujeres. Además, se colocaron maniqués que confrontaban la imagen femenina estándar versus la antropometría promedio de la mujer peruana (figura 2-15).



(a)1981



(b) 2004

Figura 2-15 Teresa Burga, 1981. *Objeto (Antropometrías femeninas)*.
Objeto. Estructura. Informe Antropométrico

Para Miguel López, curador de la muestra de Burga reabierta 30 años después en México y Lima:

Se trató de la iniciativa absolutamente pionera en términos de colocar el debate de género en el campo del arte y es un trabajo que ha quedado sintomáticamente olvidado luego de haber causado un gran revuelto en su momento ya que algunos resultados del documento eran reveladores, como, por ejemplo, el apoyo mayoritario que existía ya entonces en las mujeres de clase media para despenalizar el aborto¹⁹.



Figura 2-15 Teresa Burga, 1981. *Afiche de la muestra Perfil de la mujer peruana (1980 - 1981)*.
Impresión offset sobre papel. Museo de Arte de Lima. Archivo de Arte Peruano.

Ya en 1967 Burga había adelantado, en su muestra *Objetos*, una reflexión sobre el sentido común que asocia indiferentemente lo doméstico y lo femenino. López menciona

¹⁹ Entrevista al crítico de arte peruano Miguel López realizada por el portal LaMula. <http://www.saps-latallera.org/saps/teresa-burga/>

que manteniendo un mismo aliento, la brecha entre ambas propuestas es también el período de consolidación de una nueva agenda feminista local hacia la década de los 90.

Algo peculiar de este pionero proyecto artístico feminista, fue la disyuntiva en Burga frente de la imposibilidad de lo conceptual en la proyección artística en el año de su exhibición (ver Figura 2-16). Como parte de las piezas artísticas de la muestra, se planteó una escultura en cartón sobre los órganos reproductivos femeninos. Burga sostenía que en esa escultura no podía representar toda aquella carga informativa presentada en la muestra, por lo que solo se exhibió el boceto de la escultura con una inscripción que decía: *Proyecto no realizable. Escala 1/x*; con la cual la artista dejaba en una situación ambigua la posibilidad de su realización.

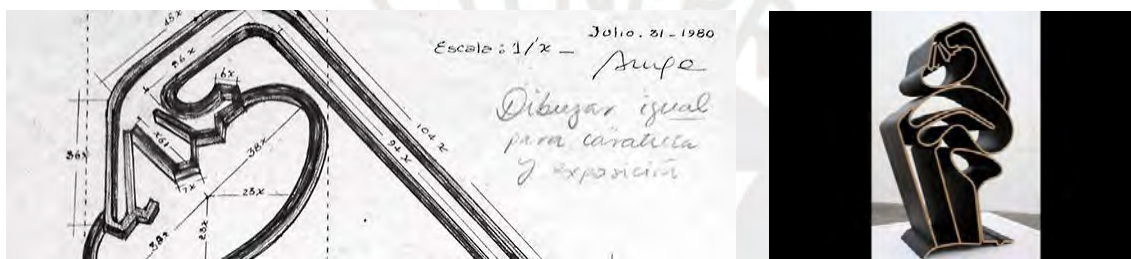


Figura 2-16 Teresa Burga, 1981 – 2014. *Esculturas femeninas de la muestra Perfil de la mujer peruana 1980 -2014.*

Aquí resulta pertinente analizar la imposibilidad de representación de los órganos reproductivos que la misma Burga había planeado realizar, como una de las esculturas, en la muestra de 1981. Dentro del campo psicoanalítico, lo irrepresentable es análogo a lo incognoscible, esto es, que carece de fenómeno, de una existencia material y su posibilidad de ser experimentada. Al ubicarse fuera de los parámetros significantes, el símbolo (la cuestión irrepresentable) no puede ser apropiado por el pensamiento de la persona, pues ese hecho no existe o su carácter se percibe como irreal. Para Freud, la irrepresentabilidad está asociada a la negación y angustia, que tienen como semilla un hecho traumático en la vida de la persona (principalmente en la etapa primaria). En el psicoanálisis lacaniano, los traumas hablan de las heridas profundas en el aparato psíquico que sobrepasan las capacidades de elaboración y ligaduras, en otras palabras, que son imposibles de abordar y describir (Elgarte, 2007). Que Burga como artista y curadora no haya podido representar el aparato reproductor femenino en su muestra de arte, nos habla del trauma que habitaba las psiques femenina de la época, conformado por enormes cargas de prohibiciones y desavenencias en relación a los cuerpos, el reconocimiento de la sexualidad y al ejercicio de sus derechos reproductivos (traumas que, de alguna manera, siga en nuestras psiques casi 40 años después). La primera

muestra plástica que reconocía su carácter feminista en el Perú tenía un punto crítico, que resultaba inefable a la artista, tal vez, de alguna manera hasta vergonzoso o doloroso por los testimonios compartidos por las mujeres que fueron parte del recojo de información para la muestra.

Con la imposibilidad escultórica, con la elección de elaborar sólo un bosquejo para la muestra, Burga representó ahí el trauma de las mujeres peruanas que no se sienten dueñas de su sexualidad y sus cuerpos. Las que no pueden (d)enunciar el tema. Han pasado 39 años de esa muestra. En el 2010 y en el 2017 la muestra fue nuevamente presentada en México y Lima (Galería 80m²), respectivamente, pero esas veces ya con la escultura realizada, lo que nos habla de la apertura ganada en la actualidad para debatir abiertamente de esos temas. Sin duda, esto se lo debemos al activismo feminista de estas últimas décadas.

Perfil de la Mujer peruana fue una muestra relevante en la tradición del arte feminista de nuestro país. Como señala López, esta muestra conversa con el trabajo de los diversos colectivos y ONG feministas quienes, años más tarde, en los 90 lograron posicionar el tema de los derechos reproductivos y las diferencias de género como un tema de agenda nacional. No es casual el énfasis del proyecto de Burga en el tema de las investigaciones sociológicas y la data. Incluso, si buscamos interpretar el mensaje que deja al final de la muestra en relación a la escultura no realizable, parece vaticinar el devenir del trabajo feminista de los siguientes años, centrados en el activismo y el trabajo político, más que la representación simbólica. Asimismo, es importante mencionar que Burga y su muestra tuvieron un impacto en las futuras artistas feministas que aparecieron en la escena local dos décadas después.

La influencia en las representaciones plásticas se logra ver, por ejemplo, en la forma en la que Burga ordenó la muestra a partir del recojo de información social de la mujer peruana, joven y de clase media. Para lo cual estableció tres perfiles que ordenaban la información en la sala: primero, el psicológico, donde la artista reproducía, a través de diagramas de barra hechas de pedazos de mayólicas, que a su vez aludían a un rompecabezas que podías armar y desarmar. Segundo, estaba el perfil antropométrico y fisiológico, representado como un maniquí femenino dentro de una urna de vidrio (Figura 2-14). La urna tenía un trazo de la silueta de una mujer con las medidas y la estatura de una peruana promedio; generaba así un efecto visual de contraste ante el espectador (lo real versus la exigencia canónica). Aquí Burga se muestra evidentemente feminista al criticar el modelo de belleza eurocéntrico y comercial, contrastándolo con la anatomía real de una mujer peruana. Como veremos más adelante, este tema de la belleza femenina ha sido abordado posteriormente por Iguñiz, pero principalmente por

Coca a lo largo de su carrera artística. Incluso, fue esa denuncia la que explotó en su primera biperpersonal denominada *Peruvian Beauty*, que en el siguiente capítulo analizo con más detalle.

Para concluir este análisis, podemos mencionar la multivariada de plataformas que utiliza Burga en la muestra como el quipu, sistema de contabilidad y escritura emblemático de la cultura incaica del Perú. Como veremos más adelante, Coca y otras artistas feministas que aparecen en los 80s y 90s, como Susana Torres, Elena Herrera Tejada, también resignifican, como parte de sus obras, elementos autóctonos de las culturas precolombinas para utilizarlos como símbolos discursivos de crítica a la sociedad patriarcal contemporánea.

Los finales de la década de los 80 e inicios de los 90 continuaron marcados por motivos lúgubres trabajados por las artistas feministas de los 70s, pero desde un ánimo más constestatorio que las décadas pasadas. Influenciadas por las tendencias del punk, el rock subterráneo, el graffiti, aparecen nuevas artistas con propuestas más osadas que sus antecesoras. María T-Ta fue la vocalista y líder de la banda punk *Empujón Brutal* (cuyos miembros eran todas mujeres) y autora del fanzine *.de placer*.



Figura 2-17a María T -y el empujo brutal, 1986. Portada del disco María T -ta y el empujo Placer (Única edición).



Figura 2-17b María T -ta, 1986. Fanzine Puro

Esta artista (Figura 2-17a) utilizó las letras de sus canciones, el fanzine y su performance denominada *Chongo rock teatral* en el escenario de los conciertos de Quilca para despacharse con mucha soltura con críticas al sistema patriarcal, machista, racista y clasista que ella, como mujer enfrentaba²⁰. Su discurso versaba en torno a la igualdad

²⁰ En youtube se puede encontrar una entrevista completa a María T Ta realizada en 1987, donde ella expone abiertamente su discurso feminista. Para la artista, el ingreso al rock subterráneo respondía necesariamente a la necesidad de colonizar un espacio masculino. Menciona que la violencia contra las mujeres no solo da en el ámbito público sino en las esferas íntimas. Las metas de la liberación femenina pasan por la necesidad de control del cuerpo, la superación de los valores religiosos como la castidad sistemas que debería. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MsUICuaB0yY>

de las mujeres en todos los campos (incluyendo el artístico) así como la denuncia a la violencia de género. El suyo era un feminismo rabioso, irónico y contestatario, escenificado de una forma que hasta ese momento no se había visto en el Perú.

La línea altamente contestataria del feminismo ochentero también la encontramos en los campos plásticos. Los trabajos de la artista María Luy, integrante del colectivo *E.P.S Huayco* pueden ser considerado de un feminismo que critica desde la tríada categórica para la discriminación raza, clase y género. En la serigrafía con estética cómica: *¡Bajan en el museo de Arte Moderno!* (1980), (Figura 2-18 a) la artista recrea la imagen de una mujer que es asediada en un micro a través de las miradas lascivas de los hombres alrededor (muy similar en colores y formas a la estética de la famosa historieta chilena, Condorito). También destaca *Oh, Cultura* (1980), (Figura 2-18 b) donde se ve a una mujer en cuclillas, con tacos aguja, de espaldas mostrando las nalgas al descubierto. Abajo la palabra cultura. Una crítica a la objetivación del cuerpo de la mujer en la sociedad machista de la época. Como veremos, las obras de Coca e Iguñiz rescatan los temas, las estéticas y la ironía trabajadas por esta artista.

La llegada de los años 90s acentuó (aún más) el carácter confrontacional del arte feminista. Desde esta década las plataformas de enunciación artística se amplían. Muchas artistas empezaron producir arte a partir de la representación de sus retratos, de sus propios cuerpos, desnudos y parcialmente desnudos, como formas denunciar la cosificación de las mujeres, la falta de igualdad, la discriminación por género y la falta de control de los propios cuerpos femeninos. Por ejemplo, Ana McCarty y Ana de Orbegoso exploran las críticas a través de las fotografías de los desnudos femeninos.

Por su parte, el cuerpo auto representado comienza a ser substancial en las propuestas artísticas feministas desde aquellos años. Ubico aquí a los actos performativos memorables, con carácter feminista, de Elena Tejada-Herrera (Lima, 1970), que gracias



Figura 2-18a E.P.S. Huayco, 1980. *Bajan en el Museo de Arte Moderno*
Pertenece a la carpeta Arte al Paso.



Figura 2-18b E.P.S. Huayco (asociado a María Luy), 1980. *Oh, Cultura*
Serigrafías sobre papel. 69 x 110cm.
Pertenece a la carpeta Arte al Paso.

al internet podemos ver en Youtube. En ellos se observa el ánimo confrontacional de la artista a través de la exhibición de su propio cuerpo como una forma de interpelar a la audiencia. También destaca, en esa misma línea, la artista Susana Torres con su personaje Susy Serox en *The ultimatum día* (1991). Por su parte, Mabel Valdiviezo dirige *Deseo oculto* (1991) y *Transparencia accesible* (1992) enmarcadas en las nacientes performance Drag queen y temática *marica* (son recordados aquí los famosos shows travestis de Coco Marusix y Jossie Tasié).

“La dimensión performativa (la actuación, el transformismo, el travestismo, la teatralización de la identidad), fue lo que precisamente abrió nuevas y poderosas maneras de denunciar los efectos de una guerra armada como la misoginia y homofobia, y de responder creativamente a la censura política” (López 2019: 73) que el régimen fujimorista y la fuerte presencia de la iglesia imponía en nuestra sociedad.

Por otra parte, siguiendo a López, podemos identificar en la producción feminista de los años 90 otras características relevantes que, de alguna forma, delinearon el posterior trabajo de las artistas de este estudio. En esta década se incorporan las plataformas comunicativas como opciones versátiles y no elitistas para hacer arte y masificar discursos. La comunicación resultaba ser una buena forma de unir arte y activismo feminista. Esto puede observarse, de alguna manera, desde *Perfil de la Mujer Peruana*, donde Burga enfatiza las diapositivas con códigos de barra como las formas de transmitir información. Pero podemos ver esa influencia, con más notoriedad, a finales de esta década e inicios de los 2000, a través del afiche, técnica y plataforma utilizada por el feminismo activista, principalmente, por Iguñiz. En ellos hay un deliberado afán de generar debate, hablarle al ciudadano, de incomodar al transeúnte. He consignado aquí tres afiches que me parecen importantes dentro de la producción de Coca e Iguñiz de esos años (figura 2-19b). 1) *Cambio no cumbia* (2000) realizado por el Colectivo Sociedad Civil, en el contexto de la segunda reelección fujimorista, con un ánimo para denuncia del fraude electoral y las tácticas de manipulación social.

Aquí Coca utiliza la estética del cartel del concierto cumbia, aprovechando el juego de las fonéticas de las palabras Cambio/Cumbia. 2) *No es no* (figura 2-19b) diseño de Iguñiz por encargo de DEMUS, para denunciar la violencia femenina y e impulsar estas denuncias; y 3) *Somos la excepción a los derechos laborales* (figura 2-19c), también diseñado por Iguñiz para las ONG feministas en el marco de una movilización por la



Figura 2-19a Natalia Iguñiz, 2001. *No es no*.
Serigrafía sobre papel 117 x 86 cm



Figura 2-19b Colectivo Sociedad Civil, 2000.
Cambio NO Cumbia.
Serigrafía sobre papel 86 x 116 cm.



Figura 2-19c Natalia Iguñiz, 2002. *Somos la excepción a los derechos laborales*.
Serigrafía sobre papel 117 x 86 cm.

visibilidad de los derechos laborales de las trabajadoras del hogar.

De otro lado, los 90s fueron la época donde se hace evidente es el uso del retrato y la autorepresentación en las obras feministas. Esto va de la mano también con lo que se mencionó anteriormente: el cuerpo empieza a ser parte vital en estos discursos. La denuncia del control del cuerpo de las mujeres como una forma de control doméstico y

social es algo bien captado por las feministas de estos años.

De esta forma, como veremos en los siguientes capítulos, el retrato y la representación del propio cuerpo funcionan como un refugio emocional, un espacio de enunciación sin dejar de reconocer que en él ocurre la encarnación del propio deseo sexual y de la identidad femenina. En esta línea, el erotismo y los cuerpos expuestos en las obras de Tejada-Herrera, Gilda Mantilla, Patsy Higuchi resultan evidentes y políticos. Estas artistas representan de forma explícita las zonas erotizadas de sus cuerpos, tal como lo hacían antecesoras norteamericanas y europeas. En esta línea, no está extensos los trabajos de las mismas Coca e Iguñiz, quienes, a lo largo de su carrera, representan el deseo, la contrariedad y la identidad femenina encarnadas en sus propios cuerpos.



Capítulo 3

La belleza como régimen de lo sensible y de aceptación social

3.1 Narraciones en torno a la belleza (y raza)

La expansión del capitalismo y la hegemonía cultural occidental consolidó, en el s.XIX, un patrón ético y estético en torno a los cuerpos. Desde ese momento, hombres y mujeres a lo largo del mundo, han sido constantemente expuestos a modelos de belleza únicos y restrictivos que sirven no solo como un referente estético, sino también, como un marco de distinción y reconocimiento social.

En las sociedades contemporáneas, la exigencia sobre los cuerpos es aún mayor. Esto se da de manera especial sobre los cuerpos femeninos, siempre en la mira de todos. Con la globalización se socializaron cánones de belleza femenina que exigen a rabiar que las mujeres posean cuerpos delgados, atléticos, lozanos, con rasgos arios (nariz respingada, piel blanca, cabellos lacios y claros). Se trata de una actualización del canon de belleza occidental - el de la escultura grecorromana y los desnudos renacentista-, pero con la exigencia fit (con los cuerpos denotan entrenamiento y disciplina física).

Si bien en las últimas décadas podemos encontrar, cada vez más, voces disidentes frente a estos mandatos; movimientos críticos y cambios en prácticas sociales que rechazan dichos modelos de belleza y dan espacio a las variantes, la expansión digital y el uso de las redes sociales han actualizado las exigencias del cuerpo llevándolas a un nivel mayor. Y es que el carácter de estos espacios de interacción social se da sobre la constante exposición y afirmación de que la persona- vale decir, su cuerpo retratado- calza en dicho canon social. Las redes sociales exponen los cuerpos de una forma y en una cantidad de veces nunca antes vistas en la historia de la humanidad; no es gratuita la popularidad de “filtros de belleza” que te permiten editar las fotos, cambiando los colores, borrando las marcas de expresión, cicatrices, pecas. Incluso existe, “el embellecedor”, que edita a las personas “blanqueándolas” y quitándoles todas las líneas de expresión.

Este escenario para los cuerpos femeninos, no nuevo pero recalcitrante, trajo consigo dos terribles consecuencias: primero, la promoción de la discriminación racial y, en general, de la sanción de cualquier mujer que no cumpla con los estándares de belleza asociado a lo occidental y lo fit. Segundo, el relato de que la feminidad se consigue,

principalmente, a través del régimen del cuerpo y la consagración de la belleza. Estas dos consecuencias han preocupado al feminismo desde sus inicios, siendo el campo artístico, uno de los principales espacios para denunciar dichos temas.

En esa línea, este capítulo está orientado a analizar las representaciones del cuerpo de mujer peruana y la narrativa de belleza/raza que se desprende, a través de tres obras realizadas por la artista Claudia Coca que componen el corpus 1, denominado *Peruana, belleza, raza y mestizaje*. Para el análisis utilizo herramientas provenientes del análisis visual, aplicadas a cada una de las imágenes como también en un corpus narrativo. El capítulo tiene, además, un acápite complementario en el que se analiza el video realizado para la muestra *Peruvian Beauty: Centro de estéticas* (2004) trabajado a dúo con la artista peruana Susana Torres.

Claudia Coca (Lima, 1970) es una artista visual, docente y ex Directora de la Escuela Superior de Arte, Corriente Alterna. Estudió artes plásticas en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes. Coca ha desarrollado una vasta obra relacionada a temas políticos y culturales, con énfasis en el racismo, mestizaje, mujer peruana, ciudadanía y CAI. La artista reconoce que su obra busca generar una reflexión crítica en el espectador sobre los temas mencionados. En el año 2000, fundó el Colectivo Sociedad Civil (2000 - 2002) junto a Carlos Emilio Santisteban, Susana Torres²¹ y Sandro Ventura. Este grupo realizó una serie de intervenciones en los espacios urbanos y performances callejeras. Uno de los más recordados fue el lavado de la bandera frente a la Plaza de Armas en el 2000, a propósito de la segunda reelección fraudulenta del ex presidente, Alberto Fujimori.

Coca se ha ganado un nombre en la escena local por los autorretratos, en técnicas mixtas, con predominancia en el óleo, para abordar temas de raza/racismo, mestizaje y la revalorización de la autoestima, sobre todo de las mujeres peruanas. Ha realizado nueve muestras individuales, a saber, las siguientes: 2017, "Cuentos Bárbaros -Otras Tempestades-", Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima. "Cuentos Bárbaros -Territorios Cercanos-", Galería del Paseo, Lima. 2015, "Cuentos Bárbaros", Sala de Proyectos UNESPACIO, Lima. 2014, "Mestiza", Exposición Antológica, MAC, Lima. 2011, "Revelada e Indeleble", Antología 2000-2011, Museo de Arte de San Marcos, Lima.

²¹ Susana Torres (Lima, 1969) es una artista peruana quien trabaja temas políticos y sociales desde la performance, la escultura, serigrafía, bordado, etc. Ha sido directora de arte en diversas producciones audiovisuales peruanas. Entre los temas que trabaja con más énfasis está el de la belleza, la mujer peruana y la peruanidad. Sus obras forman parte de la propuesta local de arte, Micromuseo Al fondo hay sitio, trabajado a dúo con su esposo y crítico de arte, Gustavo Buntinx. Ha desarrollado diversos trabajos junto con Claudia Coca donde abordan el tema de género y peruanidad

2007, "Globo Pop", Galería Vértice, Lima. 2002, "Que tal Raza". 1998, "Cielito Lindo". 1996, "Hasta Morder tu Corazón", las tres en la Galería Forum, Lima. "Peruvian Beauty: Centro de Estéticas" en la Galería Luis Miroquesada Garland de la Municipalidad de Miraflores a dúo con la artista Susana Torres (2004) y muestra que analizaremos más adelante. Su obra forma parte de diversas colecciones privadas y públicas, tanto en el Perú y como en el extranjero. Además, cuenta con galardones por su trayecto artístico²²

3.2 La belleza en occidente

Antes de comenzar con el análisis de las imágenes, comenzaré con el desarrollo del concepto de *belleza*. He seleccionado este concepto por las múltiples capas de análisis que desprende. Al ser un concepto utilizado por diversas disciplinas, he decidido acotarlo a su acepción desde las ciencias sociales, que lo entiende como un constructo social y un acto individual que continuamente se performa. Con ello, descuido deliberadamente los alcances estéticos del concepto para enfatizar el lado social que de este se deriva. Esto es, enfocarse únicamente en el impacto social de la belleza como un régimen de normas y juicios que operan en las sociedades como criterios de distinción.

Según menciona Elsa Muñiz en su texto *Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista*, con la mirada decimonónica, historiadores y demás estudiosos del arte buscaron en el *arte clásico de la humanidad*²³ los valores estéticos predominantes, con el fin de extrapolar dichos estándares a cualquier juicio estético, más allá de la cultura o tiempo específico. Así comenzó, en el s.XIX, la imposición euro centrista y androcéntrica de la belleza.

Desde la antropología, se entiende a la belleza como una serie de representaciones, discursos y prácticas materializados en los cuerpos sexuados / generizados que rondan en torno al canon estético eurocéntrico²⁴. Ahora, si bien la belleza puede ser exigida tanto a hombres como mujeres, en el caso de las mujeres este concepto es más

²² Con información proveniente de la web de la artista : www.claudiacoca.com

²³ Bellas Artes occidentales. Especialmente, las artes plásticas que exhiben los cuerpos, desde las esculturas griegas hasta los desnudos renacentistas. Tiene que ver con las pautas de belleza que vienen desde el mundo clásico occidental, y que se han ido actualizando a lo largo de los siglos. Por ejemplo, las musas del renacimiento juegan un rol especial. Las características físicas han sido extrapoladas hasta convertirse en un referente con lo cual determinar qué es bello y que no

²⁴ Esto implica que la forma de concebirla idea de la belleza en las culturas occidentales contemporáneas.

relevante pues belleza y femineidad son dos conceptos interdependientes. Es decir, para que se considere bella a una mujer, esta debe ser femenina. Así, la belleza se ha convertido para las mujeres en una obligación, una “normalidad femenina que se impone a los cuerpos de las mujeres a través de prácticas identificatorias gobernadas por esquemas reguladores” (Muñiz, 2014).

Para Vigarello (2005), la belleza es cultural e histórica; es, principalmente, social. Implica normas y criterios establecidos para quien la porta como para quien la admira. De esa manera, el término belleza genera necesariamente su opuesto dicotómico, la fealdad. Esta dicotomía se mide y expresa sobre los cuerpos. La belleza se siente a través de los sentidos: emociona, genera fantasías y juicios de valor. Es visual, táctil pero también racional. Esta construcción de la belleza es relevante pues llega a establecer jerarquías de orden moral, pues en dicha construcción, la belleza se encuentra asociada con la bondad y las buenas costumbres, mientras que la fealdad con la maldad, chabacano, indeseable y sucio.

Que la belleza establezca otras jerarquías de orden social más allá de lo estético, nos lleva a reconocerla como un dispositivo de poder y un ordenador social, esto es, que muchas relaciones sociales se determinan a través de ella. Así, la belleza entra en el campo de otras categorías como lo son la raza y clase. En esa misma línea, esta constatación permite evidenciar otro asunto: si la belleza es parte fundante de la identidad en las mujeres, la belleza es también una forma de dominación de las mujeres. En esa línea, Wolf (1991) en su famoso texto, señala que, para la época contemporánea, luego de que el activismo feminista de la segunda ola haya hecho caer los tradicionales relatos que controlaban a las mujeres en el ámbito doméstico, como el de la maternidad, castidad, pasividad y domesticación, la belleza es la nueva forma de dominación del cuerpo femenino. Con los avances tangibles en el acceso a derechos para las mujeres en buena parte de las sociedades occidentales; es que aparece una nueva forma de dominación masculina: los relatos de la feminidad y la búsqueda del ideal de belleza como dos regímenes sancionadores y controladores de las mujeres, a lo que Wolf denomina *Los mitos de la belleza*. Este concepto alude que la exposición continua de las imágenes de la belleza femenina, de una corporalidad esbelta, lozana e imperfectible, como un derrotero al que todas las mujeres pueden llegar si son cuidadosas y disciplinadas, funciona como un arma política contra el avance de las mujeres en la conquista de espacios de igualdad. No se trata únicamente de imágenes de consumo, sino de algo mucho más peligroso: un discurso social que se traduce en un sentimiento de autodesprecio, una obsesión con la idea de belleza, juventud y lozanía y, en consecuencia, el horror ante la idea de un cuerpo descontrolado y envejecido.

Este mito funciona por dos razones. Por un lado, te cuenta que la belleza es un ideal universal y objetivo, enmarcado en una necesidad biológica: las mujeres bellas tienen más chances de ser seleccionadas como pareja y así asegurar su cuidado y la reproducción de su prole (falso, pues ni en el mundo animal ocurre de esa forma). Lo segundo, es que este mito tiene un correlato con la expansión de la sociedad industrial de capitalismo avanzado. En ese sentido, la mujer cautiva en su ámbito doméstico, a finales de la década del 50, llena de aparatos eléctricos que le alivianan la carga y le dan más tiempo libre, se convierte en una consumidora de cuestiones relacionadas a la “belleza virtuosa”. Se trató entonces de un interés económico a la vez de una forma soterrada de mantener la dominación institucional masculina.

Wolf advierte que de todas las formas de control femenino, el mito de la belleza es el más peligroso. Genera un castigo constante a las mujeres, pues las parodia y humilla. Las persigue a través de la culpa y el miedo al rechazo social. Se trata de una cárcel para su identidad ubicada en el plano subjetivo. Esta neurosis femenina por la belleza del cuerpo se ha expandido como una epidemia en las últimas décadas. Se trata de un contra golpe contra las mujeres y su emancipación. Y esta lucha es mucho más compleja, pues no hay pancartas ni marchas que el activismo feminista tenga que movilizar para desmontarla.

3.3 La Belleza como performance y la apropiación del discurso mediático

El mito de la belleza es también un acto performativo. Al ser la base de la feminidad y la identidad de género de las mujeres, se materializa en prácticas cotidianas. La belleza del rostro y del cuerpo son tan importantes y asumidos que no se descuida. Basta pensar en el tiempo diario, ritualístico dedicado al embellecimiento. Además del dinero que se invierte a lo largo de una vida en cuestiones cosméticas, sin contar la aflicción de las dietas, consumo de pastillas, suplementos y otros métodos invasivos (depilaciones, lifting, cirugías ambulatorias o mayores, implantes, liposucciones, etc.) que, como bien decía Wolf, la publicidad pone en bandeja y de alguna manera exige a todas las mujeres para su aceptación social. De esta forma, la belleza se constituye también como un régimen de prácticas sobre el cuerpo, manejadas desde el libre mercado y la publicidad, en sociedades que viven con total ausencia de un Estado regulador en el tema.

Iguñiz, en el marco de los trabajos por encargo para las ONG feministas, diseñó dos afiches alineados a estas preocupaciones del activismo feminista de inicios de los 2000, que buscaban cuestionar, explícitamente, la objetivación sexual de la mujer a través de las publicidades televisivas, y el impacto que este puede generar, por un lado, en las subjetividades de las mujeres, y, por otro, en las prácticas de consumo que de estas se derivan.



Figura 3-1a Natalia Iguñiz, 2004. *Consumida o Consumidora.*

Impresión offset sobre papel 80 x 60 cm.



Figura 3-1b Natalia Iguñiz, 2004. *¿qué mujer vemos en la publicidad peruana?*

Impresión offset sobre papel 80 x 60 cm.

En el afiche *¿qué mujer vemos en la publicidad peruana* (figura 3-1b), Iguñiz ubica como la imagen central, una composición de un medio cuerpo de una mujer desnuda unido a una media botella de cerveza. Ambas mitades generan una silueta, un contorno curvilíneo, similar a una botella y un cuerpo femenino. Iguñiz crítica así la histórica y obscena forma de vender cervezas a través de la exposición de mujeres desnudas y erotizadas. Mujer y cerveza, objetos de consumo masculino. Recordemos aquí las publicidades de los años 90 de compañías de cerveza como Pilsen, Brahma, etc. mostraban a mujeres con bikinis, en las playas siendo observadas por hombres con cervezas en sus manos.

El fondo de este afiche tiene impreso, en letras grises, todas las asociaciones que la publicidad realiza cada vez que las mujeres son incorporadas en la narrativa de comunicativa. Así Mujer pollo, Mujer pañal, Mujer detergente, Mujer leche, son algunas de las etiquetas que el campo publicitario explota, enfatizando así el carácter y rol reproductivo - doméstico de la mujer. Con este trabajo Iguñiz es muy eficaz en la crítica a la objetivación que el campo comunicativo/ publicitario hace y ha hecho históricamente con las mujeres. Nos recuerda que la aparición de la mujer en la publicidad ha sido

básicamente como un objeto de consumo y no como un sujeto con agencia. De esta forma, la mujer fue (y sigue siendo) desprovista de su humanidad.

Esa denuncia es continuada por el afiche *Consumidora o consumida* (Figura 3-1a). La silueta en morado ubicada en la parte central corresponde a una mujer en una pose erotizada, propia de las fotos calendarios. El centro, lleva incrustado el mensaje: consumidora o consumida. En letras más pequeñas: ¿por qué las mujeres cambiamos y la publicidad no? Este afiche lanza una crítica explícita: los avances del feminismo para la igualdad de las mujeres y la concientización de sus derechos no tienen un correlato con el tratamiento que el campo publicitario hacen con las mujeres, donde se mantiene su exposición como objetos de consumo.

Esto se puede observar, simbólicamente, a través de los pequeños objetos de fondo que adornan del afiche: carros, planchas, jarras, botellas, celulares. Al igual que *Qué mujer vemos en la publicidad peruana*, este afiche habla de la objetivación de la mujer. Pero va más allá, pues evidencia otro problema: alude al consumismo en el que estamos las mujeres en estas sociedades machistas. Como mencionaba Wolf, las mujeres no solo terminan siendo consumidoras de un sistema económico masculino - capitalista, sino que sirve también para ubicarnos en la cárcel de la performance de la belleza y la búsqueda insaciable del reconocimiento. Así, *Consumidora o consumida* cuestiona las prácticas de belleza que las mujeres realizan, en su calidad de “consumidoras” de mercancías, para volverse una mercancía de consumo masculino.

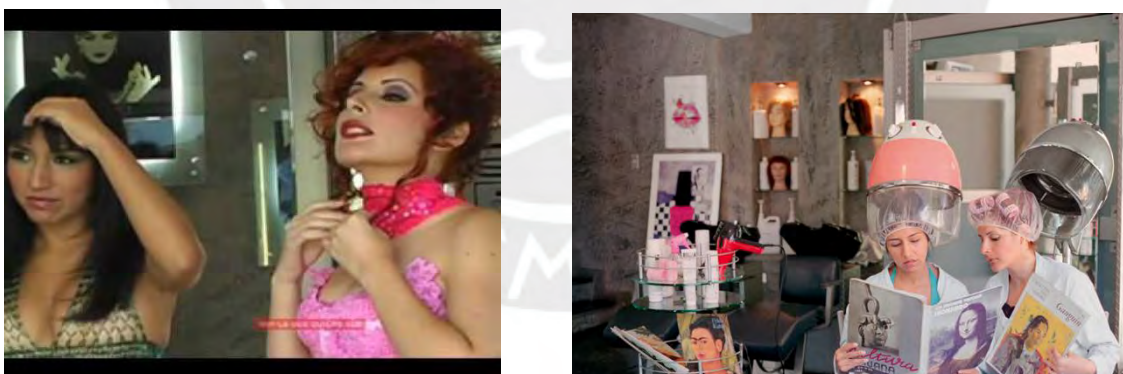


Figura 3-2 Claudia Coca y Susana Torres, 2004. *Fotografías de la muestra Peruvian Beauty*.

Colección MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").

En esa misma línea y ese mismo año 2004, Claudia Coca y Susana Torres expusieron la bipersonal *Peruvian Beauty. Centro de estéticas*, en la galería Miroquesada Garland. Esta muestra incluía cuadros, serigrafías, fotografías y esculturas producidas por las artistas en las que explícitamente se abordaba y parodiaba la representación de la belleza en el Perú bajo los términos anglosajones. La inauguración contó con un acto performativo en el cual las dos artistas recrearon un espacio de “salón de belleza” en la

misma galería. Mientras la gente recorría la muestra, tanto la artista de rasgos mestizos (Coca) como la artista blanca (Torres) eran sometidas al acto performativo de embellecimiento (peinado, maquillaje, depilación, manicure). Aquí utilizo los términos mestiza o india y blanca porque aparecen categorías, en el texto curatorial, como categorías que buscan evidenciar el racismo que hay en las construcciones y prácticas de belleza en el Perú²⁵.

Junto con la muestra se realizó un video²⁶ que puede ser considerado, en sí mismo, un elemento de análisis. El video construye una narrativa crítica de la belleza femenina en el Perú. Con una duración de tres minutos, este corto producido por Patricia Bueno y Claudia Llosa intercala obras de la muestra con imágenes de las dos artistas atravesando un “proceso de embellecimiento” (Figura 3-2) en un salón de belleza, similar a la performance realizada en la galería el día de la inauguración.



Figura 3-3 Claudia Coca y Susana Torres, 2004. *Peruvian Beauty* (Centro de estéticas).

Video 3:04min. Dirigido por Patricia Bueno con la cámara de Claudia Llosa.
Colección MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").

²⁵ Con citas provenientes del texto curatorial completo disponible en el siguiente enlace: <http://ccperuvianbeauty.blogspot.com/2009/03/peruvian-beauty-centro-de-esteticas.html>

²⁶ Dirigido por Claudia LLosa. Disponible aquí: https://www.youtube.com/watch?v=rdkyaq_guM

Destacan en el video las obras visuales de ambas artistas para la muestra. En el caso de las obras de Coca, resulta evidente la apropiación de las grandes obras clásicas que retratan la belleza femenina -el desnudo femenino-, desde estándares clásicos y canónicos. *Judith* de Klimt, *Las tres Gracias* de Rubens y *La bañista* de Ingres son obras presentes en el video donde el protagonismo es de la misma Coca autorretratada.

El video inicia con dos imágenes contrapuestas, un close up de ambas artistas, con cara lavada y aspecto desprolijo. La narrativa muestra cómo van embelleciéndose hasta fusionarse, al final del video, en casi una misma imagen, un mismo patrón (figura 3-3). Para esto se intercalan deliberadamente imágenes donde las artistas se depilan, peinan, rizan pestañas, con los cuadros y obras de las artistas de la muestra. Muchas de las imágenes llevan unos textos incrustados, en la misma línea gráfica de Barbara Kruger, donde se menciona la máxima feminista, “tu cuerpo es un campo de batalla” (Figura 3-3). Así, la batalla del cuerpo es literalmente análoga al procedimiento de embellecimiento del centro estético. La batalla por encajar el cuerpo al régimen de lo bello. Y la batalla duele, duele en el cuerpo.

Las imágenes de una y otra artista son intercaladas de tal manera que queda evidente la cuestión racial. La blanca y la mestiza, ambas en la misma batalla pero con un final que sentencia distinta valoración. No es gratuito que dichos contrastes vengán acompañados de anuncios del video: “reflejo más no ilusión / yo seré tu reflejo”.

El mensaje de la belleza racializada queda inscrito en el video cuando se menciona en las letras: “no es lo mismo un desnudo griego que un cholo calato”. Luego aparece una foto montada de ambas. Finalmente, el video cierra con “Yo soy la que quiero ser/ Quiero ser la que soy” cuando ambas artistas se encuentran completamente producidas, concluido el proceso de embellecimiento. Como vemos en la figura 3-3, la performance de la belleza las une, las homogeniza en una forma superficial, pues en el fondo la división de la blanca y la mestiza se mantendrá.

3.4 Entendiendo la muestra *Peruvian Beauty*: Belleza peruana representada y criticada

Maruja Barrig en su clásico artículo *Entre pitucas y marocas* (1996), encuentra que entre los distintos modelos de feminidad que existen en la sociedad peruana, las pitucas y las marocas, aparecen como dos modelos opuestos sobre la belleza y la aceptación social. Las pitucas son el estereotipo y modelo ideal de feminidad en el Perú. Clase alta, blancas, superficiales y sumisas, cuyo objetivo es lograr el reconocimiento de clase a través del matrimonio y los hijos. Mujeres con acceso a la educación superior pero que no necesariamente llegan a desarrollarse en el campo profesional. Por su parte, las

marocas provienen de las clases medias y bajas. Mestizas, andinas y mulatas, no encarnan el ideal de belleza pero son atractivas en cuanto exponen una sensualidad y se muestran libres y dominantes de sus cuerpos. La coquetería y exuberancia de sus curvas son el principal distintivo. También entran dentro de las marocas las mujeres con gustos no hegemónicos, “las malcriadas de El Trome”²⁷, mal vestidas, pero atractivas y con un fuerte deseo de ascenso social a través de su cuerpo.

Para Barrig, pitucas y marocas son un correlato de las cuestiones raciales y de clase en la distinción de género. Las primeras en el canon europeo, lo blanco, adinerado, mientras que las segundas simplemente en la representación de lo no – blanco. Así, unas rubias, las otras morenas, mestizas, “evidencian la persistencia de un conjunto de normas sociales definidas no solo por una clase en el poder, sino por aquellos que alguna vez estuvieron cerca de él. Por supuesto que los pitucos serán maroqueros, pero se casarán con sus iguales para reproducirse y reproducir el modelo de su poder” (Barrig 1996: SN).

La distinción pituca/maroca sigue siendo un modelo vigente que marca la pauta de belleza y aceptación de la mujer peruana (se podría contra argumentar que actualmente hay cambio en relación a este tema, pero es, sobre todo discursivo: basta ver cómo los programas televisivos ficcionales y no, farándula, los realitys siguen refiriendo a esta dicotomía como criterio de distinción entre las mujeres. También, en la vida real, estas distinciones actualizadas se encuentran presentes en las conversaciones de hombres y mujeres). Al ser la maroca un modelo ambiguo, está constantemente tratando de emular las características y prácticas de las pitucas: cuestiones cosméticas, ropa de marca o de apariencia de marca, tintes de pelo, que ponen en evidencia la discriminación que vive la mujer más cercana a este estereotipo. Tal es el caso de la muestra *Peruvian Beauty*, que detona críticas a los discursos en torno a la belleza femenina predominante para las mujeres en el Perú. Las artistas exponen, con parodia, los procesos para producir la belleza, aquella transformación casi brutal al cuerpo y rostro en el afán de conseguir el modelo anglosajón de belleza que rige en nuestro no anglosajón país.

²⁷ El Trome es el diario, perteneciente al grupo El Comercio, más vendido a nivel nacional. Sus contenidos están relacionados a la farándula local y a la sección de policiales. Este diario, tiene una famosa sección en su última página, donde sale fotografía, de una mujer joven en alguna pose sensual y casi desnuda: La Malcriada. La particularidad de las mujeres ahí retratadas es que responden a un canon de belleza mestizo, andino o mulato: cuerpos más corpulentos y expuestos, curvas pronunciadas, maquillaje llamativo. Una representación de la belleza peruana, de alguna manera, más cercana a las anatomías y rasgos físicos de las mujeres peruanas en general, pero con una valoración ambigua. La Malcriada del Trome es un referente, en el discurso cotidiano, para reconocer este tipo de belleza/ características culturales en las mujeres.

Además, la muestra expone otra tensión: la de raza/clase. La muestra está atravesada por una denuncia explícita: no es comparable lo cholo/indígena/ mestizo a lo blanco (bello, puro). Las marocas y las pitucas, que describe Maruja Barrig en su texto de 1996 son expuestas en *Peruvian Beauty* del 2004. Blancas y mestizas, mujeres, batallando con sus cuerpos en el afán de consagrar su identidad femenina y lograr su aceptación. Pero aunque ambas dan la misma batalla de la belleza y feminidad, los resultados no son iguales, pues las blancas y las mestizas no son iguales. La clase/raza es una barrera infranqueable. Esta idea es explícitamente expuesta por la siguiente reflexión escrita por la misma artista en el marco de la muestra. En ella nos señala cómo en un certamen de belleza en el Perú de esos años, el ser mestiza o andina era fuente de humillación y desprecio racista.

Peruvian Beauty²⁸

¿Cuál es la belleza peruana? Hace un tiempo me encontré en medio de una conversación donde se debatía la belleza de las candidatas a Miss Perú 2004; más que un debate era una crítica feroz al concurso y a sus participantes. Concluyeron casi por unanimidad en que las candidatas eran horribles y que más parecía Miss Cerro el Pino o Miss Cerro San Cosme... plop.

Unos años atrás un conocido periodista y conductor de televisión invitó en uno de sus tantos programas a las candidatas a Miss Cerro San Cosme, en la entrevista a las candidatas se percibía cierto tono burlesco. Especulo que se debía a la procedencia social de las candidatas y sobre todo por no responder al canon, pues no eran blancas (algunas sí lo eran, pero socialmente no), sino mestizas. Algo que me llamó mucho la atención fue que no se puso en duda la belleza de las candidatas (tal vez porque era políticamente incorrecto), sin embargo, no se dejaba de respirar la sensación de que eran simpáticas es decir no bellas, ni bonitas, ni lindas sino "simpáticas en su tipo" y no simplemente bellas a secas. Los comentarios que oí luego del programa fueron algo así como que "gracioso ese concurso", a esas chicas "no les cuesta soñar". Me pregunto soñar ¿en qué?, ¿en ser bellas?

Entonces, ahora que el Miss Perú parece el Miss Cerro San Cosme y que unas candidatas "son tan horribles como las otras", podríamos concluir que en estos concursos no podemos encontrar la belleza peruana.

Para tener más elementos de juicio, entré a www.reinas.com para observar a las candidatas y a todas las vi muy lindas (y comprobé la relatividad de la belleza y que la belleza está en los ojos del observador). Pude percatarme de la aparición de un mayor porcentaje de candidatas mestizas, a diferencia de años anteriores. Entonces deduzco que una vez más la fealdad está asociada a lo mestizo, a nuestra choledad. Una vez más la imposibilidad de reconocernos ante el espejo.

Además de ser flacos y altos para supuestamente ser bellos, los peruanos tendríamos que dejar de ser mestizos ¿Es posible que exista algún tratamiento de belleza para volvernos supuestamente bellos? El tratamiento es sólo reconocernos ante el espejo, seamos blancos, cholos, o en cualquiera de nuestros grados de choledad, para así reconocer la belleza en el otro.

Fue una grata sorpresa encontrar que en www.reinas.com sí existe este reconocimiento; que el canon se ha multiplicado y que la belleza está en peruanas de toda piel. El Perú es así; tiene un poquito de todo.....

²⁸ Texto preparado por la artista a propósito de la muestra. Disponible en el siguiente enlace: <http://ccperuvianbeauty.blogspot.com/2009/03/peruvian-beauty-claudia-coca-2004-cual.html331460/>, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7963136>

La raza como una categoría necesaria para la aceptación social en el Perú, trabajada en *Peruvian Beauty*, es un tema medular en toda la obra de Coca. Para la artista abordar el mestizaje no solo es un tema y motivo de representación, sino un intento de resignificación del término en las relaciones sociales marcadas por el racismo y discriminaciones en base al género. Coca se autorretrata en las obras de belleza blanca canónica resignificando así, a través su cuerpo y presencia mestiza, nuestro entendimiento sobre la belleza y el valor del mestizaje en el Perú.

El corpus que a continuación analizaré titulado *Mujer Peruana: belleza, raza y mestizaje*, está compuesto por tres obras de Coca (1) **Las tres Gracias** que formó parte de la Bipersonal de la artista, *Peruvian Beauty: Centro de Estética* (2004); (2) **Buena Presencia**, que forma parte de la primera personal *Qué tal raza!!!* (2002); y (3) **La Luchadora**, que formó parte de la muestra *Chica Globo Pop* (2005).



Figura 3-4 Claudia Coca, 2004. *Las Tres Gracias*.

Óleo sobre lienzo 250 x h170 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

En la historia del arte, *Las tres Gracias* es, tal vez, uno de los motivos con más y diversas representaciones a lo largo de los siglos. Desde mosaicos romanos, relieves griegos, frescos renacentistas y esculturas modernas, las tres míticas mujeres han sido retratadas por Botticelli (1445-1510) (Figura 3 -5), Lucas Cranach (1531), da Correggio (1489-1534), Rafael (1483-1520), Rubens (1577-1640) y Picasso (1881-1973), adaptadas a los distintos mandatos y patrones estéticos de las distintas épocas.²⁹

²⁹ Fuente: Sandro Botticelli - <http://www.googleartproject.com/collection/uffizi-gallery/artwork/la-primavera-spring-botticelli-filipepi/>

Esta fascinación que ha despertado *Las tres Gracias* tiene que ver con que es uno de los primeros referentes canónicos de la belleza y las virtudes femeninas. Como se observa en la figura 3-5, *Las tres Gracias* (las Cárites) responde a un motivo mitológico: son tres ninfas, diosas femeninas, que encarnan y otorgan los dones de la amabilidad, sutileza, creatividad, elocuencia y la capacidad del disfrute tanto a mortales como a otros dioses. Tienen una correspondencia en la mitología griega con las hijas de Zeus y Eurínome. Áglaya, a la izquierda, posee la inteligencia, creación y la intuición intelectual. Eufrosine, la del medio, está asociada al goce, placer y a la alegría. A la derecha, Talía con el florecimiento, la poesía bucólica y el mundo lírico. A su vez, tienen en el relato mítico, una relación con Afrodita (son sus vírgenes), convirtiéndose así también en una alegoría de la belleza, sensualidad y erotismo, como guardianes y dadores de los dones para todos los seres del mundo.



Figura 3-5 Mural Pompeya, Pedro Pablo Rubens, Rafael Sanzio, Louis.
Las Tres Gracias (Comparativo de distintas representaciones).

Como podemos ver *Las Cárites*, a lo largo de la historia, casi siempre son retratadas de una misma manera: tres hermanas desnudas, jóvenes y bellas. Se miran y tienen los brazos abiertos, tocándose con familiaridad entre sí. Están felices, como ninfas en una una danza del bosque.



Figura 3-6 Claudia Coca y Pedro Pablo Rubens 1628 -1630. *Las Tres Gracias (Comparativo Rubens y Coca)*.

Como se observa, Coca utiliza como referente a *Las tres Gracias* de Rubens (figura 3-6), pero no la versión más consagrada del artista, sino un óleo sobre tabla de 50 cm de largo y que actualmente forma parte de los múltiples ensayos del artista hasta llegar a la representación final de la imagen.

Las Tres Gracias de Coca (Figura 3-4) aparece por primera vez en la exposición *Peruvian Beauty* (2004). Por aquellos años, los intereses artísticos de Coca rondaban en torno a los cánones de belleza clásicos y universales con los que occidente ha construido sus conceptos y prácticas de belleza. Así, resulta lógico que la artista utilice una de las imágenes más importantes de belleza y feminidad que se tengan en las bellas artes occidentales, como lo es el cuadro de Rubens.

La técnica de apropiación de obra y la consecuente muerte del autor (Barthes), características del arte feminista (ver Cap. II Características del arte feminista), son el ardid detrás de los cuadros de Coca que compusieron *Peruvian Beauty*. Esto es evidente en los cuadros de la muestra: todos corresponden a apropiaciones de otros autores (*Judith* de Klimt, *La bañista* de Ingres, *La mujer con corbata* de Modigliani, *La Virgen Inmaculada* de la escuela del Cusco, así como otras obras que utilizan elementos de la cultura popular como a Jenny y al Mayor Nelson de la popular serie televisiva norteamericana de los años 60, *Mi bella Genio*). Todas obras reconocidas por la “genialidad” de sus autores, y que, de alguna manera, seleccionadas nos transmiten con historicidad los referentes de belleza y feminidad a lo largo de la historia. Este uso selecto de dichas obras canónicas resulta significativo, en tanto representan no solo los pilares consagrados de la belleza femenina sino también, porque en ellas representan los emblemáticos desnudos femeninos de la historia del arte. Como se mencionó en el capítulo 2, el arte feminista ha denunciado el uso de la mujer desnuda como modelo: la mujer solo entra a la galería de arte siendo retratada desnuda. Coca, en sus *Tres*

Gracias, realiza esta denuncia a través del autorretrato. La artista se pinta como una mestiza desnuda, en la misma pose que el cuadro original, como si no quisiera modificar sustancialmente el significado de la obra. Con esto logra darle vuelta al mito de la belleza (racializada y canónico) que el cuadro transmite. La mestiza conquista el espacio canónico, lo gana desde la imponencia de su belleza.

Las Tres Gracias de Coca llama también la atención por otros elementos. En primer lugar, las mujeres del cuadro, aun con dudas, parecen ser la misma Coca retratada. Hay una suerte de brochazo que hace que la identidad de Claudia Coca no sea en estricto ella, sino que tenga algo de ella y algo de cualquier otra peruana. Como si se tratase de una representación genérica femenina. Aquí la artista utiliza un mensaje en el que busca representar al conjunto de mujeres peruanas que se reconocen como mestizas.

Coca respeta las disposiciones estéticas del cuadro original: la postura de las mujeres, el color sepia y el fondo bucólico con los pequeños ángeles que rodean a las tres ninfas mitológicas. Aún así las diferencias aparecen de manera significativa. Prestemos atención a los cuerpos desnudos de las Gracias de Coca: si bien guardan la misma postura en relación a las Gracias originales, son más esbeltas y delgadas (marca de los mandatos de belleza de nuestros tiempos sobre los cuerpos femeninos). Resalta el contraste tonal de piel que deja la marca del bikini en los pechos. En ese sentido, los pechos tienen significancia y notoriedad superior a como los expone Rubens en sus ninfas barrocas. La aureola de los senos está delineada, alguna sugerencia de sexualidad de la imagen leída desde los términos contemporáneos. Otra diferencia entre ambas representaciones se encuentra en las expresiones del rostro: mientras las originales barrocas transmiten apacibilidad y una sensación de bienestar y dulzura, las gracias peruanas más bien presentan dureza en el rostro y la mirada. No son los ángeles dadores del don de la creatividad y el erotismo que las primigenias guardan. Están allí con un mensaje contestatario.

Coca transmite la respuesta a estos mandatos, de manera sutil, a través del apropiacionismo, direccionando un mensaje mediante la expresión corporal, el rostro y la mirada de las mujeres. La apropiación de Coca en este cuadro funciona como una denuncia al tema de raza, feminidad y lo canónico de las mujeres blancas como musas consagradas de los museos. Podríamos pensar incluso de que Coca se retrata a sí misma en el cuadro y en todos los cuadros de la muestra, ganando así un protagonismo deliberado y dejando huella en cada imagen; como si nos quisiera decir: ¿cómo hubiera sido la historia de la belleza y las bellas artes si las mestizas, las no-blancas, hubieran sido también retratadas y llevadas a los museos como musas de los tiempos?

Buena presencia es un óleo sobre tela que muestra a tres mujeres mestizas, bellas, en cuyas faldas aparecen representadas, en un segundo nivel, en tonos negros y grises, otras mujeres, elegantemente vestidas y en pose de coquetería mesurada. Este cuadro forma parte de la muestra *Qué tal raza!!!*, primera personal de la artista Claudia Coca en la Galería Forum en el año 2002.



Figura 3-7 Claudia Coca, 2002.
Buena Presencia.
Óleo sobre lienza 200 x 143 cm.
Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

Buena Presencia, nombre de la obra, es también una frase del habla cotidiana peruana, una forma descarada y aceptada socialmente para (pre)referir a las personas blancas y/o correctamente arregladas en situaciones determinadas. Buena presencia es, por ejemplo, uno de los rótulos descriptivos utilizados en los puestos de trabajo que requieren atención al público (señorita de “buena presencia”³⁰, es otra manera de decir mujer blanca, bonita y joven). Así, esta frase coloquial funcionaba, además, como un criterio excluyente, para discernir en la elección de las personas para puestos de trabajo, o ingresos a centros exclusivos como discotecas, clubes, etc.

La figura 3-7 está compuesta por tres mujeres. La elección de la tríada de mujeres fue una constante en la muestra *Qué tal raza!!!* (Lima, 2002). Además de ser un número constante en la representación de las mujeres en las artes plásticas, pensemos, por ejemplo, en *Las tres Gracias*, representadas a lo largo de la historia del arte que acabamos de analizar.

Como se observa en la figura 3-7, las mujeres resaltan justamente por su imponente presencia y por el cuidado que denota su presentación: ropas elegantes y sencillas, cejas delineadas, rostros maquillados sutilmente, cabellos bien peinados y tinturados.

³⁰Asimismo, el nombre del óleo me trae a colación a la ya mencionada *Señorita de buena presencia buscando empleo*, una performance realizada en la primera bienal de Iberoamericana de Arte de Lima en 1997, por la artista feminista peruana, Elena Tejada-Herrera.

Además, son esbeltas y llevan una ropa que deja el abdomen descubierto, lo cual permite entrever el énfasis corporal del cuadro. Con esto, podemos decir que el cuadro tiene como motivo el cuerpo femenino y la performance de la belleza a la que se han sometido las tres mujeres.

Las tres son mujeres de similar apariencia: esbeltas, jóvenes, serias, miran fijamente hacia el espectador como sabiéndose retratadas³¹. La similitud física y de vestido indican que las tres buscan encajar en un mismo modelo. Entre todas es la mujer de en medio la que tiene mayor visibilidad. Lleva el cabello negro, el color original, mientras que las otras dos teñidas de tonos rubios. En este cuadro no podemos mencionar que se trata de una autorepresentación de la misma Coca.

El cuadro centraliza su significado connotativo en la imagen impresa en las faldas de las mujeres. Ubicada en la parte inferior del cuadro, se puede apreciar a un grupo de cuatro mujeres elegantemente vestidas y arregladas como para una noche de fiesta. Llevan vestidos negros, los cabellos recogidos y peinados, sombrillas y collares de brillo. Hay una alusión a Holly Golightly, personaje interpretado por Audrey Hepburn en la película *Desayuno en Tiffany's*³². La elección de esta referencia icónica norteamericana resulta significativa. Golightly es la mujer que busca el reconocimiento y ascenso social a través del cuerpo y su performance de ultra feminidad. A lo largo de la película, este personaje oscila en una mezcla de performance femenina naif, liberal y sexualizada. Su objetivo es hacerse de una relación sentimental que la coloque en un mundo de clase alta, en la que podrá acceder a los privilegios y frivolidades que tanto anhela. Recordemos que esta mítica protagonista no duda en trabajar y explotar sus encantos sexuales para conseguir dinero y manutención de una vida de élite.

Holly Golightly es un modelo complejo e irreverente de feminidad y ascenso social que, a través de la explotación del cuerpo y el encanto, marcó una pauta generacional y una serie de referencias estéticas dentro de la cultura pop norteamericana en su tiempo. Encarna, con fina sátira, una suerte de mandato impuesto a todas las mujeres acerca

³¹ El crítico de arte, novelista y poeta inglés, John Berger, menciona que en las representaciones de las mujeres en pinturas al óleo, se puede observar la manera en que, bajo la excusa de ser una obra para la contemplación, las mujeres habían sido representadas a través del desnudo desde una perspectiva masculina para un observador masculino. Berger notaba que la mujer desnuda era pintada mirando a su observador (a la audiencia) consciente de ser observada.

³² La película de 1961, dirigida por Blake Edwards, está basada en la novela de Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's*. Es un icono de la cultura norteamericana. En el año 2012, la película fue considerada cultural, histórica y estéticamente significativa por la Biblioteca del Congreso de EE.UU.

de la belleza, la performance femenina y la necesidad apremiante para las mujeres de buscar una “buena pareja” (con dinero).

Para poder entender el significado de esa iconografía, adaptada por Coca al contexto peruano y presente en las faldas de las mujeres del cuadro *Buena presencia*, veamos comparativamente los demás cuadros que componen la muestra.



Figura 3-8a Claudia Coca, 2000. *Mejorando la raza*. Óleo sobre tela 145 x 215 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Lima.



Figura 3-8b Claudia Coca, 2002. *Buena Presencia*. Óleo sobre tela 200 x 143



Figura 3-8c Claudia Coca, 2002. *Raza Bella*. Óleo sobre tema. 200 x 140 cm. Colección privada, Lima.

Coca imprime en las ropas de estos tres cuadros imágenes que refieren a la génesis identitarias de las mujeres ahí representadas. En *Mejorando la raza* (ver fig. 3-8a), la mujer lleva un vestido con un retrato de sus padres. La técnica del retrato³³, muy utilizado en el mundo popular del Perú, consiste en un cuadro pintado sobre la base de un retoque de las fotografías a través de la iluminación, que permite “mejorar” las imágenes de las personas retratadas (hacerlos más jóvenes, lozanos y bonitos). Estos cuadros cumplen además la misión de ser el soporte gráfico de la génesis familiar: enmarcados, colocados en la sala, nos cuentan, a través de los rostros, la historia de nuestros abuelos y padres, permitiendo así generar una narrativa familiar para la posteridad.

Ese recurso de la impresión de la génesis de la identidad se observa también en *Raza bella* (ver fig 3-8c), donde las tres mujeres, recreación de un grupo de cumbia

³³ Sobre el retrato peruano y a propósito del documental de Sofía Velázquez, *Retrato peruano* <https://www.retinalatina.org/retrato-peruano-del-peru-de-sofia-velazquez-nunez-y-carlos-sanchez-giraldo-2/> . Revisión: 8/10/18

(posiblemente Alma Bella o Agua Bella como un juego de palabras), llevan en sus largas botas de latex, la imagen de la famosa cantante de tecnocumbia, Rossy War, y de un inca, en referencia a la cultura y la música fusionada que se representa en ellas mismas como en el género musical del que forman parte.

Por su parte, *Buena presencia* (figura 3-8b) utiliza, como sello identitario en las faldas, el ícono de *Desayuno en Tiffany's*, pero recompuestos con elementos de la cultura popular peruana. Si observamos las mujeres de esa imagen inferior, vemos que son mujeres mestizas y andinas, quienes, con sus elegantes trajes, están ubicadas en algún espacio del mundo popular, al cual la mototaxi nos remite.

Esto puede ser interpretado como que las mujeres mestizas, peruanas, del mundo popular, construyen sus modelos de identidad femenina sobre la base de los modelos universales de belleza, pero sometiéndolos a procesos de hibridación cultural, donde elementos provenientes de la cultura hegemónica se mezclan, de una manera particular, con los elementos propios de la cultura andina y del mundo popular, dando paso a nuevos modelos de belleza peruana e identidad mestiza. Las mujeres del cuadro son las peruanas. Al igual que las propuestas del arte feminista latinoamericano, la hibridación iconográfica significativa re teje el tema de la identidad de la mujer mestiza. Si observamos la figura 3-8b y 3-8c, la apropiación de estos íconos se da desde una posición afirmativa, las mujeres ahí representadas son bellas y fuertes, y aunque emulan un canon de belleza, se trata de una belleza apropiada y resignificada bajo los propios términos del mestizaje. El mestizaje si bien no escapa a los mandatos de lo canónico femenino exigidos para la belleza, son apropiados para una elaboración positiva de la identidad femenina mestiza. Ya no es la maroca de Maruja Barrig, es una mestiza fuerte y bella, que no emula ser “blanca”, sino que construye una narrativa para dotar de valor a su belleza e identidad. Esta hibridación cultural, como hemos mencionado en el marco teórico, es una práctica del feminismo latinoamericano contemporáneo que busca superar la condición poscolonial, articulada al género, presente en los relatos identitarios.

Podemos concluir este análisis mencionando que Coca, a través de la composición (iconografía y narrativa) de esta obra elabora un mensaje contrahegemónico en torno a los mandatos de clase y raza. La composición de *Buena Presencia* se apropia de elementos culturalmente icónicos de la cultura pop occidental para darle la vuelta al discurso racista que emane de estos y castiga a las mujeres no blancas. Asimismo, en este afán, utiliza finamente la sátira de la frase que da nombre a la obra. Con todo genera una narrativa donde se mezcla, por una parte, el desafío a los cánones de belleza eurocentrista, la crítica al racismo de la sociedad peruana y la hibridación cultural (propia

de las propuestas feministas latinoamericanas), junto con el desarrollo de un mandato propio y positivo, donde se valora lo culturalmente local en una narrativa positiva de la identidad femenina mestiza.



Figura 3-9 Claudia Coca, 2005.
Luchadora

Acrílico sobre lienzo. 100 x 180 cm.
Museo de Arte

Luchadora es un acrílico sobre lienzo elaborado un año después de *Peruvian Beauty* para la muestra *Globo Pop* (2005). En ese momento de su carrera, ya existía en Coca un acercamiento al uso de la estética pop en sus cuadros. La imagen muestra a una mujer sensual y fuerte, tal como en *Buena presencia*. La *Luchadora* mantiene la mirada firme al espectador: lo invita a confrontar, ella está a la defensa de su espacio y de su cuerpo. Se encuentra en guardia para golpear en cualquier momento. Como se observa en la figura 3-9, La *Luchadora* es la misma Coca autorepresentada bajo la estética del cómic (el fondo, por ejemplo, evoca los “Kapow!”, “Blam!” y “Kaboom!” del antiguo Batman) y del arte Pop. Una mujer fuerte, de músculos marcados lista dar cualquier tipo de pelea, como alude Coca en diversas entrevistas a propósito de este cuadro, una mestiza empoderada y regia.

“Quería construir la imagen de una mujer regia, en forma, luchadora, que no tiene que estar con el pelo pintado o maquillada para verse empoderada. Es eso, es un cuadro de una mestiza empoderada, que es a fin de cuentas lo que más me importa de toda esta reflexión”³⁴.

³⁴ Extracto de la entrevista realizada por el portal LaMula a la artista a propósito de la muestra *La Mestiza* <https://redaccion.lamula.pe/2014/07/30/mi-trabajo-es-mostrar-que-el-mestizaje-es-un->

Lo más resaltante de la imagen tiene que ver con la explotación de la belleza, sensualidad y erotismo de Coca autorepresentada como la imagen central del afiche. Se trata de la explotación del capital erótico de la misma artista, la cual se articula en torno a la belleza, feminidad, juventud del cuerpo (evidenciada en la firmeza del cuerpo y rostro), pero, sobre todo, la cuestión actitudinal: el erotismo de Coca emana de la vivacidad, la energía corporal y la determinación de su postura. Coca juega aquí con el estereotipo de la femme fatale. La rudeza y determinación como rasgos positivos y afirmativos de la identidad femenina. Ahora bien, en el cuadro, este estereotipo viene también acompañado de una narrativa de otro tipo, en el cual el erotismo está directamente relacionado al componente sexual. Ello se puede leer en el deliberado uso de la ropa interior, así como también, en relación con los símbolos que componen la imagen y dan fondo a la mestiza del afiche.

Coca autorepresentada está en un cielo, sobre las nubes, en su ropa interior blanca, los cabellos largos y sueltos caen sobre sus hombros. Apela a un escenario onírico: es la mujer de los sueños. El ajuar blanco denota a su vez cuestiones virginales y de pureza, aunque Coca contrarresta este mensaje con la mirada desafiante y los pies bien plantados sobre el cielo de nubes blancas.

Las viñetas provenientes del cómic y del arte pop son parte de una movida artística contemporánea, desarrollada principalmente en Estados Unidos e Inglaterra para la difusión de mensajes publicitarios, cómics, y otros objetos culturales durante el s.XX. Estos mensajes utilizan los símbolos de los clásicos cómics de los 60s y 70s, icónicos de la cultura anglosajona pop.

Coca, al igual que varias artistas feministas de su generación, utiliza deliberadamente los recursos comunicativos de arte pop y el cómic para representarse, pero como una mujer de rasgos andinos y mestizos bajo una estética que ha representado, casi estereotipadamente, a rubias frágiles y delicadas, como las mujeres de Roy Lichtenstein (que a su vez recrea la imagen publicitaria de las mujeres arias y bellas en los años 50s).

La apropiación estética en el cuadro de Coca impregna y transmite en el lector el mensaje de hibridación cultural. Esta hibridación de la imagen respondería a una transgresión deliberada, por parte de la artista, de romper el canon clásico de belleza femenina que representa la estereotipada belleza rubia y débil, para mostrar allí el posicionamiento de la antítesis del modelo femenino. Esta técnica, como hemos visto a

lo largo de la tesis, ha sido un recurso muy utilizado por Coca en varios de sus cuadros como siguiendo la tradición de las artistas feministas latinoamericanas que dan vuelta a los imposiciones eurocéntricas y patriarcales.

Esto último lo vemos de manera evidente cuando ubicamos a *Luchadora* en contraste con otro acrílico realizado por la misma Coca, *Globo pop* (figura 3-10a). En este se autorepresenta como la superheroína melancólica, (imagen que a su vez, es también una reapropiación de las Lichtenstein). En *Luchadora* se muestra como una mujer de acción, mientras en esta imagen recurre al texto para hablar del desprecio racista.



Figura 3-10a Claudia Coca, 2007. “... por qué nos odian tanto?”, 2007.

Acrílico sobre lienzo. 170 x h125 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Lima.



GLOBO POP

Figura 3-10b Claudia Coca, 2005. *Globo Pop*.

Acrílico sobre lienzo. Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

“El pop me ha servido, en particular, para usar viñetas y poner textos en mis trabajos, que es algo que me interesa muchísimo. Para mí los títulos son bien importantes, también; son un complemento, el índice de la obra. Entonces el pop me permitía eso, además de tener acceso al lenguaje visual del cómic que resulta mucho más accesible para el público. Fue una estrategia³⁵.

Esto quiere decir que para Coca, el uso de las viñetas del cómic no solo responde a cuestiones estéticas, sino a la versatilidad del formato para transmitir mensajes. En muchas de las obras de la muestra *Mestiza*, hay imágenes similares donde la gráfica está incrustada con un texto que refuerza el mensaje. El mensaje funciona como un componente signficante en el discurso de la crítica al racismo.

En esa línea, *Luchadora* se convierte en un símbolo feminista de empoderamiento femenino. Coca se distancia así de otras propuestas similares trabajadas por aquellos años, como de la artista Sheila Alvarado su vasta serie de postales pin up, *Limeña girl*,

³⁵ Entrevista para LaMula (ya referida).

donde Alvarado también se autorepresenta en diversas formas sensuales pero buscando la transgresión a partir de lo estético y no político³⁶. En ese sentido, como dice Gonzalo Portocarrero: “El proyecto estético-político de Claudia Coca va más lejos. También reivindica la condición femenina, como se muestra en la obra (refiriéndose a *Luchadora*). Una (auto)mirada donde la artista comparece como fuerte y decidida y, no obstante, bella y atractiva”³⁷.

Una lectura superficial de la imagen podría llevarnos a pensar en una cierta ambigüedad en el mensaje que proyecta *La luchadora*, si la artista termina sucumbiendo a los mandatos del canon estético de la cultura hegemónica - como si se tratase de una forma soterrada y moderna de “blanqueamiento” o si, por el contrario, la artista llega a criticar y denunciar los estándares canónicos, racistas y sexistas, a través de la apropiación.

Esta tesis interpreta a la *Luchadora* de Coca como una representación positiva, enérgica y empoderada de la mestiza, una crítica decolonial al racismo y a las cuestiones de género que interseccionan en una categoría punitiva que opera contra las mujeres no blancas en nuestro país. En ese sentido, es una de las imágenes más referidas en diversos espacios a propósito de la mujer empoderada y el mestizaje como un reconocimiento positivo de la identidad peruana³⁸. Incluso tiene un impacto en las obras de otras artistas. Tal es el caso de Iguñiz, quien en su serie *Mi Mundo Plop* (2012) (figura 3-11) reescenifica la pintura de Coca *Globo Pop* (3-10b) parte de la misma muestra.

³⁶ En el discurso de la artista Sheila Alvarado (Lima, 1979) así como en su obra, podemos ver una clara evolución hacia temas de sensibilidad feminista en el Perú. Cuando comenzó la ilustración de *Limeña Girl* para graficar la sección de salud y sexualidad de un diario local peruano (año 2006), Alvarado resaltaba los aspectos estrictamente estéticos para explicar el significado liberal y erótico de su personaje, construido, al igual que Coca, a partir de los autorretratos. Años más tarde, abandonando la producción del personaje, Alvarado incursiona en otros motivos, se pliega activamente a las demandas de los colectivos LGTB reconociendo públicamente su bisexualidad y también su posición feminista. Ya en esa línea, realizó el cuadro *We can do it*, traducido a *Nosotras podemos*, en el año 2011, que tuvo bastante acogida en nuestro medio. Ver entrevista: <https://elcomercio.pe/eldominical/resenas/entrevista-sheila-alvarado-artista-plastica-170137>

³⁷ Gonzalo Portocarrero. La utopía del blanqueamiento y la debilidad del mestizaje. Texto disponible aquí: <http://mestizajeclaudiacocablogspot.blogspot.com/2012/04/la-utopia-del-blanqueamiento.html>. Revisión: 7/10/2018

³⁸ Por ejemplo, *La luchadora* está presente en la carátula de libro de Marco Avilés, *No soy tu Cholo* (2017), libro donde el escritor compila una serie de textos sobre el racismo y el mestizaje en el Perú

“Mientras que la obra original muestra la imagen de Coca inflando un globo de un chicle rosado evidenciando la tensión de color con su piel mestiza, Iguñiz se retrata con la boquilla del globo hacia afuera y cerrando los ojos: la explosión del globo al interior de su propio cuerpo (López 219: 2019).



Figura 3-11 Natalia Iguñiz, 2012. *Mi mundo Plop.*

Impresión digital en papel. 110 x 100 com.

En suma, *Luchadora* es una obra que funciona como un elogio al mestizaje en términos estéticos, capital que se le ha cuestionado históricamente, hasta llegada las representaciones contemporáneas. En este punto, me refiero a un elogio desde los términos del reconocimiento y aceptación de la propia identidad, desde la posición crítica, y no los referidos a la representación del otro Indígena/ Mestizo, presente en otros momentos del arte, como la del indigenista o costumbrista. Si bien, se realizaron diversas representaciones de lo andino y mestizo, con énfasis en la corporalidad y belleza de las mujeres, se daban a través de una aproximación pictórica, hasta paisajista, de los episodios cotidianos y los retratos de estas mujeres. En efecto, si estas también fueron una construcción positiva y vanguardista de la mujer mestiza y andina para esos años, no logran salir de la mirada del otro. En esa línea podríamos reconocer el trabajo de las artistas modernistas y conceptuales como Izcue y Codesido, quienes tuvieron una importante producción artística durante los años 20 y 30. Si bien pinturas con técnicas contemporáneas, clara influencia extranjera de las representaciones de la belleza de las mujeres indígenas, no se desligan de la impronta indigenista y el impresionismo de Gauguin muy importantes durante esos años (Ballero y Lima, 2018). Sin duda, tradiciones artísticas valiosas y vanguardistas para la construcción de un nuevo entendimiento de la corporalidad femenina, pero sin enunciar desde una posición identitaria y feminista.

Coca combina la idealización de los cánones de blanco vigentes, pero desde una

posición positivamente post colonial. Esto quiere decir, que reconoce los lastres de su herencia colonial, pero los adapta a un discurso que permite la revaloración de lo que fue, en su momento, subordinado. De esta forma, la obra no es en sí ruptura rotunda en relación a lo hegemónico ni patriarcal, sino una apropiación irreverente de los cánones artísticos y estéticos que da paso a una narrativa positiva del mestizaje y la feminidad. *Luchadora* juega así también con el mandato femenino de subordinación, convirtiéndose en un ícono feminista y de lucha contra el racismo y las cuestiones coloniales en nuestro país.



Capítulo 4

Violencia de género, cuerpo y la memoria del CAI

La primera década del 2000 fue el momento en el que se empezó a hablar de la memoria post CAI. La caída del régimen fujimorista, el gobierno de transición, el débil retorno a la democracia, y sobre todo, el informe de la CVR³⁹, nos hicieron poner en debate aquello que hasta ese momento eran interrogantes insondables y silenciosas: ¿cómo fue la guerra contra el terrorismo?, ¿quiénes y cuántas fueron las víctimas?, y ¿cómo duele esa sangre derramada?

La CVR concluyó sus dos años de investigaciones con un contundente Informe Final (2003). Este fue fruto del trabajo de un grupo de personas con experiencias diversas en el campo de los DDHH y/o cercanas a los hechos ocurrido en el conflicto⁴⁰, quienes reconstruyeron el enfrentamiento entre los grupos terroristas PCP Sendero Luminoso, el MRTA y el Estado peruano, a lo largo del territorio nacional por dos décadas. Si bien todo el Perú fue víctima del CAI, y la sensación de miedo y derrota llegó a casi todos, con el Informe Final se puso en cifras el alcance del conflicto, las dimensiones de la masacre y los costos humanos de la contraofensiva del Estado peruano en su lucha contra los grupos armados. Así, y en medio de gran controversia, el Informe Final se instituyó como la primera fuente y memoria histórica institucional de lo que en ese momento empezó a reconocerse como el mayor genocidio a las poblaciones rurales y pobres de nuestro país (el Perú no oficial de Basadre) desde la colonia.

El informe Final de la CVR es relevante no solo por la oficialidad de su relato, sino porque al poseer gran data, permitió conocer las magnitudes y alcances del CAI. Cuando supimos como país, que el 75 % de las víctimas habían sido indígenas cuya lengua materna era distinta al castellano, se empezó a sentir una necesidad de entender el conflicto y empatizar con las miles de víctimas, hasta ese momento, invisibles. Tal vez, también, influenciados por la distancia temporal, porque el regreso a la democracia permitió hablar sin miedo de lo sucedido, es que atravesó en el pecho de varios la pregunta de cómo llegamos a generar una guerra tan cruel y cómo vivimos a espaldas

³⁹ La comisión de la verdad y reconciliación CVR (2001 – 2003) fue creada de manera ad hoc por el presidente de transición, Valentín Paniagua, con el fin de investigar los hechos ocurridos durante el CAI.

de esta durante 20 años. Es en esa coyuntura cuando empiezan a formarse, principalmente en el ámbito académico, los grupos de estudios de memoria sobre el CAI en el Perú. Narda Henríquez (2018) menciona que si bien existieron estudios de memoria del CAI durante los 80s y 90s, fue entre los años 2003 y 2009, con la apertura del Lugar de la Memoria e Inclusión social (LUM), que el tema adquirió relevancia política y social, a tal nivel que empezamos incluso a discutir sobre la batalla por la memoria⁴⁰. Universidades públicas y privadas, en diversas partes del Perú, centros de investigación académica, etc., formaron grupos de estudios que devinieron en diversas mesas redondas y publicaciones sobre el tema del CAI. Pero, a diferencia de la CVR y su Informe Final, cuyo carácter era oficial y objetivo, estos espacios buscaban generar narrativas desde la perspectiva de la víctima: conocer el conflicto armado desde los testimonios de quienes lo vivieron. En esa línea, son notables los esfuerzos de personas como Ponciano del Pino, Makena Ulfe y la gente del grupo de memoria del Instituto de Estudios Peruanos, quienes incorporaron, en el ámbito académico, los testimonios de las víctimas. Además, facilitaron la divulgación respetuosa de testimonios de personas como José Carlos Agüero o Lurgio Gavilán, quienes, desde la literatura autobiográfica, aportaron a la memoria del conflicto desde la narración de la víctima y victimario del CAI (algo impensable de debatir años atrás). Así, con estos relatos y debates, conocimos las razones de batalla y el sufrimiento de las personas cercanas y también de quiénes cometieron los peores abusos en el CAI. Sin duda, una nueva perspectiva del relato.

La primera generación de los estudios sobre la memoria del CAI estuvo orientada a conocer el relato de las víctimas “puras”, aquellas personas y/o comunidades marcadas por la pobreza, exclusión social y la condición indígena que, al estar en medio, recibieron las balas de todos los bandos. Siguiendo a Rancière, estos relatos de la primera generación de la memoria responderían a la necesidad de elaborar una inédita dramaturgia del mal de la justicia, la que a su vez responde a un objetivo ético: reparar el lazo social quebrado durante el CAI.

Así, los estudios de memoria de esta primera generación aspiraban a legitimar para las víctimas un espacio para la “justicia infinita”⁴¹, para lo cual había de basarse en la

⁴⁰ Aquí nos referimos a las pugnas por “la verdad” entre los partidos políticos de distintas orientaciones, la clase política/militar (sectores en el poder durante los años de la guerra que son acusados también de perpetuar crímenes), con las organizaciones civiles, de derechos humanos, académica, etc.

⁴¹ La Justicia Infinita alude a la representación mediática o artística constante de una injusticia, con el fin de mantener viva la perspectiva del dolor y daño ocurrido a una víctima. Ejemplo de ello serían las múltiples representaciones fotográficas y cinematográficas del holocausto judío de la segunda guerra mundial.

práctica del consenso de lo que sucedió y de quienes sufrieron las peores pérdidas. El informe Final de la CVR es hijo medio rebelde de esta perspectiva. La oficialidad del encargo y del tiempo en el que fue realizado, no permitió abarcar las sutilezas, ambigüedades, multiplicidad de víctimas y las formas soterradas pero extendidas de hacer guerra desde los grupos terroristas como desde el Estado.

En esa línea, dentro de los once tomos del informe de la CVR, no es explícito que una de las tácticas de sometimiento y venganza utilizadas durante el CAI haya sido la violencia sexual ejercida, en buena parte, contra las mujeres, niñas y adolescentes. Este acápite tiene poquísimas páginas. Esto se debió, en parte, a que resultó muy difícil recoger información sobre la violencia sexual, que termina siendo callada al ser dolorosa y fragmentaria de la identidad de las mujeres. Al momento de la CVR, no había casi denuncias, menos cifras exactas al respecto. Los primeros casos de denuncias públicas empezaron durante el proceso de la CVR. El espacio de las audiencias públicas, organizadas por la comisionada Sofía Macher, quien convocó a mujeres para dar sus testimonios, permitió a las víctimas más valientes hablar de estas terribles experiencias. El relato público se convertía por primera vez en una fuente de reconstrucción histórica de estos crímenes. Conocimos así, frente a la televisión, que la violencia sexual fue una estrategia de guerra en el CAI. No fuimos la excepción; como han sucedido en muchas guerras, los cuerpos de las mujeres fueron extensiones de los territorios de conquista. Había que dominarlos y conquistarlos. Aquí también ocurrió la perversión: el cuerpo de las mujeres andinas fue el botín de guerra tanto de senderistas como de sinchis⁴².

Pero las violaciones sexuales no fueron la única forma de violencia que sufrieron las mujeres andinas y nativas en esos 20 años del conflicto armado. Durante la segunda parte de la década de los 90s, como parte de una política de reducción de la pobreza impulsada por el entonces presidente de la república, Alberto Fujimori, se aprobó El Plan Nacional de Población, una política pública para el control demográfico. En esta se mencionaba que se debía reducir el nacimiento de las mujeres rurales de la sierra y selva, pues su tasa de fecundidad era dos veces mayor que la de Lima. La meta de la reducción era del 2 % anual, es decir, bajar el promedio de nacimientos a 3.3 hijos por mujer hacia mediados de la década de los 90s. La lógica detrás de esta política pública era brutal y simple: si dejaban de haber/nacer pobres, el ciclo de la pobreza se reducía en dichas zonas en las siguientes generaciones y los indicadores generales de pobreza

⁴² Sinchis refiere a los agentes militares que trabajan en las zonas de conflicto, ubicando y ajusticiando a los terroristas y presuntos terroristas. En la memoria colectiva, los sinchis son recordados como algunos de los agentes más crueles y violadores de Derechos Humanos durante los últimos años del CAI.

se reducían en el corto plazo. Según las investigaciones iniciadas por la abogada feminista, Guilia Tamayo, en esos años se desarrollaron acciones multisectoriales en el tema de salud para esterilizar con o sin consentimiento, de manera engañosa y/o forzada, a las personas en edad fértil, sobre todo a las mujeres. En 2002, la subcomisión del Congreso que investigó el caso declaró probado que entre 1990 y 1999 el gobierno aplicó la esterilización a 314,605 mujeres y 24,563 hombres⁴³.

4.1 Arte, representación y memorias de las mujeres violentadas en el CAI

La construcción de la memoria social es un proceso largo, variante, contradictorio y que se elabora desde múltiples plataformas. Paul Ricoeur (2004) describe la memoria como el espacio significativo que elabora, colectivamente y desde una distancia diferida, la reconstrucción de un acontecimiento (desde el presente se narra acerca de un hecho pasado o perdido). El fin es generar una narrativa de consenso sobre un acontecimiento ocurrido. Al ser un ejercicio que evoca lo que materialmente ya no existe, Ricoeur menciona que entran a tallar, en su narrativa, la imaginación y el proceso reflexivo del colectivo que elabora una fenomenología desde los fragmentos y evidencias disponibles. Ahora, si bien las narrativas de las memorias están sometidas al trabajo de todo un colectivo, impactan en ellas las órdenes y jerarquías sociales que rigen en la sociedad.

Esto quiere decir que, similar a lo que ocurre con la historia, escrita bajo la verdad de los vencedores, la memoria puede también narrarse desde ese único lado. Pero no siempre es el caso, y este, ciertamente, no lo es. Hay ejercicios de memorias, como el que presento en esta tesis, que se posicionan deliberadamente en el bando de los vencidos, en este caso de las vencidas, justamente, para subvertir el orden y dar voz a esas víctimas ocultas de la guerra interna. Esto es lo que en adelante denominaré un arte para la memoria y resistencia femenina del CAI.

Esta memoria comparte con el arte feminista, principalmente latinoamericano, el ánimo de protesta y reivindicación para las mujeres que fueron violentadas durante los periodos de conflicto. Para ello, al igual que sus pares latinoamericanas, utiliza diversas plataformas de las artes plásticas y de las performativas. Incluso, también las artesanías, los bordados y las artes “menores” (bricolage, manualidades) adjudicados al campo femenino, tal como lo vimos en las feministas, especialmente con Judy Chicago y su propuesta para resignificar la narrativa y los personajes femeninos invisibilizados por la historia. En este marco, este capítulo está dedicado a analizar las representaciones de

⁴³ Con informaciones provenientes de la web www.Lamadre.pe y Anmístía Internacional

las artistas sobre el tema de violencia sexual y cuerpo en el CAI. En el proceso de construcción de la Memoria sobre el CAI, el tema de la violencia sexual contra las mujeres ha cobrado relevancia durante estos últimos 15 años. El avance del activismo feminista y de los grupos de memoria llevó a desarrollar múltiples propuestas artísticas contemporáneas que abordan el tema. Por nombrar solo algunas de las más emblemáticas, tenemos a Alejandra Ballón, el Colectivo La alfombra Roja dedicado a las performances callejeras; en el campo cinematográfico tenemos a *La teta asustada* de Claudia Llosa, incluso abordajes como el de la película *Magallanes*, dirigida por Salvador del Solar. Todas narrativas que sustentan el reclamo por justicia para las mujeres violentadas y asesinadas en el CAI.

En ese contexto sitúo el objeto de estudio de este capítulo: las tres imágenes que constituyen el corpus 2 - *Mujer - Cuerpo - Campo de batalla*. A saber: 1) *Mi cuerpo no es el campo de batalla* (2004) afiche de la artista Natalia Iguñiz; 2) *Búmeran* (2002); y 3) *Ligaduras* (2002), estos dos últimos, óleos sobre tela de la artista Claudia Coca.

Natalia Iguñiz es activista feminista, artista visual y plástica, formada en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudió la Maestría en Género, Sexualidad y Políticas Públicas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Los proyectos de Iguñiz giran en torno a los temas de género, maternidades, ciudadanía y relaciones sociales desde la perspectiva de las mujeres. Desde los años 90s tiene una vasta producción sobre el tema de género explotado desde diversos ángulos y en distintos formatos (foto, video, instalación, óleo, etc..). Entre sus individuales está: *La pérdida / la pérdida*, *La Otra*, *Pequeñas historias de maternidad 1, 2 y 3*, *Buscando a María Elena* y *Gráfica para la acción*. Formó parte del colectivo *La perrera*, con el que empapeló Lima de 1999 con mencionados afiches de "Perr@habla". Ha participado en más de 150 exposiciones colectivas nacionales e internacionales y su trabajo forma parte de diversas colecciones públicas y privadas. Actualmente, es profesora de artes plásticas en la PUCP y en la Escuela de Arte de Corriente Alterna. También es una de las líderes del movimiento *Ni Una Menos* en el Perú y miembro del equipo curatorial del Lugar de La Memoria e Inclusión Social, LUM. En abril de 2018, el ICPNA expuso su primera retrospectiva, *Energías Sociales/Fuerzas vitales*.

4.2 El afiche como instrumento de activismo feminista



Figura 4-1

Natalia Iguñiz, 2004.
Mi cuerpo no es el campo de batalla.
Impresión offset sobre papel. 118 x
64.3 cm. Fundación Museo Reina
Sofía, 2019

Este afiche (figura 4-1) fue parte de uno de los trabajos en diseño gráfico elaborados por Iguñiz por encargo de la Consejería de Proyectos (PCS) y el Grupo cultural Yuyachkani. En él, se observa la silueta de una mujer andina sobre un fondo print militar. Una mancha roja, alegoría de sangre, derrama desde su falda hacia el piso. Con letras blancas, el afiche reclama: Mi cuerpo no es el campo de batalla. Abajo, la frase: Miles de niñas y mujeres fueron violadas durante la guerra contra el Terrorismo. Todos merecemos justicia.

En el capítulo dos de esta tesis, se analizó al afiche como una de las herramientas más utilizadas por las artistas feministas (tradición explotada por las artistas feministas estadounidense, Guerrilla Girls, en sus intervenciones callejeras) y que influyó el trabajo de Iguñiz en los años 90s (figuras 2-6 y 2-19c). La versatilidad del afiche radica en la facilidad para su reproducción y empapelado. Es fácil de leer, pues llega a todos y su formato facilita la comprensión del mensaje al combinar gráfica con texto. En esta imagen (figura 4-1), Iguñiz se apropia y resignifica en el afiche la clásica consigna feminista de Barbara Kruger, *Mi cuerpo es un campo de batalla* (figura 2-9a) quien volvió famosa la frase en el contexto de los años 70s, donde las activistas feministas denunciaban que las mujeres son carcelarias de las reglas de la belleza y las exigencia de la sociedad para performar la feminidad.

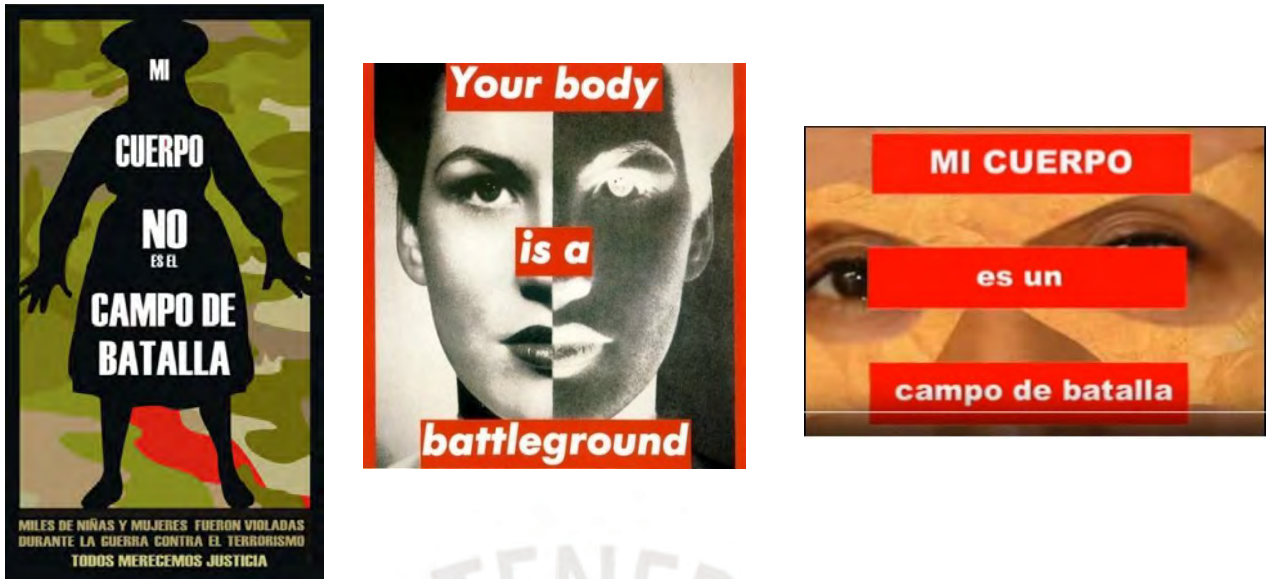


Figura 4-2 Natalia Iguíñiz, Barbara Kruger y Claudia Coca. *Mi cuerpo es el campo de batalla*. Imágenes Comparadas.

No resulta casual (como se mencionó en el capítulo 3) que el mismo año del afiche (2004), Claudia Coca y Susana Torres utilizaban también la misma frase de Kruger en el video y muestra de *Peruvian Beauty* (figura 4-2). Queda en claro la trascendencia de la consigna feminista en estas artistas y en ese tiempo. Pero, mientras Coca y Torres utilizan la frase en el mismo sentido de Kruger, esto es, como una crítica literal a las exigencias sociales sobre la femineidad de las mujeres; desde otro ángulo, en el afiche, (Figura 4-1), Iguíñiz agrega el “NO” en la frase convirtiéndola en *Mi cuerpo NO es el campo de batalla*, y en este juego de palabras, logra cambiar completamente el concepto de la frase sin abandonar la impronta de la denuncia feminista. Con el Your (Tu) por el Mí, la artista personaliza y vuelve más político el reclamo (lo personal es político, lo mío es político). Con este recurso, la mujer andina representada en el afiche a través de una silueta negra, sangrante, construye un mensaje explícito de denuncia de la utilización de los cuerpos de las mujeres andinas literalmente como botín de guerra⁴⁴.

Desde el análisis visual y discursivo del afiche de Iguíñiz, lo central es la silueta de una mujer andina: su pollera y el sombrero nos muestra su procedencia cultural. El cuerpo de la mujer está paralizado, sus manos abiertas y dedos separados hablan de una posición de miedo o reacción. La artista representa deliberadamente a la mujer como una silueta en negro (posiblemente) por dos razones. Primero, para referir tanto al anonimato e invisibilización de las mujeres andinas víctimas de estos crímenes, así como para aludir a lo genérico de la condición: fueron cientos de miles de mujeres

⁴⁴ Una hipótesis similar es trabajada por el crítico de arte local, Gustavo Buntinx en su página web Micromuseo. <https://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>

violentadas durante los años del conflicto. No tenemos muchos más datos; si fueron jóvenes o mayores, aymaras o quechuas, ni a qué comunidad pertenecieron; esa silueta podría corresponder a cualquiera de ellas. Segundo, el afiche representa, con aquel contorno oscuro, al espectro inmenso de mujeres andinas violentadas en el CAI.

Por otro lado, la silueta me remite a otra emblemática imagen: la fotografía a contraluz de la mujer ayacuchana, rondera, quien resguarda su casa con un rifle en la mano (figura 4-3). Esta fotografía pertenece al archivo de la Revista Caretas y se convirtió en una imagen emblemática de las mujeres andinas que terminaron militarizadas en en la lucha contra el terrorismo.



Figura 4-3 Paul Vallejo, 1997. Rondera en Chiquintirca, Ayacucho.
Fotografía. Registro de la revista Caretas.

Según la interpretación que esbozo para esta tesis, Iguñiz utiliza en su afiche la silueta en negro de la mujer de la fotografía, aunque la posición (y significado) de ambas son distintos. En la fotografía, la rondera tiene una posición activa, se defiende y está militarizada. En el afiche por el contrario, la mujer está en una posición pasiva, de víctima desarmada en medio de la marca de lo militar, su sangre fusionándose como una mancha más del fondo militar del afiche. La artista utiliza este fondo como un recurso explícito y eficaz: la violencia viene de lo castrense, de la militarización. En sus manchas verdes oliva corre también la sangre de las mujeres violentadas, pero ese rojo es tan solo una mancha más de la guerra. El afiche alude a una terrible estadística: más del 80% de los crímenes sexuales contra las mujeres andinas durante en el CAI fueron perpetrados por agentes del Estado militares en las zonas de conflicto (Informe final CVR: 2001).

En ese sentido, podemos afirmar que este afiche constituye un elemento de protesta con todas las características del arte feminista. Aborda un tema de la agenda feminista peruana como es el tema de la violencia sexual contra las mujeres en el CAI, para lo cual utiliza uno de formatos clásicos del arte feminista para ejercer la denuncia, como es el afiche. En él, la artista resignifica la clásica consigna feminista subvirtiendo el sentido para realizar de esta forma, desde la primera persona, una denuncia desde la historia ocurrida. Con esto, Iguíñiz pone en cuestión la narrativa por la memoria del CAI, aportando la perspectiva de género. En esa línea, el crítico de arte, Gustavo Buntinx, escribe lo siguiente:

Tras la literalidad política de ese cartel asoma una compleja subversión artística. Iguíñiz altera las genéricas especulaciones post-feministas de Barbara Kruger (*Your Body is a Battleground*, 1989), convirtiendo esa advertencia afirmativa en demanda negativa, y trasladando la segunda persona gramatical a otra primera, más personal y comprometida. Un gesto que al mismo tiempo traiciona la neutralidad cosmopolita de los sofisticados efectos fotográficos en la obra neoyorkina, reemplazados aquí por la especificidad elemental de grafismos casi torpes y alusiones puntuales a lo inmediato y a lo andino. Al cuerpo propio y a la tierra⁴⁵.

Se puede concluir que en *Mi cuerpo no es el campo de batalla* se lee la impronta de la denuncia feminista: la violencia contra el cuerpo de la mujer en el CAI. Específicamente, el cuerpo de la mujer andina, la más pobre, el eslabón más débil y con menos voz. En el afiche, Iguíñiz construye una iconografía y un discurso sobre el cuerpo utilizado como campo de batalla, para lo cual apela, en un nivel connotativo, a la relación significativa de cuerpo - tierra. Ambos espacios, el cuerpo femenino y la tierra, tienen, en la cultura andina, significados asociados a la reproducción y se ubican en el campo de lo femenino y el cuidado (el cuerpo de la mujer que da hijos y da protección, la tierra - la pachamama - diosa que nos da los alimentos y refugio). Tierra y cuerpo de la mujer son espacios de protección y fertilidad comunal. Iguíñiz nos recuerda con este afiche la doble herida que causó el pelear la guerra interna tanto en territorio (tierra) como el cuerpo de la mujer andina. Tierra y cuerpo femenino fueron los espacios de pugnas por el poder, de conquista, de sangre del CAI.

⁴⁵ Micromuseo Al fondo hay sitio.
<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>

4.3 La feminización de lo marcial: el derecho de conquista de lo castrense



Figura 4-4

Claudia Coca, 2002. *Búmeran*.
Óleo sobre tela 140 x 200 cm.
Museo de Arte Contemporáneo
de Lima.

Búmeran es un óleo sobre tela que formó parte de la primera personal de la artista, *Qué tal raza!!*, en la Galería Forum en el 2002. En ella, una Claudia Coca autorretratada en un atuendo militar feminizado y altamente sensual, sostiene en los labios una granada lista para detonar. Coca nos mira y confronta directamente; su mirada clava desafiante en la del espectador. Detrás de ella, en tonos grises, mujeres andinas armadas con fusiles llenan el fondo de la imagen. Estas mujeres no miran directamente al espectador. No son una representación protagónica como la mujer central, pero son relevante en la composición del cuadro.

El Búmeran, título que da nombre a la pieza, es una pequeña arma de combate, hecha principalmente de madera. Si es lanzada y llega a la víctima puede ser letal, aunque, en batalla, es utilizada principalmente para aturdir a la infantería enemiga. La particularidad de esta arma es que si es lanzada y no impacta, regresa al punto de partida con la misma intensidad, siendo igualmente peligrosa en su retorno. Así, esta arma es alegoría de que algo expuesto de una manera violenta, puede ser dañino para el que lo recibe como para quien lo lanza. Es también alegoría de las consecuencias imprevisibles de la violencia.

En la figura 4-4, Coca es una mujer soldado, tal vez una sinchi o una terrorista. La representación de las mujeres militarizadas, las mujeres soldados, es un estereotipo común en el imaginario social. En la historia de las artes visuales (sobre todo en la

fotografía y el cine), encontramos diversas representaciones, comúnmente, en los linderos de la connotación sexual.

Bajo ese estereotipo, las mujeres soldados suelen aparecer con trajes militares diminutos y escotadas, en cuerpos esbeltos, rebosantes de belleza, curvas y tonicidad física. Esta imagen posiblemente esté asociada a personajes como Mata Hari, una espía del servicio militar neerlandés, quien llegó a convertirse en un icono de feminidad fatal por el uso de su sensualidad con los hombres para lograr sus propios objetivos.

La representación de las mujeres bajo ese estereotipo responde a diversos motivos, por tanto, debe estar sujeto a más de un nivel de análisis. En un primer nivel, está el uso y pose de lo militar por parte de las mujeres sin salir de las exigencias de la cultura machista, esto es, la representación en el sentido más tradicional y conservador del estereotipo. Aquí lo militar es un referente de hipermasculinidad en el mundo de hombres: una conjunción de hombría, violencia y dominación, asociados a virilidad y al poder de conquista (de territorios, estatus, reconocimiento y, por supuesto, mujeres). En esa línea, las mujeres que son representadas en este mundo militar, lo hacen como el objeto de deseo del hombre hipermasculino. Así explicamos a las hermosas y exuberantes modelos con las tiny ropa militar, que sirven tan sólo de objetos a los hombres hipermasculino militares, tan presentes en los espacios de fetiche sexual.

En un segundo nivel, está la representación de las mujeres militarizadas con una intención reivindicativa, que tiene que ver con apropiarse de un campo que detenta un elemento de poder y que ha sido negado a las mujeres históricamente (en acceso y reconocimiento). Aquí las mujeres usan y exhiben elementos militares, pero sin la carga sexual de la primera connotación. Esta apropiación de los elementos militares funciona como una suerte táctica de conquista de lo femenino en un campo restrictivamente masculino. Una idea similar, en relación a la apropiación de los símbolos militares, con lo "marica"⁴⁶ fue desarrollado por el crítico de arte, Gustavo Buntinx, ha lo que denominado la feminización de lo marcial. Esto refiere a la estrategia del arte feminista para volver rosa (femenino) aquello verde militar (hipermasculino), con el fin de parodiar lo militar masculino y liberar así las tensiones de género y orientación sexual que existen en ese campo.

En *Búmeran*, la representación de Coca militar responde a este objetivo reivindicativo. Podemos afirmarlo en el sentido de que su actitud no es ni sumisa, ni provocadora. Si

⁴⁶ Utilizo el término marica con la connotación que le da Buntinx, refiriéndose a lo homosexual masculino que se feminiza con carácter un irreverente y fines políticos, con el fin de desestabilizar los modelos relacionados a la masculinidad machista e irrestricto, propios del patriarcado.

bien la artista juega con la sensualidad y exposición de su cuerpo, se autorrepresenta lo suficientemente cubierta como para no caer en la objetivación sexual. Pantalón largo, botas, hay una sensualidad, pero no es exuberante ni erótica.

Esta ambigüedad del cuerpo exhibido es algo común en la obra de Coca, la representación de la sensualidad funciona como una forma de empoderamiento y autoafirmación femenina, como un acto público del dominio del propio cuerpo. La Coca soldado de *Búmeran* está en una posición activa y auto afirmativa. Confronta. Tiene una granada entre las manos y los labios, lista para detonar. Es una rebelde, una insumisa.

Al igual que en muchas otras obras de Coca, el tema de la raza y clase aparece como una de las tangentes de representación. Esta lectura de la raza se puede apreciar a través del contraste deliberado de colores y posiciones que utiliza la artista para componer el cuadro. En primer plano está Coca autorrepresentada como mestiza. La artista siempre se autorepresenta como mestiza, pero en *Búmeran* esta característica adquiere una especial relevancia. La Claudia Coca soldado, personaje central en la imagen, es mestiza y es la única figura con color, lo que contrasta con el fondo en grises de las mujeres andinas.

Aquí el uso del color responde a una intención de notoriedad pero también es un uso positivo, pues dota de fuerza y vitalidad a la figura. En contraste, las mujeres andinas que componen el fondo de la imagen están en tonos grises. Son ronderas con rifles. Para analizar el significado de estas ronderas, la contrastaré con una fotografía emblemática de la muestra de Yuyanpaq, la de los ronderos ayacuchanos después de la masacre senderista de Chupac en el año 1983 (figura 4-5).

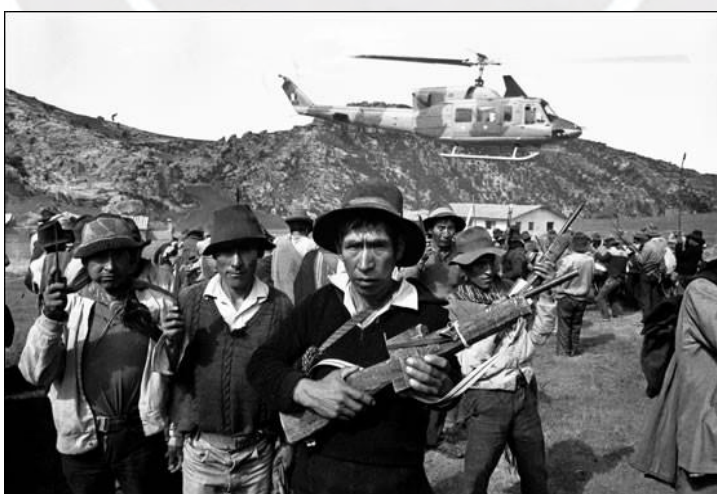


Figura 4-5 Jorge Torres, 1990. Ronderos campesinos y el ejército peruano después de la masacre senderista de Chupac, Huancavelica

Fotografía. Registro de la revista Caretas.

La representación de las ronderas resulta altamente significativa en la composición. En

un primer nivel, relacionado a la narrativa feminista, pues la artista, con la representación de las mujeres armadas, alude a la idea feminista del empoderamiento femenino a través del uso de lo militar (en este caso, representado a través de los rifles). De esta manera sitúa a las mujeres en un rol activo dentro del contexto extremo como fue el CAI. Con esto añade al relato de la memoria del CAI, el componente de las mujeres andinas con agencia, las ronderas como un pilar de la defensa del conflicto armado. No solo fueron ronderos, también las mamachas se empoderaron, con rifles y en guardias, acabando con la guerra contra el terrorismo. Este mensaje es un simbolismo ideológico que subvierte las representaciones de las mujeres andinas, encuadradas principalmente en el rol de madres - víctimas dentro de la memoria del CAI.

En esa línea, el texto curatorial de la muestra *Qué tal raza!!* menciona lo siguiente: “En *Búmeran*, Coca se camufla de guerrera con un ambivalente uniforme militar. Como ambivalente y ominosas se insinúan se insinúan las ronderas que ocupan el fondo del cuadro. La mejor defensa, dicen, es el ataque”. Y, en efecto, las ronderas y la soldado están dispuestas a atacar.

De manera complementaria, en un segundo nivel, se puede mencionar que la representación de las ronderas en el cuadro evoca directamente a las fotografías periodísticas tomadas a los ronderos en las zonas de conflictos durante esos años (figura 4-5). Específicamente, esta fotografía de los ronderos después de la masacre de Chupac ha sido anclaje medular y simbólico en el proceso de construcción de la memoria del CAI. Este tipo de imágenes, que fueron tomadas por fotoperiodista para revistas locales como *Caretas*, *Sí* u *Oiga*, que posteriormente fueron parte del archivo de Yuyanapaq y de la CVR, dieron rostro a la lucha contrasubversiva en el campo.

Búmeran: el miedo al retorno de la violencia

Búmeran da título a esta pieza y con ello Coca dota al cuadro de múltiples significados, todos transgresores. En primer lugar, en relación los roles que juega cada quién en la composición de la imagen. En el fondo, están las ronderas en la posición de ataque y defensa; en la parte central, la soldado mestiza, lista para atacar. Si bien ambas representaciones cumplen roles diferentes en la imagen, son parte de una narrativa, “una misma sangre”, en dos bandos distintos. Recordemos que hay una ambigüedad en la Claudia Coca soldado, no sabemos si es una sinchi o una terrorista; me aventuro a mencionar que se trata de una terrorista, pues es el pelo cortado alude al modo “neutral” masculinizante de las mujeres que enrolaban las filas del ejército de Sendero Luminoso.

Con esta ambigüedad en la identidad de la soldado, Coca juega al miedo del fantasma

del terrorista oculto conviviendo en la sociedad. En esa línea, dice el texto curatorial: “La artista nos ataca camuflándose en nuestras fantasías y miedos. En sus imágenes. Y las de nuestros prejuicios. Ser joven, ser popular, ser mestizo: hasta hace poco el identikit perfecto del terrorista”.

Vemos pues que en *Búmeran* la artista trabaja en elaborar un mensaje desde de la conjunción de la raza, el género y el estereotipo del terrorista como los detonadores del miedo a la guerra, que quedó impregnado nuestro imaginario social desde el CAI. Así, *Bumeran* es metáfora del miedo al retorno de la violencia con bandera política en nuestra sociedad.

Por otra parte, podemos observar en la obra un mensaje construido sobre la tensión raza, violencia y género. Esto, a través de la posición de las ronderas (andinas) en la imagen: están en defensa, mientras la soldado mestiza está al ataque. Hay vínculo entre ambas. Si bien la mestiza es central en el cuadro y se sitúa dándoles la espalda a las ronderas, todas las mujeres del cuadro se encuentran vinculadas a través de la violencia de la guerra. Esto conversa de manera coherente con los signos masculinizantes y militarizados que utiliza Coca en la representación de todas las mujeres del cuadro, tanto en las ronderas con rifles, pero sobre todo, en la soldado mestiza. Al entrar al mundo castrense y militar, las mujeres rompen el monopolio de la violencia detentada por los hombres. Se trata de un mensaje contrahegemónico construido por Coca que subvierte el orden de las relaciones de género en el contexto de la violencia.

Así, *Búmeran* es la metáfora del miedo al retorno de la violencia en nuestra sociedad. *Búmeran* es una obra inquietante con un mensaje contrahegemónico y subversivo en el tema de género y raza de la memoria del CAI.

4.4 Las esterilizaciones en el arte por la memoria



Figura 4-6. Claudia Coca, 2002.

Ligaduras.

Tríptico. Óleo sobre tela 200 X 140 cm (cada imagen).

Ligaduras (figura 4-6) es una composición de tres cuadros al óleo que representa y denuncia las esterilizaciones forzadas realizadas a mujeres andinas ocurridas en los dos gobiernos de Alberto Fujimori. La composición de los tres cuadros y sus colores alude a la bandera del Perú. Cada cuadro es una franja de la bandera y en cada franja, hay una mujer. En los dos cuadros de los extremos, en fondo rojo, dos enfermeras jalan de una soga que ajusta el vientre de la mujer representada en el cuadro central. Esa mujer resiste el dolor sosteniendo el vientre con sus manos. En su falda, en tonos grises, (referencia de lo onírico o al mundo interior) la imagen de tres mujeres madres que sostienen a sus crías recién nacidas. El sueño del que ella se despierta, en su trayecto hacia el cuerpo estéril.

Cuando salió a la luz el Informe Final de la CVR y con ello todas las estadísticas sobre los crímenes de lesa humanidad perpetrados por parte del Estado peruano durante el CAI, ya se hablaba sobre las esterilizaciones forzadas a las más de 300 mil mujeres en situaciones de pobreza y extrema pobreza. Mujeres provenientes principalmente de zonas andinas y amazónicas rurales, pobres, analfabetas, en edad fértil, quienes habían sido sometidas forzosamente al proceso de esterilización a través del corte de las ligaduras de trompas, por parte de operadores de salud, en el marco del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF), una política nacional parte del Plan Nacional de Población (mencionado en la parte del análisis del afiche de Iguíñiz de este mismo capítulo), para el control demográfico cuyo objetivo ulterior era disminuir los índices de pobreza⁴⁷.

Las primeras representaciones artísticas que denunciaban las esterilizaciones forzadas

⁴⁷ Con informaciones del informe jurídico: Justicia de Género. Esterilizaciones forzadas en el Perú, delito de Lesa Humanidad, elaborada por la ONG Demus (Lima, 2008) y de la web Lamadre.

aparecieron en el año 1999, cuando el Colectivo Aguaitones, junto con la ONG Flora Tristán, realizaron una intervención frente al Ministerio de Salud⁴⁸ (figura 4-7). Luego, el tema no judicializado, termina silenciado en medios y a nivel social en esos años.



Figura 4-7 Colectivo Aguaitones, 1999. *Proyecto de mujer*.

Fotografía de la intervención callejera.

Pasado el tiempo, al no ser un caso judicializado, el tema termina olvidado en los medios y la opinión pública. No fue sino hasta el año 2002, cuando el Estado peruano reconoce ante la Comisión Interamericana de DDHH la práctica de las esterilizaciones forzadas, que el tema vuelve a debate y se convierte en un foco a tratar por parte del arte y el activismo feminista. En ese mismo año, aparece *Ligaduras* en la primera muestra personal de la artista (y también el afiche de Iguiñiz).

Lo primero que llama la atención de *Ligaduras* es la composición: las tres imágenes se dan sobre la bandera peruana. Con este recurso la artista es explícita en el mensaje que busca transmitir: esto sucedió en el Perú. El dolor de la mujer entre la soga, es el Perú. Pero algo más: no solo ocurrió en el Perú, sino que ese dolor, fue un acto del Perú oficial. Al imprimir a las mujeres victimarias y víctimas sobre la bandera peruana, la artista deja evidencia de lo que fue un encargo legal: ese crimen era una política de Estado Peruano. Por tanto, fue el Estado, y por ende el Perú, el que violentó a sus ciudadanas y sus cuerpos. El reclamo al Estado perpetrador de crímenes, utilizando la simbología de la bandera (aunque no relacionado de manera directa al tema de esterilizaciones forzadas) también fue un tema también trabajado por otras artistas feministas contemporáneas. En los años 90s, se realizaron varios trabajos célebres que utilizaban la bandera como un símbolo para la crítica al Estado desde un reclamo de la ciudadanía devastada. En 1995, Susana Torres realizó la pieza *Lavandera a Rugendas* (Figura 4-8a) dentro de la exposición *La Vandera* (figura 4-8b) en la galería Parafernalia.

⁴⁸ Con información proveniente de su fanpage de www.facebook.com: Los aguaitones. Visita: 26/11/2018



Figura 4-8a Susana Torres, 1995. *Vandera Rugendas*.

Técnica mixta 40 x 70 cm. Colección de la artista.



Figura 4-8b Susana Torres, 1995. *La Vandera*.

Instalación en la Galería Parafernalia. Fotografía de Gustavo Buntix. Colección de la artista.

Torres criticaba al sistema “democrático republicano con el que se fundó el Perú (la obra también funcionaba como una crítica indirecta a la dictadura que se vivía en esos años). Con esta muestra, Torres realizaba un cruce significativo: estableció una relación entre el sistema republicano moderno / Estado Nación - esfera masculino- con el del trabajo doméstico - esfera femenino-. Además, dotaba de heroísmo al trabajo doméstico, siempre femenino, racializado e invisibilizado que soportó silenciosamente la fundación de la república peruana. Como vemos en la figura 4-8a, es una mujer afroperuana quien lava la bandera, quien hace el trabajo doméstico de la Nación. Torres utiliza una estética de postales costumbristas, similar a la de Rugendas (por ello el nombre) para demostrar el carácter cotidiano e histórico de las actividades domésticas hechas por manos esclavas y serviles. La mano atrás que edificaba y limpiaba a nuestra naciente república.

La simbología de la bandera asociada al poder estatal fáctico fue representada, años más tarde, por Coca y Torres hacia el año 2000 con el Colectivo Sociedad Civil, a través de la intervención *Lava la bandera* (figura 4-9). Aquí el tema de denuncia de la intervención era la corrupción de las instituciones estatales. La corrupción como suciedad que mancha una nación. En la plaza de Armas, con bateas y cordeles, los artistas del colectivo, algunos políticos opositores a las elecciones presidenciales fraudulentas y los transeúntes, se unieron en este masivo lavado de las banderas, acto que aludía a la necesidad de limpiar nuestro país de la dictadura y corrupción del que aún se vivía en el fin del segundo gobierno de Fujimori.



Figura 4-10 Colectivo Sociedad Civil, 2000. *Lava la bandera*.
Acción realizada en la Plaza de Armas de Lima (24 mayo 2000).

En una línea similar, trabajando desde la simbología bandera – Estado, en el 2001, Iguñiz con el colectivo La Perrera, realizaron la instalación *Patria* (figura 4-10) en la galería Pancho Fierro. En ella, banderas blancas colgaban de los cordeles. Abajo, en el piso, con letras rojas, diversas palabras como las gotas que escurrían y caían de las franjas decoloradas de las banderas. Estas palabras: historia, rifle, andes, indignación, sacrificio, armas, etc. aludían a la historia bélica y masculina que había acompañado no solo a la dictadura fujimorista, sino al CAI. La instalación era una crítica feminista orientada a desmasculinizar y des-belizar la historia del Perú.



Figura 4-9 Colectivo Laperrera, 2001. *Patria*.
Instalación con banderas blancas y adhesivos.

En *Ligaduras*, el tema versa, de manera puntual, en torno a la representación metafórica de una esterilización forzada, mediante ligadura de trompas. En el cuadro se observa a dos enfermeras que jalan de una sogas que ajusta al vientre de la mujer andina (cuadro central), como impidiendo que algo surja en ese abdomen. Con ese ajuste, Coca simula el proceso del cerclaje a las trompas de falopio, realizado en el proceso de una ligadura tal como se observa en la figura 4-11. En esa línea, resulta significativo para el análisis, la caracterización de las mujeres de la imagen. En primer término, las tres mujeres que

aparecen son la misma Claudia Coca autorretratadas como las enfermeras y como la víctima de la esterilización. Al ser la misma mujer representada en los roles opuestos, vale la pena realizar un análisis de su caracterización.



Figura 4-11 Sin referencia. *Ligaduras de trompas*.

Imagen de internet.

En relación a las enfermeras, se puede mencionar que su ubicación en los extremos rojos de la bandera alude a la sangre derramada por las muertes y el dolor de cientos de mujeres ocurridas en los procesos de esterilización. La enfermera del extremo izquierdo está frente al espectador, mientras da otra la espalda. Ambas realizan, sincrónicamente, la acción de tirar la soga para torturar a la mujer central. Llevan uniformes de enfermeras con una alta carga de sensualidad, una en minifalda y la otra exhibiendo el traje entallado. Dejan entrever sus curvas y están sobre arregladas. Coca recurre aquí al estereotipo de la enfermera bella y sádica cuyo mayor capital es la sensualidad de su cuerpo (una variante de la femme fatale). Como se mencionó en el capítulo 3, el recurso de la representación de la sensualidad en las mujeres como una forma de empoderamiento y uso de la violencia frente al mundo masculino es recurrente en la obra de la artista. Pero en *Ligaduras*, lo paradójico resulta que la violencia que ejercen las enfermeras es hacia otra mujer (que es la misma Coca).

Así, en este cuadro al igual que en *Búmeran*, Coca nos habla de los caminos imprevisibles y contradictorios que nos lleva la violencia, en este caso de la violencia de género. Sin embargo, *Ligaduras* nos muestra que esa violencia puede ser incluso entre las mismas mujeres cuando conviven en sociedades regidas bajo los parámetros patriarcales (finalmente, en estas sociedades, las mujeres están obligadas y/o somos cómplices para generar agravio a las otras mujeres cuando se tratan de estar alineadas a los mandatos de la autoridad patriarcal). Me atrevo a señalar incluso que Coca podría estar aludiendo con esta misma representación de la víctima y victimaria, a los testimonios de las enfermeras y técnicas que estuvieron encargadas de realizar las esterilizaciones: por cumplir la apremiante “cuota” de mujeres esterilizadas que le exigía el cargo, llegaron a ofrecer sus propios cuerpos en sacrificio⁴⁹.

⁴⁹ Podemos ver estas declaraciones en el documental *Esterilizaciones Forzadas* gobierno de Fujimori 1990-2000, disponible en Youtube).

Cuerpo, tierra y vida estéril

Los testimonios de las mujeres esterilizadas han sido vitales para la construcción de la memoria del CAI con una perspectiva de género. Las víctimas denunciaron que el proceso médico fue violento, mal informado y el 90% de los casos, no consentidos. Con estos testimonios, se evidenció la herida profunda e irreparable no solo en los cuerpos, sino en sus identidades femeninas.

Como se mencionó anteriormente, en la cultura andina hay una correspondencia del cuerpo de la mujer (su capacidad reproductiva) con la tierra. La fertilidad de la mujer está asociada con la fertilidad y abundancia de la pachamama. Con las esterilizaciones forzadas, estas las mujeres asumieron el triple dolor de la infertilidad: del cuerpo, de la tierra y de la vida misma. Coca en el cuadro representa ese dolor y la resistencia de la mujer andina frente a esterilización de la vida. En las faldas de la víctima este mensaje se refuerza ante el espectador. Como se mencionó en el capítulo 3, analizando la obra *Raza bella* (figura 3-8c), la artista utiliza el recurso de las faldas para referir a la génesis, a lo onírico y aspiraciones, es decir, lo que habita en la psique de las personas. En *Ligaduras*, la imagen de las faldas apela al deseo de la maternidad frustrada y, por tanto, dolorosa.

Para concluir, podemos mencionar que *Ligaduras* es una obra con un carácter aleccionador y triste, que nos remite al doloroso episodio de las esterilizaciones forzadas ocurridas durante el CAI. Este cuadro interpela y nos coloca en los zapatos de las víctimas, aunque Coca complejiza este término - el de la víctima- pues aborda el complejo entramado de las relaciones víctimas y victimarias entre las mismas mujeres en el contexto del CAI. Como menciona el texto curatorial: “En *Ligaduras*, Claudia Coca es tanto víctima como victimaria, entrelazando uniformes de enfermeras con polleras de paisana, configurando una insólita bandera peruana. La patria como “Cholocausta”, para decirlo con el chiste cruel y racista que circula entre algunos emblanquecidos en permanente fuga de sus orígenes”⁵⁰.

Ligaduras y *Mi cuerpo no es el campo de batalla*, enuncian desde el cuerpo andino. Todas las obras del corpus generan una narrativa de la memoria, con perspectiva cultural y de género, que buscan transmitirnos el reclamo al Estado perpetrador de los derechos humanos de las mujeres, de sus cuerpos, en el CAI.

⁵⁰ Texto curatorial de la muestra Qué tal raza! <https://galeriaforum.net/que-tal-raza/>. Visita 10/11/2018

Conclusiones

Los hallazgos y niveles de reflexión a los que me ha permitido llegar la tesis, a través de los conceptos del arte feminista aplicados al análisis de las imágenes, han sobrepasado lo propuesto por los objetivos académicos que planteé, hace años, cuando inicié esta investigación.

Luego de las revisiones conceptuales sobre arte feminista, puedo afirmar que las obras analizadas de Claudia Coca y Natalia Iguñiz, en efecto, los son. Las imágenes que componen cada uno de los corpus tienden puentes directos con sus antecesoras norteamericanas, dejando entrever su clara influencia: utilizan las mismas plataformas artísticas como el afiche, las instalaciones, las imágenes canónicas apropiadas y las intervenciones callejeras. Además, tanto Coca como Iguñiz se apropian de obras clásicas del feminismo para resignificar mensajes aplicadas a nuestro contexto social. Incluso utilizan las mismas consignas feministas usadas por sus antecesoras cuando empezaron la militancia a través del arte. Y, al igual que las feministas norteamericanas y latinoamericanas, en las artistas de estudio, la representación del cuerpo femenino también termina siendo el eje articulador de los discursos.

Pero hay algo más en las obras de Coca e Iguñiz: su impacto no solo está en el campo de las representaciones feministas, sino también, en lo que he denominado (en el capítulo 4) como *arte para la memoria del CAI*. Así, la trascendencia simbólica de las obras resulta mayor, pues demuestran su doble potencial: para subvertir los mandatos y subvertir las relaciones de género en el Perú para las mujeres, así como para denunciar por la violencia sexual que se ejerció contra las mujeres en el contexto del conflicto.

De esta forma, estas obras – principalmente las del corpus 2-, que, en efecto, forman parte de un espectro más amplio de representaciones del tema de violencia política, constituyen otras narraciones sobre lo ocurrido en el CAI con perspectiva de género. Las obras de Coca e Iguñiz son reconstrucciones interpretativas de los crímenes de guerra silenciosamente ocurridos en los cuerpos de las mujeres andinas y mestizas. Conocer y reflexionar sobre estas mujeres y su dolor resulta indispensable para la construcción de una memoria reparadora y justa sobre esa etapa de nuestra historia.

Tomando en cuenta lo mencionado, en esta última parte sintetizo los principales hallazgos de la tesis en tres conclusiones, referidas tanto al campo de las críticas de relaciones de género y el intento por construir mejores narrativas sobre las identidades

de las mujeres peruanas. También, de las propuestas de arte por la memoria del CAI con perspectiva de género.

La primera conclusión refiere a que el cuerpo de las mujeres es el cuerpo político y social de un país. Trabajar desde el cuerpo como un espacio de enunciación y subversión en torno a los mandatos de género ha sido efectivo y potente para el arte feminista norteamericano y latinoamericano. Complementariamente, los estudios de género, la historia del arte con perspectiva feminista, así como las teorías sociales del cuerpo, generaron un campo epistemológico que permite comprender cómo la subyugación histórica de las mujeres, en las sociedades patriarcales, se ha dado a través de la dominación de sus cuerpos (esto es, el control de su sexualidad y productividad).

En ese sentido, resulta revolucionario (y preciso) que las artistas feministas peruanas, al igual que sus pares en otros países, denuncien la dominación de género a través de la exposición y representación de sus cuerpos. Como se aprecia en los capítulos 3 y 4, el arte feminista de Coca e Iguñiz han seguido línea, incluso apropiándose, en sus propias obras, de las mismas consignas del feminismo y técnicas artísticas para sus denuncias.

En otras palabras, el cuerpo femenino expuesto, criticado, de una o muchas mujeres, tal como se hace en el arte feminista, deja de ser un cuerpo particular para convertirse en un cuerpo social. Adquiere un carácter político que trasciende a la persona para hablar por el colectivo. La Claudia Coca retratada en *Luchadora*, *Búmeran*, o *Ligaduras*, no es la artista en particular, sino todas las mujeres mestizas y andinas del Perú representadas en las imágenes. En esa misma línea, la mujer andina del afiche de Iguñiz refiere al conjunto de mujeres andinas violentadas sexualmente en el CAI. Siguiendo una de las máximas consignas feminista, (no sólo) lo personal es político, el cuerpo es político en sí mismo.

El carácter político del cuerpo se ha puesto en evidencia con los análisis de las imágenes en cada corpus. En el caso del corpus 1, la denuncia feminista versa en torno a los cuerpos de las mujeres como los receptáculos de los mandatos innegociables sobre la belleza y feminidad para las mujeres, en un contexto globalizado, dirigido por la publicidad, a merced del libre mercado y de la circulación de imágenes de redes sociales. Como consecuencia, una industria millonaria en torno a las cuestiones cosméticas y ahí, las mujeres esclavas de los regímenes de belleza, de los filtros de belleza, sin poder llegar a sentirse plenas como son. El afiche de Natalia Iguñiz nos recuerda cómo las mujeres son tratadas, por las publicidades, como mercaderías para el consumo masculino.

Por su parte, Claudia Coca, representada en esas imágenes canónicas de la belleza occidental como en las *Tres Gracias*, o en *Luchadora* o *Buena Presencia*, utiliza el autorretrato como un medio para denunciar esos mandatos eurocéntricos y racistas a los están sometidas las mujeres en el Perú en la búsqueda de la aceptación y el reconocimiento social. Así, y en contraposición a los cánones estéticos hegemónicos, aparece una mestiza insumisa y bella conquistando con determinación aquellos espacios consagrados que le fueron excluyente y sancionadores (a todas las mujeres no blancas en general) por mucho tiempo.

En el caso del segundo corpus, Mujer- cuerpo – campo de batalla, el cuerpo político es abordado a través de la denuncia de la violencia sexual a las mujeres andinas y mestizas en el CAI. Los cuerpos fueron el campo de batalla, el territorio donde se peleó la guerra interna. En este corpus, y con énfasis en el afiche de Iguñiz y el tríptico *Ligaduras* de Coca, las analogías del cuerpo - territorio / Nación y cuerpo – tierra son directas.

Si bien ambos corpus tienen entradas diferentes, el cuerpo como metáfora social está presente en ambos. Funciona así, en ambas artistas, más allá de las particularidades de las aproximaciones y temas de las obras, la máxima feminista: *Mi cuerpo es campo de batalla*.

La segunda conclusión gira en torno a los discursos contrahegemónicos sobre el género, la raza y clase en el Perú. Ya lo decían las pensadoras del género: esta categoría solo adquiere realidad cuando se intersecciona con otras categorías sociales. Con los análisis realizados en la tesis, se observa que las denuncias de Coca e Iguñiz, en sus imágenes, cobran esa realidad cuando se analiza en contraste con las representaciones de la raza y clase de las mismas imágenes.

En el caso del corpus 1, Coca aborda el tema a través de la representación y problematización de los mandatos de belleza universal que se contraponen a los de la belleza mestiza. En ese sentido, como se mencionó anteriormente, si bien las obras de esta artista buscan cuestionar los cánones de belleza occidentales, Coca logra, a partir de su propia representación convertida en ícono de la mestiza, subvertir los mandatos de género en el Perú para las mujeres, desmontando así los discursos racistas y generando una propuesta positiva y reparadora a las identidades de las peruanas. Esto se da a través de la valoración del mestizaje en el campo estético, campo que les ha sido negado históricamente. Con esto, también critica las relaciones racistas y clasistas que operan como mecanismos de distinción en la sociedad peruana. La construcción del mestizaje, con énfasis en la crítica de género, se observa en las iconográficas de las obras de Coca, así como de los discursos que de estos se pueden inferir, y que incluso, han sido manifestados por la propia artista en diversos espacios. Esta propuesta de

mestizaje tiene elementos bastante similares con la propuesta de hibridez cultural presente en el arte feminista latinoamericano. De esta manera, se puede establecer una analogía entre el mestizaje de Coca y la hibridación cultural descrita en el capítulo 2 referido al arte feminista latinoamericano. Coca recoge elementos del mundo popular peruano, reconocido deliberadamente como espacios subalternos, con elemento de las culturas incaicas, a fin de generar un discurso de sincretismo cultural, género y mestizaje positivo en el Perú actual.

Finalmente, como última reflexión de esta tesis, retomando una de las hipótesis que guiaron esta investigación, las denuncias y propuestas contrahegemónicas en torno al género desarrollada, por estas artistas, se encuentran imbricadas en relatos y transformaciones más profundas que acontecen en la sociedad peruana. Las obras de Coca e Iguñiz, con sus significados en las iconografías, nos permiten observar el devenir de los cambios del tejido y las relaciones sociales en los últimos 20 años. Las artistas cuestionan las relaciones en torno al género, y con ellos toda la estructura de relaciones sociales en el Perú, desde lo más íntimo y doméstico, hasta lo público y político.

En esa línea, quiero cerrar estas conclusiones mencionando que la emergencia de los discursos feministas en el arte peruano estudiados en esta tesis, de manera especial con las obras seleccionados de Coca e Iguñiz, son en parte causa y efecto de los cambios sociales ocurridos con el retorno a la democracia pos fujimorista, los procesos de la memoria del CAI, y así como alerta de los lentos avances que damos como Nación en la consolidación de una ciudadanía para todos los peruanos y peruanas.

Bibliografía

ALFARO, Santiago

2008 Diferencia para la Igualdad. Repesando la ciudadanía y la interculturalidad en el Perú. En: Tubino, F y Ansión, J. Diferencia para la Igualdad.

JAIME BALLERO, Martín; LIMA, Ivonne

2018 El cuerpo femenino en la obra de Izcue y Codesido: Aproximaciones a la plástica peruana de mediados del siglo XX. Revista UI-Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.

BARRIG, Maruja

1981 "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana". Hueso Húmero, n° 9, pp. 55-70.

BAKHTIN, Mikhail

1990 La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais, versión de FORCAT, Julio y César CONROY. Buenos Aires: Alianza Editorial.

BENJAMIN, Walter

1989 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, pp. 15-60.

BERNÁRDEZ, Asunción

2011 "Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información". Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina. Madrid: Fundamentos, pp. 123-150.

BOURDIEU, Pierre

1979 La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

BUTLER, Judith

2007 El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.

BUTLER, Judith

2002 Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós.

BURNEO, José

2008 Informe Jurídico sobre esterilizaciones forzadas ocurridas en el Perú, años 1996-1998. En el marco del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar del gobierno peruano (Ministerio de Salud)

CASTRILLÓN, Alfonso

2003 La generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad. Lima: ICPNA.

CORDERO, Karen e India SÁENZ (compiladoras)

2007 Crítica feminista en la teoría e historia del Arte. México: CURARE / FONCA / UNAM / PUEG.

CUEVAS, Tatiana y Rodrigo QUIJANO

2011 Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima. CVR - Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003 Informe Final. Lima: CVR

DAM MUTAL, Paulo y otros (editores)

2007 Post-Ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006). Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

FOUCAULT, Michel

1975 Vigilar y castigar: El Nacimiento de la prisión. Siglo veintiuno Editores: México Rubin, G. (s.a.). El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. En: Lamas, M (Compiladora). (s.a.). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. PUEG: México.

FREUD, Sigmund

1856-1939 El Moisés de Miguel Ángel. Madrid, España: Unidad Distribución de libros S.L.

FREUD, Sigmund

1984 El malestar en la cultura. México D.F.: Alianza Editorial.

HENRÍQUEZ, Narda

2018 Notas sobre la violencia política, las miradas de género y los trabajos de memoria. En: Género y Conflicto Armado Interno. Lima, Peru: Fondo Editorial de la PUCP

HONNETH, Axel

1997 La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales. Barcelona: CRÍTICA.

JIMÉNEZ, Rogelio

2008 "Reseña de «Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días» de Georges Vigarello". *Signos Históricos*. México D.F., número 19, pp. 214-220. Consulta: 9 de setiembre de 2018. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34411832011>

LE BRETON, David

2002 *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LOPEZ, Miguel A.

2019 *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Pesopluma, Perú 2019

2018 *Energías sociales- fuerzas vitales*, Natalia Iguñiz: *Arte, Activismo, feminismo (1994-2018)*. ICPNA, Lima.

MUÑIZ, Elsa

2014 "Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista". *Sociedade e Estado*. Brasilia, volumen 29, número 2, pp. 415-432. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>

NOCHLIN, Linda

2007 "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" En CORDERO, Karen e India SÁENZ. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: CURARE / FONCA / UNAM / PUEG.

PANOFSKY, Erwin.

1987. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

RANCIÈRE, Jacques

2012 *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual Editores.

RICOEUR, Paul

2004 *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

RICHARD, Nelly

1996 "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana*. Santiago, volumen 62, números 176-177, pp. 733-744.

SCOTT, Joan

1996 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México D.F., PUEG, pp.265-302.

TODOROV, Tzvetan

2013 Nosotros y los otros. Madrid: Siglo Veintiuno.

VIGARELLO, Georges

2005 Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el renacimiento hasta nuestros días. s/l, Nueva Visión.

WOLF, Naomi

1991 "El mito de la belleza." Cristina Reynoso, trad. Debate feminista, año. 3, vol. 5, marzo 1992. 214-224. Tomado de The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women. Nueva York: William Morrow, 1991.

TESIS:

ANTIVILO, Julia.

2006 Entre lo sagrado y lo profano se tejen las rebeldías. Tesis de maestría. Lima: Universidad de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

ROSA, María Laura

2011 Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires. Tesis doctoral especialidad en Historia del Arte. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PONENCIAS:

AGMABEN, Giorgio

2006-2007 "¿Qué es lo contemporáneo?". Ponencia presentada en el Curso de Filosofía Teórica. Facultad de Artes y Diseño de Venecia. Venecia, s/f.

BUSTAMANTE, Cecilia

1985 "La crisis de los 80 en la literatura femenina del Perú. «...la fuerza desconocida del terror»". Ponencia presentada en el I Simposio de Poesía y Narrativa Hispanoamericana del Siglo XXI. Westminster College. California, 25 de julio.
http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CB_Crisis80.html

REVISTAS VIRTUALES:

ALMENARA, Alonso

2014 "Entrevista a Miguel López". En La Mula. 20 de abril. Consulta: 30 de Enero del 2018.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/04/20/el-proyecto-marica-esta-rede-niando-los-modos-de-organizarnos/alonsoalmenara/>

ELGARTE, Roberto

EL FANTASMA, ENTRE LO IRREPRESENTABLE Y LO REPRESENTABLE

<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3530/1/Elgarte%20Roberto.%20El%20fantasma.pdf>

PIKARA MAGAZINE

2013 "Movimiento de liberación de la mujer en EEUU. «Ahora trabajamos para nosotras»". Pikara Magazine. Consulta: 10 de Marzo del 2019
<http://www.pikaramagazine.com/2013/04/movimiento-de-liberacion-de-la-mujer-en-eeu-ahora-trabajamos-para-nosotras/#sthash.Q1YMIBp9.dpuf>

SARRIUGARTE, Iñigo

2009 "De la vanguardia a la modernidad. cambios conceptuales en torno al arte primitivo". Razón y Palabra. Monterrey, volumen 14, número 70, pp. 1-10.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia_posmodernidad.pdf

SOSA, Roxana

2009 "Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista". Antropología Experimental. España, número 9, pp. 73-79.
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1980>

VÁSQUEZ, Adolfo

2007 "La crisis de las vanguardias y el debate de la Modernidad - Posmodernidad". Escaner Cultural. Número 93. <http://revista.escaner.cl/node/134>

DOCUMENTALES:

DORE, Mary

2014 She's beautiful when she's angry [videograbación]. s/l: Netix.

BUENO, Patricia y Claudia COCA

2004 Peruvian beauty [videograbación]. Lima. http://www.youtube.com/watch?v=rdkyanq_guM

WEBS:

COCA, Claudia

Consulta: 9 de Marzo del 2019. <http://www.claudiacoca.com/>

COCA, Claudia

Peruvian Beauty. Consulta: 9 de Marzo del 2019.
<http://ccperuvianbeauty.blogspot.com/2009/03/peruvian-beauty-centro-de-esteticas.html>

INSTITUTO DE DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS PUCP

s/f. Yuyanapaq. Consulta: 10 de Noviembre del 2018.
<http://idehpucp.pucp.edu.pe/yuyanapaq/mobile.php?sec=fotografia>

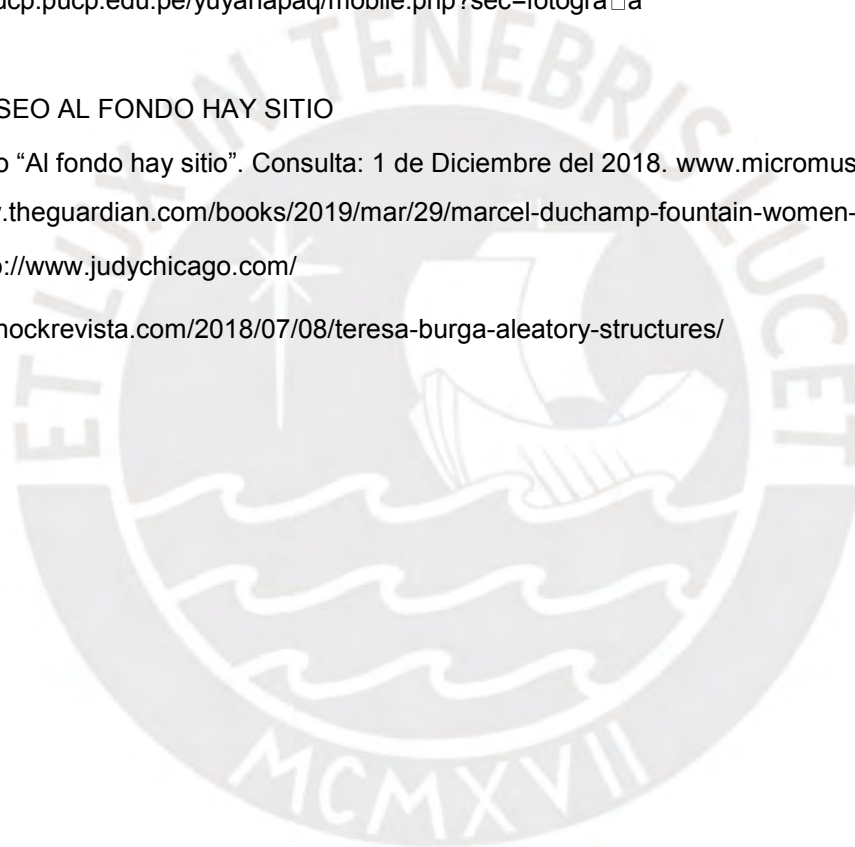
MICROMUSEO AL FONDO HAY SITIO

Micromuseo "Al fondo hay sitio". Consulta: 1 de Diciembre del 2018. www.micromuseo.org.pe

<https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art>

-history <http://www.judychicago.com/>

<https://artishockrevista.com/2018/07/08/teresa-burga-aleatory-structures/>



Anexos: Corpus de Imágenes

I. Corpus 1 - Mujer Peruana: belleza, raza y mestizaje

“Mi trabajo es encontrar la manera de mostrar que no es una mancha, que el mestizaje es un enriquecimiento” (Claudia Coca en entrevista para LaMula)



Claudia Coca, 2005. *“Luchadora”*



Claudia Coca, 2002. *Buena*



Claudia Coca, 2004. *Las Tres Gracias*.

II. Corpus 2 - Mujer - Cuerpo - Campo de batalla



Natalia Iguñiz, 2004. *Mi cuerpo no es el campo de batalla.*



Claudia Coca, 2002. *Búmeran.*



Claudia Coca, 2002. *Ligaduras.*