

Prácticas artísticas de colectivos de mujeres desde 2003 hasta el presente¹

Guadalupe Maradei / Universidad de Buenos Aires-Conicet

Resumen

La siguiente presentación se centra en una serie de problemas e interrogantes teórico-metodológicos acerca de prácticas artísticas —pictóricas, visuales, audiovisuales, performáticas y activistas— que llevan adelante colectivos de mujeres conformados a partir de 2003 en la Argentina. Dichas prácticas son entendidas aquí no solo en cuanto instancias de creación, sino también en términos de producciones sociales que involucran poéticas, tradiciones, modos de circulación, colaboraciones entre artistas, sus relaciones con distintos públicos e instituciones, así como posibles transformaciones de los campos en los que intervienen, el editorial entre ellos.

En 1984, primer año de la llamada *transición democrática* en la Argentina, Josefina Ludmer publicó un artículo fundamental centrado en la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz, que lleva por título “Las tretas del débil”. La advertencia inicial del texto explicita:

No hablaremos de la escritura femenina con rótulos ni generalizaciones universalizantes. Con esto queremos decir que rechazamos lecturas tautológicas: se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en su espacio social. Una posibilidad de romper el círculo que

¹ El presente trabajo se enmarca en un proyecto posdoctoral en desarrollo bajo la dirección de Ana Longoni. A su vez, se relaciona con gran parte de los contenidos que dictamos en la cátedra de Teoría de los Medios y de la Cultura, y con el modo en que concebimos los proyectos de investigación propuestos a los estudiantes como instancia de evaluación final de la materia.

confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido (Ludmer, 1984: 35).

Esta introducción, lejos de detentar un carácter meramente formulario, funciona como una demarcación de coordenadas en donde se consideran las aporías en las que puede incurrir el discurso crítico cuando sus protocolos de lectura —muchas veces no de manera deliberada— confirman el sentido común de la lengua y el statu quo de las condiciones históricas en las que operan. La advertencia de Ludmer, por tanto, conlleva una declaración de principios para poder efectuar una lectura atenta a las especificidades de la producción escrituraria de sujetos contruidos socialmente como pertenecientes al género femenino, y postula un desafío teórico-metodológico en ese sentido.

El problema de investigación presentado aquí se reconoce en los mismos retos, puesto que propone un análisis de las prácticas artísticas —pictóricas, visuales, audiovisuales, performáticas, activistas y sus cruces con otras prácticas y lenguajes— que llevan adelante colectivos de mujeres conformados a partir de 2003 en la Argentina.

Nuestro interés, entonces, se concentra en los modos de empoderamiento que construyen estas artistas contemporáneas locales, interviniendo en el espacio público y buscando formas de asociación y organización colectivas. Estos modos de empoderamiento contradicen los mandatos tanto de la representación tradicional del género con los dispositivos de control social que la sostienen —respecto del confinamiento de las mujeres al espacio doméstico— como de la creación artística en el campo de la cultura contemporánea —respecto de las ventajas profesionales de cimentar una producción individual y la consagración del propio nombre—.

Por ello, esta investigación se orienta a revisar los vínculos entre los modos de asociación y organización, las formas de trabajo y construcción de sentido acerca del cuerpo, el género y la sexualidad femenina —tanto en las obras e intervenciones que integrarán el corpus de análisis como en el discurso de las artistas participantes—, y los distintos niveles en los que el acceso a nuevas tecnologías ha potenciado o modificado las prácticas artísticas de estos colectivos.

Dichas prácticas son entendidas aquí no solo en cuanto instancias de creación, sino también en términos de producciones sociales que involucran poéticas, tradiciones, modos de circulación, colaboraciones entre artistas, sus relaciones con distintos públicos e instituciones, así como posibles transformaciones de los campos en los que intervienen.

La relación entre arte y género surge como una necesidad de articular problemáticas que, desde sus inicios, involucran al colectivo de mujeres —aunque no de manera excluyente—. Son modos de volver públicas la discriminación de género y sus consecuencias en la vida de las mujeres, así como los debates que se producen sobre la categoría de género en otros ámbitos y en otras claves discursivas: el campo académico, el campo jurídico, los medios de comunicación (Gutiérrez, 2011). En la Argentina, dicha relación puede historizarse a partir de las acciones pioneras de la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) en 1972 y el Grupo Feminista de Denuncia entre 1986 y 1988 (Rosa, 2012).

Las intervenciones artísticas que toman en consideración la dimensión de género cuestionan, en algunos casos, la estructura de la representación de la masculinidad hegemónica (Hernández, 2007); en otros, discuten el concepto mismo de *representación artística* para situarse en la *performance* o intervención —presencial o virtual— como modos críticos de interpelar la experiencia. En este punto, el arte y la tecnología —en cuanto conjunto de habilidades que permiten modificar o adaptar el medio y satisfacer necesidades mediante el uso de objetos o artefactos— comparten áreas de incumbencia, dado que ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación. Sin embargo, no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. *Tecnopoéticas, arte tecnológico y poéticas tecnológicas* son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen. En efecto, en las últimas décadas han proliferado en el ámbito local prácticas artísticas que hacen uso de nuevas tecnologías concebidas tanto en un sentido restringido —dispositivos tecnológicos específicos— como en un sentido amplio —conjunto de técnicas y tecnologías que modelan el mundo contemporáneo—, así como reflexiones teórico-críticas en torno a dicho fenómeno (Kozak, 2012).

Desde esta perspectiva, y de manera abierta y exploratoria, podemos citar una serie de casos de análisis que, en un período delimitado, encarnan la variedad de prácticas y problemas referidos:

—Mujeres Públicas: Es un grupo autodenominado “feminista” que actúa en el campo del activismo visual desde 2003 en Buenos Aires y que propone un abordaje de lo político a partir de la creatividad, como alternativa a formas más tradicionales de militancia. Uno de sus objetivos es denunciar y visibilizar situaciones y lugares de opresión que viven las mujeres como sujetos sociales, a través de la producción y puesta en circulación de herramientas simbólicas en el espacio público. Con la intención de alentar la reapropiación, hacen circular en diferentes entornos afiches, objetos y acciones que elaboran con materiales de bajo costo. Asimismo, crearon un sitio web al cual se puede acceder para descargar la mayor parte de esos trabajos. De este modo, intentan provocar recepciones dispersas y abiertas en contraposición a la tradicional contemplación artística, a la vez que posibilitar múltiples interpretaciones, eludiendo así el discurso lineal del panfleto político.²

—Belleza y Felicidad Fiorito: Es un espacio creado en 2003 en el barrio de Villa Fiorito, en el conurbano bonaerense, por Fernanda Laguna —escritora, artista plástica, curadora y una de las fundadoras de la galería y espacio cultural Belleza y Felicidad, que funcionó en la ciudad de Buenos Aires entre 1998 y 2007—, en el cual se desarrolla el taller de arte para niños “Liliana Maresca”. En 2008, la impulsora de este espacio propuso y diseñó un secundario con orientación artística, que comenzó a funcionar en 2010 en la Escuela N° 49 de Villa Fiorito con la muestra “Heliografías”, de León Ferrari, y un taller de nivelación. Todas las actividades parten, según Laguna, de una visión del arte “como instrumento de formación personal, como un medio capaz de permear la realidad y alterarla, pero también como un instrumento para conectarse con los demás”. Actualmente, el espacio se sostiene gracias a su labor conjunta con las artistas Mariela Gouric y Mariela Scafati, entre otras.³

² Ver <<http://www.mujerespublicas.com.ar/>>.

³ Ver <<http://bellezayfelicidadfiorito.blogspot.com.ar/>>.

—Conchetinas: Es un colectivo que surgió en 2007 en la ciudad de Buenos Aires, en el marco del taller de Diana Aisenberg. Actualmente, está conformado por tres jóvenes artistas: Alina Perkins, Laura Hita y Victoria Colmegna —hasta 2010, también participaron Natalia Cristófano y Julia Sánchez—, que llevan adelante un intenso trabajo artístico con *performances*, instalaciones, esculturas, videos y pinturas. Autodenominadas “banda de chicas artistas” o “esclavas del arte”, se consideran una fábrica de ideas, sueños y deseos que “exaltan lo femenino en toda su potencia dentro de un imperio decadente sostenido en ideologías falocéntricas”, según Juan Martín Juarez, curador de “Uniturca”, en su última exhibición, en el espacio El Gran Vidrio de la ciudad de Córdoba.⁴

—Contexto Textil: Es un colectivo de artistas mujeres nacido en 2010 en Resistencia, Chaco, que reúne distintas expresiones del arte y el diseño. A través de soportes y diseños innovadores, combinan como ejes del proyecto lenguajes artísticos, formatos de edición no convencionales, materiales de descarte textil como soporte sustentable y la creación colectiva. Sus instalaciones —tanto en el paisaje como en espacios artísticos—, objetos de uso cotidiano, amuletos y libros textiles se inspiran en mitologías que van desde el *I Ching* hasta las leyendas del pueblo Qom —que las mismas artistas recrean a partir de relatos de integrantes de dicha comunidad que sobreviven en la región—. Sus actividades comprenden, asimismo, el dictado de talleres artísticos en el Centro Cultural de la Facultad de Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste.⁵

—Bitácora: Es un colectivo conformado en 2010 por las artistas Elsa Zaparart, Laura Aguilera y Cecilia De Souza en la ciudad de Ushuaia. El grupo intenta aunar fuerzas y superar el aislamiento isleño plasmando sus impresiones de ese entorno en una serie de instalaciones/señalamientos en espacios urbanos, semiurbanos y paisajísticos. Entre ellos, se destaca el proyecto Denuncia Animal, desarrollado en el marco de la Semana del Arte Fueguino, que consistió en fijar en distintos puntos de la costa del Canal Beagle —en los cuales se hallaron residuos no degradables— figuras de animales de porcelana que representaron

⁴ Ver <<http://www.conchetinas.com>>, <<http://www.facebook.com/conchetinas>>, <<http://www.flickr.com/photos/conchetinas>> y <<http://www.twitter.com/conchetinas>>.

⁵ Ver <<http://www.contextotextil.com.ar/>>.

una recuperación del hábitat efímera y ficticia. Asimismo, las artistas de Bitácora han dictado talleres artísticos en museos de la región, donde analizaron imágenes femeninas de obras canónicas incluidas en las colecciones.⁶

—Coral: Es un colectivo que, desde 2012, se nuclea en Buenos Aires en torno a un multiespacio cultural en el cual confluyen, en palabras de sus gestoras, “el arte, la política, el amor y la fiesta”. Allí se desarrollan el taller de serigrafía de la artista Mariela Scafati, quien integró el colectivo Taller Popular de Serigrafía entre 2001 y 2006; el proyecto Radio Electrónica Artesanal (REA), iniciado en 2010 por iniciativa de las artistas Lola Granillo y Mariela Scafati, que transmite dos veces por semana la jornada completa y en la cual conviven programaciones fijas, itinerantes, visitantes ocasionales y experimentales, y la producción de una “revista oral”; y el archivo del colectivo Serigrafistas Queer, que está al cuidado de la artista e investigadora Guillermina Mongan y contiene pancartas, afiches, remeras: todo lo producido por dicho colectivo de arte abierto, que actúa desde 2008, fundamentalmente en el marco de las Marchas del Orgullo Gay de Buenos Aires.⁷

Estos itinerarios dan cuenta de la diversidad de lenguajes y tradiciones artísticas que practican y en los que se reconocen los colectivos: ciertas prácticas de activismo visual de Mujeres Públicas pueden emparentarse con el accionar de grupos norteamericanos de fines del siglo XX, como Guerrilla’s Girls o Women Art in Resistance, mientras que otras prácticas —como los señalamientos que llevan adelante las artistas de Bitácora— forman constelaciones con la serie de señales viales diseñadas en la Argentina también a fines del siglo pasado por el Grupo de Arte Callejero (GAC), las cuales fueron utilizadas por la agrupación H.I.J.O.S para indicar los domicilios de los genocidas y los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura militar (Longoni, 2010).

En ocasiones, las mismas artistas exhiben los objetivos de sus acciones y los gestos políticos que acarrearán, acentuando así su dimensión crítica. Sin embargo, otras veces los objetivos no apuntan a la construcción de un discurso que

⁶ Ver <<http://grupobitacoraushuaia.blogspot.com.ar>>.

⁷ Ver <<http://www.realradio.com.ar>> y <<http://radioelectronicaartesanal.wordpress.com>>.

acompañe las prácticas o intente acotar sus sentidos. Es el caso de varios de estos grupos que, movilizados por sus preocupaciones artísticas, incursionan en el terreno pedagógico dentro de comunidades distantes y con fines diversos. Todos ellos intervienen en el espacio público —ya sea el paisaje, la Web o la calle— para dar visibilidad a reclamos o denuncias relacionados con problemas ambientales, derechos de género u orientación sexual, o bien para generar un *shock* en el espectador a partir de *performances* que incluyen poses, vestuarios y escenificaciones inesperadas y provocadoras, como en el caso de Conchetinas.

Las percepciones acerca de qué significa pertenecer a un colectivo artístico o las concepciones sobre lo que un colectivo es o debe ser también difieren. En algunos casos, se proponen paradigmas de agenciamientos temporarios y agrupamientos abiertos —como en el caso de Coral y de Belleza y Felicidad Fiorito—, y se traspasan los límites de las artes visuales —por ejemplo, incursionando en el campo musical, como la banda de pop Lavial, que está conformada por integrantes de Conchetinas o La orquesta roja, integrada por artistas de Coral— y los de las supuestas segmentaciones que dividen a los artistas “frívolos” o “esnobs” de los artistas “comprometidos” o “militantes” (Giunta, 2009).

Todos estos grupos confluyen, por un lado, en la necesidad de apropiación y uso de las nuevas tecnologías de comunicación —blogs y fotologs, pero también Facebook, Flickr, Vimeo y Twitter—, ya sea para superar situaciones de aislamiento geográfico como para crear redes, registrar intervenciones y obras, experimentar con otros lenguajes artísticos como la producción poética de Fernanda Laguna, o con cruces de lenguajes como en la articulación inédita de imagen y palabra que efectúa Mujeres Públicas (Rosa, 2012).

De esta manera, el problema de investigación no concierne a un mensaje explícitamente transmitido por los dispositivos artísticos en términos representacionales, sino que concierne a los dispositivos mismos que adquieren la eficacia de un disenso en cuanto conflicto de diversos regímenes de sensorialidad o de distribución de lo sensible que contribuyen a reforjar el marco de las percepciones y el dinamismo de las asociaciones, y abren pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política (Rancière, 2010).

De este relevamiento y problematización inicial, nos interesa deslindar, de manera muy sucinta, tres conceptos que consideramos relevantes para reflexionar sobre nuestras prácticas críticas, editoriales, docentes e investigativas.

El primero es el concepto de *periodización*, que, cuando se trata de investigaciones en el área del arte y la literatura, trae aparejada la disyuntiva acerca de qué tipo de relaciones establecer entre la serie histórica y la serie literaria y artística, pero que, en cualquier caso, es preciso especificar y fundamentar para evitar aproximaciones ahistóricas o universalizantes.

Siguiendo a Ana Longoni, en este proyecto periodizamos las producciones del campo artístico local durante la última década, a partir de tres coyunturas (1996-2001, 2001-2003 y 2003-actualidad), todas significativas en la emergencia, proliferación y visibilidad de grupos de activismo artístico. La más reciente, que se inició en 2003 y aún continúa, plantea un nuevo escenario que, después de la eclosión social del 2001, recupera la estabilidad política y económica, y reinstala un pacto hegemónico de gobernabilidad. En esta coyuntura, predominan actitudes de introspección, repliegue y mayor elaboración en las manifestaciones de un activismo artístico que había alcanzado, en la etapa inmediatamente anterior, niveles completamente inusitados de intervención en el espacio público, de colaboración con nuevos movimientos sociales y de experimentación artística (Longoni, 2010).

Si bien nuestro foco de análisis se centra en este último período, no se dirige únicamente a colectivos artísticos autodenominados “activistas”, sino que propone la construcción de un corpus de casos signados por variables de género —artistas mujeres—, modos de organización —colectivo— y lenguajes artísticos —diversas manifestaciones de las artes visuales—. Estas tres cuestiones presentan distintos grados de intervención en el espacio público, producen a partir de poéticas, tradiciones y técnicas heterogéneas, y establecen relaciones disímiles con sus pares artistas, con el público y con las instituciones del campo artístico local.

Es preciso destacar aquí que un estudio de esta índole implica la inclusión de la cercanía temporal como un problema epistemológico para explorar. Por ello, se intenta dar cuenta de un tipo particular de percepción del problema, de un modo de vinculación marcado por una relación de “contemporaneidad”. No obstante, se evitará la naturalización de las producciones y las condiciones de producción

anteriores a ese umbral, considerándolas en todo momento horizontes de discusión, intentando problematizar el momento de inflexión histórica en la concepción institucional de la práctica artística. En ese sentido, el abordaje procurará no producir jerarquizaciones o lecturas a priori laudatorias respecto de las prácticas estudiadas. El enfoque apuntará, en cambio, a construir un mapa y establecer relaciones desde una perspectiva histórico-crítica.

Se presenta, en este punto, el segundo concepto que nos interesa circunscribir muy brevemente: la *crítica*. Dos interrogantes válidos en este caso podrían ser: ¿qué tipo de práctica constituye la crítica? y ¿en qué medida puede intervenir en campos como el artístico o el editorial? Estas preguntas remiten directamente a un conjunto de debates en torno a la teoría del siglo XX sobre la idea kantiana de “juicio estético”. Entre estos debates, nos resulta particularmente valioso el modo en el que, inspirada en una conferencia de Michel Foucault, Judith Butler (2006b) plantea —contra el uso que el sentido común hace del concepto— que la crítica “es una praxis que suspende el juicio”. Así, contra la idea de una posición crítica pura desde la cual surge la visión de conjunto y de autoridad, se trata, ante todo, de una suspensión del juicio. Esto ya lo había planteado Kant cuando constató que “el método crítico suspende el juicio...”, pero no sin explicar a continuación que esa suspensión se produce con vistas a un objetivo: “... con la esperanza de alcanzarlo”. Por el contrario, Butler piensa, al igual que Foucault, que la crítica excede la suspensión del juicio; que precisamente en esa suspensión del juicio la crítica no retorna al juicio, sino que inaugura una nueva práctica. La posición kantiana consiste en imponer a la empresa crítica, a la actitud crítica, el conocimiento del conocimiento como tarea previa. La crítica radical del conocimiento encuentra aquí su separación de toda actividad crítico-política. En lugar de aquella crítica que se concibe como necesariamente restringida, en Foucault se trata de una crítica práctica que, precisamente, excede ese límite del conocimiento, que no ha de concebirse como una “ley de leyes”. Es decir, si para Kant la crítica es conocimiento de los límites del conocimiento, para Foucault la actitud crítica se concibe precisamente como transgresión de esos límites. Este último denomina “crítica” a la actitud, al arte, a la voluntad de “no ser gobernados así, no de esta manera, no a este precio, no por aquellos”. Judith Butler llama a ese punto de partida de Foucault “la signatura de la actitud crítica”.

En esta investigación, como hemos mencionado, la variable de género cohesiona el corpus elegido y aparece en las producciones artísticas de estos colectivos en términos de imágenes, figuraciones o actuaciones del cuerpo femenino y la sexualidad. Al respecto, distintas perspectivas de las ciencias sociales y humanas han abordado los problemas del cuerpo y el género a partir de conceptos nodales como las tecnologías del género (De Lauretis, 1996) y la producción de corporalidades específicas de la modernidad (Grosz y Probyn, 2002). Entre ellas, se destaca el análisis antropológico de Mary Douglas (1973) acerca del uso de los límites del cuerpo como metáfora de lo social. Más recientemente, los trabajos de Judith Butler (2006a) acerca de la performatividad del género y los de Rosi Braidotti (2000) sobre las subjetividades nómades, han posibilitado nuevos enfoques sobre la relación entre cuerpo, sexo y género en las sociedades contemporáneas. Estas perspectivas han habilitado la consideración del lugar del cuerpo en los debates acerca de las relaciones naturaleza/cultura, sexo/género, público/privado, político/personal, entre otras dicotomías.

Según nuestro entender, la producción crítica argentina asumió —y sigue asumiendo como un modo de transgredir los límites del conocimiento— el impulso de estas reflexiones, y así se interroga por los vínculos entre producciones artísticas y experiencias históricas (Grüner, 2001), por los vínculos entre cultura y género, y por las formas de problematizar el proceso de construcción de identidades subalternas, en especial, su manifestación violenta sobre el cuerpo de los sujetos asumidos como “lo otro” del poder patriarcal, desde una perspectiva no esencialista (Cháneton, 2007). Esto último ha favorecido, por un lado, la exploración de las diferencias de género masculino/femenino en la representación de lazos familiares y de la construcción de subjetividades en el cine y la literatura (Amado y Domínguez, 2004) y también en el discurso mediático (Barrancos, 1996); por otro, el protagonismo de los debates sobre las posibilidades de relatar el horror del último régimen militar y de las particularidades de la política represiva sobre los cuerpos y las voces de las mujeres (Bacci, Capurro Robles, Oberti y Skura, 2012), tanto de distintos dispositivos artísticos por los cuales se canaliza la demanda de aprobación de la ley de despenalización del aborto en la Argentina (Cháneton y Vacarezza, 2011) como de casos impunes de “femicidio” (Pérez Balbi, 2012).

La impronta de estas lecturas tiene un impacto a veces certero, a veces diferido sobre el *canon*, último concepto al que nos interesa referirnos. En instancias anteriores de nuestro trabajo de investigación⁸ se analizaron una serie de discursos críticos que, desde 1983 hasta el presente, intentaron organizar las producciones literarias argentinas en tramas narrativas con verosimilitud histórica. A partir de allí, se indagó la relación compleja entre materiales culturales, prácticas sociales y cambios históricos en el proceso de constitución de valor cultural. En el marco de la investigación, examinamos los desplazamientos del lugar de las escritoras mujeres dentro del canon de la cultura argentina y los modos en los que la crítica contemporánea estudió la conformación de cánones estéticos: por un lado, como mecanismos de cohesión requeridos por las culturas nacionales y, por otro, como establecimiento de diferencias a través de una jerarquía de virtudes, sensibilidades y saberes.

En ese contexto, se analizó de qué manera, más allá de la idea de “catálogo”, que produce una ilusión de fijeza y atemporalidad, el canon no puede constituirse de una vez y para siempre. Establece, respecto del pasado, una tradición selectiva, “una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 2000), así como una proyección hacia el futuro que es inherente a toda norma o principio.

La estricta conformación de cánones estéticos nacionales requirió, asimismo, de un afianzamiento de la idea de “nacionalidad”, que solo pudo observarse a partir del desarrollo de los estados modernos —alrededor de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial—, y que coincide históricamente con el momento de la constitución de la literatura como institución (Bürger, 2010). Se trató de un proceso en el que intervinieron múltiples factores y que derivaría en un cambio radical de la función del arte y la literatura en la sociedad burguesa, así como de la noción de autor y las representaciones en torno a la figura del artista (Derrida, 1992). En el ámbito latinoamericano, Rafael Gutiérrez Girardot ha sostenido que el punto de partida de la moderna historiografía literaria —en

⁸ Realizadas gracias a la obtención de dos becas doctorales del Conicet, cuyo resultado fue la finalización del ensayo de la tesis doctoral.

cuanto disciplina abocada a la periodización de la literatura— lo constituye el siglo XIX por ser, precisamente, “el siglo de la conciencia histórica y de la formación de la idea de Nación y de Estado nacional” (Girardot, 1985: 27). Pero, además de esa conciencia, la consolidación de un canon nacional en las condiciones históricas contemporáneas implica que un conjunto de instituciones concretas como la academia, la escuela, el periodismo, el mercado editorial o la crítica detenten distintos grados de injerencia deliberada, o no, en los procesos de formación de cánones literarios y estéticos, que hacen ineludible concebir las propias prácticas no en términos de contingencia o neutralidad, sino como intervenciones políticas de construcción de valor en un sistema dinámico en cuanto campo de luchas y tensiones por la legitimidad cultural.

Entonces, a partir de lo expuesto, quedan abiertos los siguientes interrogantes: ¿Puede postularse una especificidad de las prácticas artísticas de colectivos de mujeres? ¿En qué tradiciones y genealogías artísticas nacionales y regionales, pero también comunitarias y locales, se inscriben? ¿En qué medida plantean una concepción disruptiva de la figura canónica del artista? ¿Hasta qué punto sus intervenciones problematizan la relación y la representación del género, el cuerpo y la sexualidad femenina? ¿De qué manera los modos de experimentación, visibilidad y colaboración que las nuevas tecnologías habilitan a estos colectivos confirman o ponen en conflicto los regímenes de sensorialidad establecidos? ¿Cómo leen, articulan, sistematizan y hacen circular estas producciones los editores y los críticos en su rol de productores de sentido y mediadores culturales?

Bibliografía

- Amado, A., Domínguez, N. (comps.). 2004. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*. Buenos Aires, Paidós.
- Bacci, C., Capurro Robles, M., Oberti, A., Skura, S. 2012. *Y nadie quería saber. Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires, Memoria Abierta.
- Barrancos, D. 1996. "Mujeres de nuestra tribuna", en *Mora*, n° 2, pp. 125-143. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Braidotti, R. 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.
- Bürger, P. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Butler, J. 2006a. *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.
- _____. 2006b. "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault", en *Brumaria 7: Arte, máquinas, trabajo inmaterial*.
- Cháneton, J. 2007. *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires, Eudeba.
- Cháneton, J., Vacarezza, N. 2011. *La intemperie y lo intempestivo. Experiencias del aborto voluntario en el relato de mujeres y varones*. Buenos Aires, Marea.
- De Lauretis, T. 1996. "La tecnología del género", en *Mora*, n° 2, pp. 6-34. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Derrida, J. 1992. "Pasiones", en Wood, D. (ed.), *Derrida: A Critical Reader*. Cambridge, Basil Blackwell.
- Douglas, M. 1973. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI.
- Foucault, M. 1995. "Crítica y Aufklärung", en *Revista de Filosofía-ULA*, n° 8.
- Giunta, A. 2009. *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gutiérrez, Ma. A. 2011. "Todo con la misma aguja: sexualidad, aborto y arte callejero", en Gutiérrez, Ma. A. (comp.). *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires, Godot.
- Gutiérrez Girardot, R. 1985. "El problema de la periodización de la historia literaria latinoamericana", en Pizarro, A. (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, pp. 119-131. Buenos Aires, CEAL, colección Bibliotecas Universitarias.
- Grosz, E., Probyn, E. (eds.). 2002. *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Taylor & Francis e-Library.
- Grüner, E. 2001. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Norma.
- Hernández, C. 2007. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Kozak, C. (ed.). 2012. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Longoni, A. 2010. "Tres coyunturas del activismo artístico en la última década", en AA.VV., *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al*

2010. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Ludmer, J. 1984. "Tretas del débil", en González, P., Ortega, E. (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Huracán.

Pérez Balbi, M. 2012. "Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata", en *Versión Estudios de Comunicación y Política. Nueva época*, n° 30. México.

Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Rosa, Ma. L. 2012. "Sobre la precariedad de lo precario. Una aproximación al arte y al activismo de mujeres en México, Brasil y Argentina", en Valero, P. (ed.), *Zonas de recursos. El arte en acción*. Valencia.

Williams, R. 2000. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

La autora

Guadalupe Maradei es investigadora y docente regular de la cátedra de Teoría de los Medios y de la Cultura de la carrera de Edición, y de Teoría y Análisis Literario de la carrera de Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es becaria doctoral en el Conicet y su tesis sobre formas de periodización en la cultura argentina posdictadura será defendida en 2013. Fue editora de la revista *Ramona*. Es miembro del Departamento de Literatura y Sociedad del Centro Cultural de la Cooperación. Colabora con medios nacionales y extranjeros y con revistas especializadas. Ha publicado el libro *Parra virgen* (Editorial Punto Muerto, 2012).

Casanovas, I., Gómez, M. G. y Rico, E. (ed.) (2013). *I Jornadas de Investigación en Edición: itinerarios de la edición en la cultura contemporánea*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. ISBN: 978-987-3617-62-1.