

caiana

Georgina G. Gluzman

CIAP-CONICET, Universidad Nacional de San Martín/Universidad de San Andrés, Argentina

Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial.

El caso de Lugar de mujer

Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer

Georgina G. Gluzman

CIAP-CONICET, Universidad Nacional de San Martín/Universidad de San Andrés, Argentina

Introducción: aires de renovación en el panorama porteño posdictatorial

En la Argentina, tras el golpe cívico-militar de 1976 comenzó un período marcado por el borrado de los profundos cuestionamientos sociales, políticos y culturales instaurados por diversas corrientes de pensamiento y acción durante los años previos.¹ El impacto de las políticas represivas se hizo sentir en todos los campos, pero el movimiento feminista fue uno de los espacios donde este cimbronazo se hizo más claro: las figuras que habían animado la crítica al sistema jerárquico de dominación masculina se enfrentaron a situaciones de violencia extrema, que las condujeron al exilio o a la interrupción (parcial o total) de sus actividades.

Es necesario considerar que a comienzos de la década de 1970 habían surgido en la Argentina diversas agrupaciones que cuestionaban el orden de género dominante. La Unión Feminista Argentina (UFA), donde hallamos figuras como la cineasta María Luisa Bemberg (1922-1995) y la fotógrafa Alicia D'Amico (1933-2001), se organizó en 1970 y tuvo fuerza hasta 1973, cuando comenzaron conflictos internos y desertiones.² El heterogéneo Frente de Liberación Homosexual (FLH), que contó con la actuación de Néstor Perlongher (1949-1992), estuvo activo desde 1971 hasta 1975. En 1972, a instancias de María Elena Oddone, se funda el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), que editó la célebre revista *Persona* a partir de 1974.

La transición hacia la democracia comenzó a sanar las heridas de este complejo proceso de escape o silenciamiento de la discusión en torno al ordenamiento sexo-genérico jerárquico, reabriendo el debate por el lugar de las mujeres en la sociedad. En efecto, como ha señalado Mónica Flori, los movimientos femeninos fueron quienes activaron la resistencia contra la dictadura cívico-militar: ya fuera mediante las protestas de las Madres de Plaza de Mayo,³ mediante la indignación expresada por las muertes durante la Guerra de Malvinas (1982) o mediante la denuncia de la desastrosa situación económica, las mujeres salieron al ruedo de lo político y de la lucha por los derechos humanos.⁴

En este trabajo busco explorar las manifestaciones creativas y los debates en torno a la capacidad de las mujeres como creadoras en el contexto de la emergencia de un paradigma novedoso de trabajo en la organización feminista Lugar de mujer, fundada en 1983 en Buenos Aires por un grupo diverso de mujeres. Este nuevo acercamiento a la cultura se tradujo en una serie de producciones y eventos transformadores, que cuestionaron la autoría individual y la autonomía de la creación artística. Basados en el método de la “concienciación”, en las propuestas de la educación por el arte, en la exploración en grupo de temas urgentes y en la necesidad de hallar soluciones creativas para el futuro, las mujeres reunidas en Lugar de mujer desarrollaron pedagogías alternativas en diversas áreas.

Como ya ha señalado tempranamente Nélica Archenti, Lugar de mujer formó parte de las agrupaciones feministas creadas durante la transición democrática o en los años inmediatamente posteriores: “son grupos pequeños con bajos grados de organización formal, que funcionan como grupos de pares, sin estratificación interna: en algunos se destacan figuras con mayor liderazgo pero siempre se trata de liderazgos informales”.⁵ Aunque tenía un cierto grado de estructuración, Lugar de mujer mantenía la horizontalidad y la apertura características de un ejercicio feminista de la autoridad.

Lugar de mujer: un espacio de acción y pensamiento

En su trabajo sobre los espacios feministas y las narrativas a su alrededor en la Argentina, Laura Masson ha definido a Lugar de mujer como un foco desde donde se articuló una “gramática política compartida”.⁶ Creado en 1983, Lugar de mujer surgió a partir de un encuentro en las Jornadas de la Creatividad Femenina, organizadas por la asociación feminista Derechos Iguales para la Mujer Argentina (DIMA) en abril de ese año. Fue allí donde se dieron cita muchas de las futuras organizadoras de Lugar de mujer y comenzaron a pensar en la construcción de un espacio con ciertas características particulares.

Leonor Calvera, militante feminista y escritora destacada, ha recordado el lema que convocó a estas Jornadas: “en toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer”.⁷ Asimismo, Calvera ha explicado la forma de trabajo de este evento pionero que, como veremos en este artículo, moldearía decisivamente a Lugar de Mujer:

Se trataba de un encuentro con características tal vez inéditas en nuestras tierras: mujeres de todos los ámbitos, mujeres con gusto o afición por el arte, expusieron sus trabajos junto a las profesionales y, a la par, se reunieron para hablar en talleres y mesas redondas con mujeres espectadoras del arte. Intercambiaron ideas, opiniones, juicios críticos. Plantearon problemas, dudas, anhelos.

Bajo el signo de la tolerancia, un millar de artistas, estudiantes, amas de casa, empleadas y profesionales, sostuvieron un diálogo abierto que se extendió de los temas artísticos a la desigualdad de derechos y la inferiorización de la mujer. Resultó emocionante la conclusión de que era necesaria la unión y comprensión entre todas para hacer valer nuestros derechos.⁸

Las Jornadas de la Creatividad Femenina aunaron, bajo la égida de la “creatividad” y no

necesariamente del “gran arte”, a mujeres diversas interesadas en discutir la posición femenina en la sociedad. La idea de la creatividad abarcaba un campo amplio de posibilidades de cambio social. En esta especificidad radica mi primera hipótesis de trabajo, que concierne al modo en que Lugar de mujer expandió esta noción inicial a lo largo de sus primeros años de trabajo. En efecto, las charlas, talleres y espacios de reflexión en torno a la creatividad femenina ocuparon un espacio central en una primera etapa de Lugar de mujer. Asimismo, la necesidad de conocer el pasado de las creadoras femeninas se hallaría entre los puntos a subsanar en un análisis feminista de la historia del arte.

A diferencia de la UFA, con presencia de mujeres de un ámbito social claramente privilegiado como María Luisa Bemberg o la Condesa Gabriella Roncoroni Christeller (1924), Lugar de mujer fue un espacio de encuentro de feministas pertenecientes sobre todo a la clase media, en buena medida con estudios superiores y en muchos casos sumamente activas en sus profesiones.⁹ Esto no significa que mujeres como Bemberg no hayan participado y aun hayan jugado papeles significativos. Sin embargo, la fuerte presencia de mujeres profesionales vinculadas con el ámbito académico y con el oficio de la educación le dio a Lugar de mujer, y esta es mi segunda hipótesis de trabajo, ciertas características distintivas. Muchas de las personalidades más activas en Lugar de mujer, como la socióloga Elizabeth Jelin (1941) o la especialista en cine y literatura Ana Amado (1946-2016), habían participado de la multiplicidad de centros de estudios surgidos a mediados de la década de 1970, cuando el impacto de la dictadura se hizo sentir en las instituciones oficiales de enseñanza e investigación.¹⁰

Lugar de mujer se organizó como un espacio múltiple en lo que respectaba a sus programas de trabajo y abierto a una miríada de mujeres de diversas creencias políticas, incluso con participantes que no se consideraban feministas. El objetivo amplio de lograr la conciencia de la situación de las mujeres en la sociedad permitió esta coexistencia.¹¹ La vasta agenda de actividades (investigación,

intercambios, servicios de ayuda legal y psicológica a mujeres en situación de vulnerabilidad, biblioteca y librería especializadas) atrajo a muchas mujeres, más allá de sus adscripciones personales. Al cumplirse un año de actividades, las miembros de Lugar de Mujer escribían en su gacetilla mensual:

Tenemos orientación feminista, lo que quiere decir que tratamos de definir lo que significa ser mujer desde nuestra interioridad, con la libertad de pensarnos y definirnos a nosotros mismas.

Queremos crecer. Reflexionar sobre nuestra identidad, pensar grupalmente, estimular el encuentro con nosotras mismas y con las otras mujeres. Lo estamos haciendo.¹²

Lugar de mujer contó con la participación de figuras mayores del arte argentino, como Alicia D'Amico. Los programas de Lugar de mujer, una de las pocas fuentes existentes, dan cuenta de la naturaleza experimental y múltiple de sus propuestas. Por ejemplo, en 1983 D'Amico dictó el curso de fotografía creativa, una actividad ligada a la capacidad del medio fotográfico para constituir una imagen propia y, en abril de 1985, tuvo lugar el taller *Creación de la propia imagen*, que buscaba reflexionar sobre la relación entre imagen e identidad. Al mismo tiempo que se propiciaban estos debates con eje en la imagen fotográfica, Lugar de Mujer se convertía en un centro abierto a las muestras de mujeres artistas abocadas a otras disciplinas: Josefina Quesada (pintura), C. Saint-Agne (pintura), Liliana Cantarero (pintura), Cristina Díaz Colodrero (pintura), Luisa Beker (tapices), Esther Zalberg (tapices), Elvira Luciano y Sandra Paternoster realizaron una exhibición conjunta, y el grupo Senda presentó sus pinturas y grabados. La artista Narcisa Hirsch, miembro fundadora, también fue una presencia relevante en Lugar de Mujer, con talleres como *Thanatos o Eros*, referido al útero, y proyecciones de sus cortometrajes de marcado carácter experimental.¹³ Asimismo, María Luisa Bemberg, otra miembro fundadora, participó con su visión de la mujer en el cine, siguiendo los pasos de la UFA. Ana

María Amado, también miembro fundadora, animó el debate feminista mediante el ciclo de cine, tanto documental como de ficción.

La obra de Alicia D'Amico ha llamado la atención de diversas investigadoras, quienes la han estudiado particularmente como un cuerpo de trabajo de una artista individual, en el esquema tradicional de la Historia del Arte. El enorme valor de esta recuperación, marcada por los escollos propios de la pesquisa en torno a mujeres artistas y posibilitada por la discrecionalidad en la apertura de sus archivos personales, no debe obturar otros enfoques: en este caso, y aquí se encuentra mi tercera hipótesis, las participantes de Lugar de mujer no apostaron única o siquiera principalmente al trabajo individual, sino a una creación marcada por procedimientos, debates y resultados colectivos.

En términos generales, el feminismo de la segunda ola apeló a formas democráticas de educación, donde todas las involucradas enseñaban y aprendían. Asimismo, muchos proyectos contaron con un gran componente de creatividad, que apelaba a la participación de todas las mujeres en el paradigma de la educación por el arte,¹⁴ un aspecto particularmente presente en Lugar de mujer. El proceso partía de las experiencias personales hasta llegar a formas analíticas de los fenómenos trabajados.¹⁵

Leonor Calvera ha explicado cómo se difundió esta forma de trabajo en Argentina. A partir del término estadounidense *consciousness raising*, las feministas argentinas vinculadas con la UFA acuñaron el neologismo “concienciación”:

Atentas a que el lenguaje remite directamente al entramado de creencias y conceptos básicos y tácitos –que en nuestra sociedad son androcéntricos– procuramos introducir un significado no autoritario, no impositivo, para definir esta técnica que se había convertido en otros países en el instrumento principal del movimiento de la mujer. La traducción literal, “elevación de la

conciencia”, resultaba demasiado vaga. “Concientizar”, de neto corte izquierdista, implicaba un movimiento de afuera hacia adentro, de dictar lo que la otra debía encontrar en su propio interior. “Concienciación”, en cambio, se adecuaba perfectamente al método casi mayéutico que se proponía. Lograba descubrir ajustadamente el proceso de sacar de sí, de dar nacimiento a la propia identidad

El método, muy sencillo, constaba de tres etapas básicas. Proponer al grupo un tema determinado sobre el cual exponer temas personales. Relacionar luego los testimonios personales para extraer una raíz común, una generalización, para evaluar el grado de opresión de las pautas culturales internalizadas. Y, por último, proponer los cambios probables e incorporarlos a cada uno de los estratos individuales: emocional, psicológico, etcétera.¹⁶

Frente a los modelos rígidos de la educación formal,¹⁷ Lugar de mujer apostó a configuraciones propias de los procesos no formales de aprendizaje. El paradigma de la “educación popular” estuvo en boga en este mismo período en toda América Latina. Aunque los movimientos sociales arquetípicos de la educación popular hayan sido los obreros, los estudiantiles y los político-partidarios,¹⁸ esta forma de pensar los procesos de aprendizaje y enseñanza se vincula con el tipo y el objetivo de las experiencias de Lugar de mujer.

Entiendo, para este artículo, que las formas de la educación no formal se vinculan con una libertad de experimentación, fuera de las restricciones propias de las instituciones con una organización curricular clara y con unas destinatarias que exceden los espacios formales.¹⁹ El objetivo primordial de estas experiencias de aprendizaje no tenía que ver con cubrir un déficit existente en las mujeres, sino que apuntaban a producir un cambio en las estructuras sociales en su conjunto mediante procesos de concienciación.²⁰ Como hemos visto, las feministas argentinas vinculadas con la UFA habían acuñado el neologismo “concienciación” para referirse a

los procesos colectivos de cambio cultural propiciados por actividades no formales y de carácter abierto, como talleres o discusiones.



Figura 1. Diana Raznovich, volante para el ciclo de cine dirigido por mujeres en el Instituto Goethe de Buenos Aires, noviembre de 1983, fotocopia, antiguamente en el Archivo de Lily Sosa de Newton, Buenos Aires

Los eventos organizados por Lugar de mujer, que pueden ser seguidos gracias a los boletines de la asociación, dan cuenta de una actividad intensa durante sus primeros años de existencia, particularmente hasta 1989. La duración de estas actividades era variable: algunas duraban un único día (conferencias y mesas redondas), mientras que cursos y talleres podían extenderse por varios meses. Aunque existía un núcleo de socias (algunas de las cuales cumplían funciones más o menos formales), las actividades estaban abiertas a todas las mujeres interesadas.²¹ Al respecto, las miembros señalaban: “Somos una asociación civil, fundada el 13 de agosto de 1983. Nos autofinanciamos con las cuotas de nuestras socias y con los mínimos aranceles que se cobran en algunas de nuestras actividades. Pueden concurrir sin embargo todas las mujeres que lo deseen, sin necesidad de asociarse”.²² Esta apertura de los eventos habla a las claras de una ambición de transformación social, que incorporaría a un abanico amplio de mujeres. Las actividades diarias no tenían un cupo, mientras que los talleres estaban limitados a un número relativamente bajo de participantes por cuestiones de espacio y de privacidad.²³

Contra toda violencia: Lugar de mujer y la erradicación del miedo

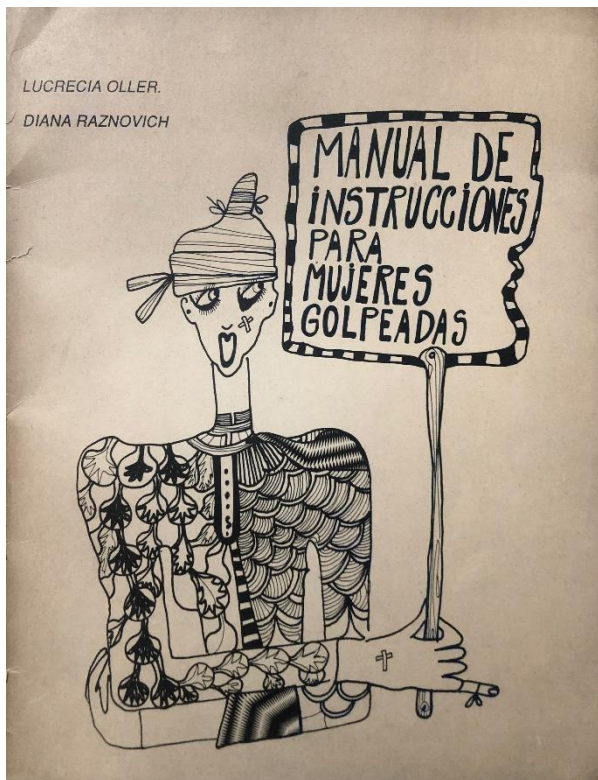


Figura 2. Portada del libro de Diana Raznovich y Lucrecia Oller, *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, Buenos Aires, Lugar de Mujer, 1987.

La urgente problemática de la violencia atravesó diversas esferas de la actividad de Lugar de mujer, de la que dan cuenta los grupos de ayuda y el servicio de asistencia permanente. Lucrecia Oller, especialista en violencia hacia las mujeres dentro de Lugar de mujer y una de las fundadoras del espacio, explicaba al respecto:

La violencia contra la mujer está enraizada en toda la sociedad y atañe a toda nuestra vida cotidiana en sus múltiples formas: las agresiones sexuales implícitas en los gestos comentarios obscenos, a los que estamos expuestas en público, los malos tratos en los ámbitos privado y laboral, las palizas domésticas, la violación sexual, la denigrante imagen que de nosotras transmiten la publicidad y la pornografía.²⁴

La necesidad de erradicar la violencia hacia las mujeres, en el marco de una sociedad

incipientemente democrática y profundamente cerrada a la discusión de temas considerados propios de la vida privada, se instaló como un eje crucial de trabajo para las miembros de Lugar de mujer.

Las imágenes y la discusión en torno a ellas ocuparon un lugar central en la agenda de *Lugar de mujer* con relación a la violencia de género. Lucrecia Oller señaló, en un texto publicado en la compilación estadounidense *Women and Violence: Realities and Responses Worldwide*, que las historietas (en su combinación de texto e imagen) formaban parte de los grupos de autoayuda para mujeres golpeadas de Lugar de mujer. La especialista señalaba:

Las viñetas con historias, algunas de las cuales se reproducen al costado, muestran que la violencia doméstica se desarrolla a partir de diferentes situaciones. Lugar de mujer usa estas herramientas para promover la reflexión en torno a las causas de la violencia en el hogar y a las posibilidades de superarla. En los grupos de autoayuda se leen los textos o se crean nuevos textos a medida que el grupo mira las viñetas.²⁵

Lamentablemente, casi no conocemos estos materiales. Las únicas viñetas que he encontrado se hallan reproducidas en *Women and Violence: Realities and Responses Worldwide*, publicación ya mencionada. Son imágenes simples que muestran figuras inmersas en situaciones de violencia o en momentos de reflexión, tanto solas como en su comunidad inmediata. La imagen se abría a un abanico de textos posibles, que eran contruidos por las participantes a partir de un grupo de preguntas de las coordinadoras. De este modo, los sencillos dibujos actuaban como un medio de meditación y de expresión.

Diana Raznovich (1945), escritora y humorista, formó parte de Lugar de mujer y aportó sus intrincados dibujos a diversas actividades (**Fig. 1**). Lucrecia Oller y Raznovich crearon juntas un experimento visual de concienciación: se trató del *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas* (**Fig. 2**),²⁶ que se sumó a la nutrida

producción editorial de Lugar de mujer. De materialidad sencilla y con menos de cuarenta páginas, el manual mostraba los pasos que debían seguir las mujeres para salir del círculo de la violencia. Al mismo tiempo, se enfatizaba el espacio de discusión y ayuda brindado por Lugar de mujer.

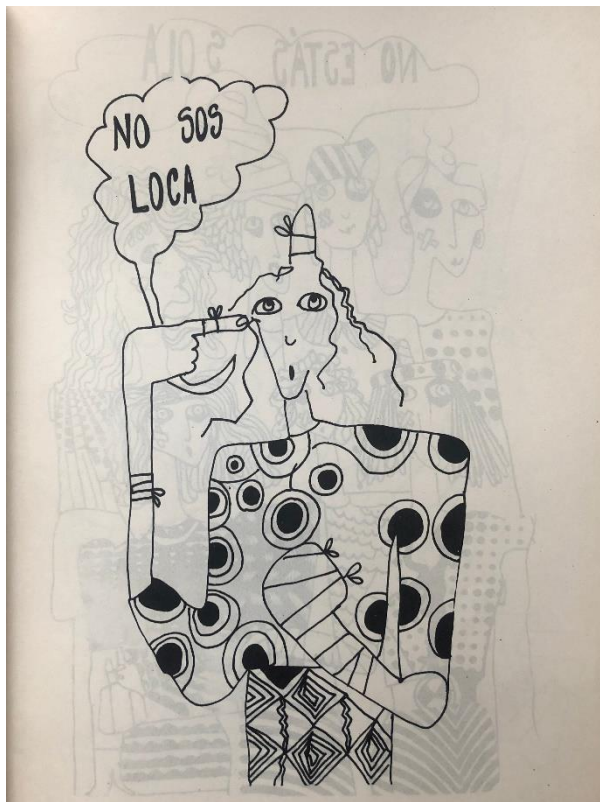


Figura 3. Ilustración interna del libro de Diana Raznovich y Lucrecia Oller, *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, Buenos Aires, Lugar de Mujer, 1987.

Con sus cuidados dibujos de mujeres, Diana Raznovich tornaba visible algo que sucedía y aun sucede cotidianamente: las dudas y temores experimentados por las mujeres luego de haber sido golpeadas. Calvera señalaba que uno de los cometidos del feminismo era repensar las fronteras entre lo público y lo íntimo, y que no debía “permanecer en el territorio de lo privado invisible ningún otro aspecto o acción de las personas”.²⁷

El *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas* era, más allá de la cuidada calidad de los elaborados dibujos, una manera de congelar algo de estas experiencias de vida conocidas en los talleres y de hacerlas accesibles a quienes no participaban aun en

los grupos de Lugar de mujer mediante el recurso a la imagen. Las viñetas seguían a varias mujeres, identificadas por sus vestimentas y también por sus heridas, a lo largo de diferentes estados de ánimo y en su recorrido para salir de la violencia.

En las primeras viñetas, mujeres con cicatrices y golpes abogaban por la comprensión de que la violencia es un “problema social”, que aqueja a muchas personas y que debe ser escuchado (**Fig. 3**). Las viñetas siguientes enfatizaban los canales institucionales para realizar denuncias. Tres viñetas mostraban con detalle el procedimiento ante oficiales de policía, todos ellos varones: entrar a la comisaría, realizar la declaración, solicitar el número de acta y pedir ver a un “médico” si había lesiones (**Fig. 4**). Ante la tradicional negativa policial a la hora de aceptar este tipo de denuncias, el texto aclaraba: “Si en la policía no te toman la denuncia, podés recurrir a los tribunales de tu zona”. Una de las ilustraciones, destinada a reasegurar a las mujeres golpeadas en sus caminos judiciales, mostraba una reinterpretación de la tradicional alegoría. La figura de la Justicia retomaba algunos atributos usuales (como la balanza), pero la mostraba con un ojo abierto y la venda se desplazaba hacia arriba, rodeando la cabeza golpeada de la mujer (**Fig. 5**). Las imágenes restantes exploraban la importancia de las redes femeninas y dos de ellas mostraban al varón golpeador como un cobarde. Los grupos de autoayuda ocupaban un espacio central como modo de derrotar a la violencia de género (**Fig. 6**).

Los dibujos de Raznovich y los textos cortos de Oller no mostraban explícitamente escenas de violencia, sino que se concentraban en los pasos a seguir para romper el ciclo de violencia y en la importancia del apoyo entre mujeres. La publicación buscaba combinar “rigor científico, calidez humana y humor”.²⁸ Mediante las atractivas imágenes y las directivas tan concisas como útiles, el *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas* se convertía en un instrumento de educación y de introducción a la concienciación para todas aquellas mujeres que no habían todavía podido acercarse a un grupo de discusión. Al combinar lo aprendido en años de liderar

talleres con la potencia de las figuras, el *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas* constituye un hito en la relación entre creatividad y educación en el seno de Lugar de mujer.

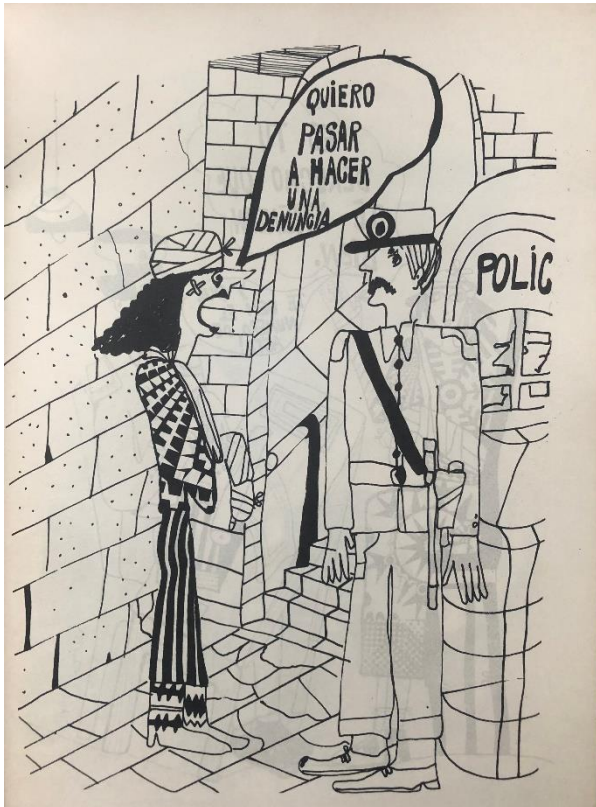


Figura 4. Ilustración interna del libro de Diana Raznovich y Lucrecia Oller, *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, Buenos Aires, Lugar de Mujer, 1987.

Otra visualidad: algunas imágenes femeninas en Lugar de mujer

Lugar de mujer, en parte gracias a la participación de Alicia D'Amico, se convirtió en un foro de debates entre fotografía, activismo y libertad, en un camino ya iniciado en la UFA. Como señaló Calvera: "Alicia D'Amico, con su ojo de águila fotográfico, nos recordaba que, históricamente, la mujer ha estado condicionada para ser vista, no para ver. Que ver es un hecho político, que no existen imágenes inocentes, que verse es reconocerse".²⁹ En primer lugar, D'Amico registró la renovada visibilidad pública del feminismo en sus cuidadas fotografías de eventos tales como la histórica marcha del 8 de marzo de 1984, la primera desde el regreso de la democracia. Pero, el lugar de la fotografía

fue más allá del registro de la agitación militante.

En el taller *Autorretrato*, que se realizó en diversas oportunidades en *Lugar de mujer* en sus primeros años de actividad, Alicia D'Amico y Graciela Sikos exploraron las posibilidades de educación y transformación de la imagen [Fig. 7]. Recientemente revisitada en diversos textos,³⁰ la figura de D'Amico debe ser considerada no solamente en su dimensión de autora individual, sino en su rol de articuladora de un trabajo colectivo, como ya lo había hecho en el clásico *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina*, que realizó junto a Sara Facio y donde retratados y retratadas reflexionaban sobre las fotografías.³¹

Este modo de trabajo continuaría en la década de 1980. Veamos cuál fue el modo de trabajo en Lugar de mujer, en palabras de la propia fotógrafa, publicadas en la revista *alfonsina*:

Para llegar a la creación de la propia imagen, un trabajo corporal previo permite a las mujeres distenderse, percibirse, buscarse. Pueden detenerse a pensar "así soy yo - ésta soy yo" Las participantes trabajan activamente ensayando expresiones, poses, encuadres. Asumen la responsabilidad total de decidir el momento en que les sean tomadas las fotos. Mi parte consiste en interpretarlas y no traicionarlas.

El autorretrato es luego evaluado, criticado, comentado en una segunda reunión. Los textos de una encuesta que han respondido las sesenta mujeres que ha intervenido hasta el momento, se integran a las fotos. Los resultados son apasionantes. El proceso respecto a la identidad es individual pero ayuda a la redefinición de todo el grupo. El conjunto de fotos comienza a definirse como una iconografía particular. La identidad femenina pasa ahora a ser una cuestión de las mujeres.³²

De este modo, el objetivo del encuentro en dos tiempos (toma y debate) era fomentar un acercamiento reflexivo sobre la relación entre fotografía e identidad, entre imagen y

construcción de sí. La hipótesis inicial de D'Amico, compartida con las participantes, era precisamente que “existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza; mirando de manera diferente, juzgando y creando de manera diferente. La mujer puede transformar la imagen de la mujer”.³³

La forma de trabajo era deudora del método de la concienciación. Contamos, gracias a la pesquisa de Leonor Calvera sobre los documentos conservados por D'Amico, con un registro de la génesis de este proyecto en los debates propiciados por la UFA varios años antes de *Autorretrato*. Uno de los temas sometidos a exploración era el aspecto personal. Sobre el tópico “Vestimenta y maquillaje”, las mujeres declaraban:

- Quiero poder ser a pesar de la ropa.
- Es un problema económico y un desgaste de energía.
- El maquillaje es para dar seguridad. Sin maquillaje me siento insegura.
- El medio me critica: no exploto mi cuerpo.
- Cuando estoy deprimida quiero estar super-bien.
- Me siento segura cuando estoy bien vestida y maquillada.
- A la gente le gusta que esté bien arreglada.
- Uso lo que usan las demás.
- Maquillarse es embadurnarse.
- Siento al maquillaje como algo que me separa de los otros. A la persona maquillada la puedo vivir como una igual.³⁴

Las imágenes tradicionales de los cuerpos femeninos integraban una economía visual opresiva: D'Amico y Liliana Mizrahi señalaban que “Creemos que ninguna imagen es inocente”³⁵. La actividad de las mujeres en el campo de la creación de imágenes fomentaría un cambio cultural decisivo. En lugar de repetir la relación tradicional entre musa y artista, la colaboración de los *Autorretratos* sugiere una horizontalidad que desdibuja los roles fijos. La crítica feminista al arte se intensifica e involucra no solo los sistemas de

representación desarrollados en el marco de una sociedad patriarcal, sino el propio concepto de creación individual como fundamento de la obra.



Figura 5. Ilustración interna del libro de Diana Raznovich y Lucrecia Oller, *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, Buenos Aires, Lugar de Mujer, 1987.

La fotografía es más que el producto e, incluso, es más que el proceso de creación. Lo que pasa a un primer plano es el cambio producido en las participantes a lo largo del tiempo. Esta transformación, que no dudo en calificar de concienciación, implicaba el repensar quiénes eran esas mujeres. En este sentido, D'Amico agregaba: “La fotografía es así un vehículo de conocimiento; con ese sentido es utilizada en el taller”.³⁶



Figura 6. Ilustración interna del libro de Diana Raznovich y Lucrecia Oller, *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, Buenos Aires, Lugar de Mujer, 1987.

Lo feminista en este cuerpo de obras excede lo meramente iconográfico. El proceso, abierto y ambiguo, despoja de certezas el hecho de apretar el disparador. El modernismo cuidado de las primeras fotografías de D'Amico se disuelve en un cuestionamiento del orden establecido aun en la estructuración del medio fotográfico. Las sesiones comenzaban, como explicó Estelle Disch, una fotógrafa feminista, con ejercicios de relajación corporal, que incluían caminar descalzas y realizarse masajes.³⁷ A continuación, las participantes elegían diversos accesorios, como sombreros y pañuelos. Finalmente, las participantes se miraban al espejo y ensayaban poses con las que se sentían cómodas.

La exposición inicial de estas obras se dio, naturalmente, en Lugar de mujer.³⁸ D'Amico se corría de los espacios de prestigio y legitimación. Una de las imágenes producidas en este contexto, *Liliana*,³⁹ integra actualmente la colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes, como parte de su foco en cuidadas fotografías "de autor", muchas de ellas donadas por la fotógrafa y compañera de D'Amico, Sara Facio (1932).

Ahora, colocadas en las paredes de galerías y museos, las obras colectivas hechas en los múltiples talleres iniciados en Lugar de mujer adquieren un estatuto aceptable y tranquilizador para el mundo del arte.

Alicia D'Amico llevó el proceso de exploración mediante la fotografía a otros escenarios. En 1983, en el Segundo Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, realizado en Lima, D'Amico y otras mujeres llevaron adelante una versión reducida del taller de *Autorretrato*. Estelle Disch se refirió a una "técnica", pues el formato tenía pasos específicos. Finalmente, Disch explicaba que el proceso conllevaba una apropiación del discurso por parte de las fotografiadas.⁴⁰

El proceso de repensar la producción individual se vio en otros proyectos contemporáneos ligados al feminismo. El *Diario colectivo* de María Inés Aldaburu, Inés Cano, Hilda Rais (miembra fundadora de Lugar de mujer) y Nené Reynoso es un escrito testimonial conjunto, que unió la escritura de estas cuatro mujeres.⁴¹ En las páginas del *Diario colectivo* se pierden las marcas individuales: las páginas presentan una sucesión de recuerdos, impresiones y relatos reunida en clave grupal. Las fotografías de la tapa y de la contratapa fueron apropiadamente discutidas con Alicia D'Amico, quien las tomó junto a Sara Facio. De este modo, la creación colectiva, unida a la experiencia de la concienciación, constituía una marca de la producción feminista. Este cuerpo de trabajos no aspiraba solo a una desinteresada contemplación estética sino a estimular procesos de aprendizaje y educación entre las participantes, así como entre las espectadoras o lectoras.

Podría ser yo: salir de la comodidad

En su temprano estudio sobre Lugar de mujer, Nélide Archenti se refería a la presencia territorial de algunas participantes en barrios populares.⁴² Este vínculo con sectores sociales vulnerables se consolidaría en un proyecto singular, liderado por Elizabeth Jelin, Pablo Vila y Alicia D'Amico, que se cristalizaría en el libro *Podría ser yo* (1987), registro de una

investigación sociológica donde la fotografía ocupó un lugar singular. La pregunta inicial fue cómo se construía la identidad y la sociabilidad en los barrios populares a partir de la discusión en torno a las imágenes de D'Amico.⁴³ El resultado fue un libro atípico que combinaba las fotografías, así como los diálogos entre investigadores y habitantes de zonas marginadas, quienes tuvieron la decisión final sobre qué imágenes se incluirían o cuáles debían quedar afuera.⁴⁴

Podría ser yo es un experimento radical en su modo de formulación y de comunicación de un proyecto de investigación. Fue ciertamente un proyecto peculiar para una fotógrafa del campo de las “bellas artes”, atravesado por ciertos cánones compositivos y técnicos, porque la cámara no es herramienta ni de documentación ni de una búsqueda estética. Es, ante todo, una herramienta de concienciación sobre todo para las personas fotografiadas: “Te costó verte en las fotos, ¿no? Sí, un poco. No tanto si es así como uno vive, ¿qué va a hacer?”.⁴⁵

Como *flâneuse*, Alicia D'Amico tornó femeninos los *flâneurs* típicos de la constitución de la cultura visual moderna. El tomar la calle, ese espacio que históricamente ha sido refractario a la presencia femenina, es un aspecto compartido por sus ensayos fotográficos, como *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968). Pero, allí, los protagonistas casi excluyentes son los varones: ellos caminan y habitan la ciudad. En cambio, en *Podría ser yo*, las imágenes incluyen a las mujeres de modo decidido.

Las vidas de las mujeres se hallan en las imágenes y en las palabras de *Podría ser yo*. Fotógrafa e investigadores tornan visible el trabajo femenino, dentro y fuera de los hogares. El trabajo en casas particulares de clases acomodadas era y continúa siendo uno de los medios de vida más difundidos entre las mujeres de clases populares. El análisis, anclado en los testimonios femeninos, desnaturaliza la identidad de la llamada “empleada doméstica”. Todo el conjunto de participantes nos ayuda a lectores y observadores de *Podría ser yo* a entender quiénes hacen posible el ocio, así como el

desarrollo profesional de las mujeres privilegiadas.⁴⁶

El trabajo femenino fue lentamente visibilizado en la investigación. Al principio, la figura del obrero dominaba el imaginario.⁴⁷ Solo cuando quienes estaban a cargo de la investigación comenzaron a indagar sin ambages, mediante preguntas claras, comenzaron a surgir los trazos del trabajo femenino, dentro y fuera del hogar. Marjorie Agosín ha escrito: “Alicia retrata el alma de las mujeres y las vemos cargando casas, con el cabello destartalado y una inmensa panza para sostener al mundo”.⁴⁸



Figura 7. Alicia D'Amico, “Cómo somos”, *alfonsina*, año 1, nº 3, 12 de enero de 1984, p. 8.

Recurrir a la fotografía no como un ejercicio de documentación ni como un eje de una búsqueda artística implicó para D'Amico repensar todos los aprendizajes. La fotografía no era un mero objeto de contemplación: las imágenes son objeto de discusión y parte de procesos de reconocimiento, particularmente para las comunidades relevadas. Como ya señaló Agosín, las imágenes “aseveran que

éstos [quienes fueron fotografiados y fotografiadas], como los observadores, son los protagonistas de la historia, y sobre todo, los que participaron en el trabajo de grupo. Son los que dan sentido a lo que se canta y cuenta”.⁴⁹

Es necesario señalar que el debate en torno al trabajo de las mujeres, una constante dentro del movimiento feminista, tuvo algunos hitos en la década de 1980. En efecto, el regreso a la vida democrática alimentó la discusión sobre los roles sociales establecidos. El 22 de julio de 1984 se convocó a una “Huelga latinoamericana de trabajo doméstico”, una protesta que se había decidido en el marco del Congreso Feminista Latinoamericano, celebrado en Lima en 1983. La jornada de reclamo, a la que adhirió Lugar de mujer, destacaba: “Este es un trabajo que se reconoce solo cuando no se hace” (**Fig. 8**). En este contexto, el proyecto de concienciación social de *Podría ser yo* adquiría matices explícitamente feministas en cuanto a su puesta en crisis de la “doble jornada”.



Figura 8. Volante convocando a la “2º Huelga latinoamericana de trabajo doméstico”, julio de 1985, fotocopia, antiguamente en el Archivo de Lily Sosa de Newton, Buenos Aires.

El museo oculto: *La mujer en la plástica argentina I*

Cuando en esos primeros años ochenta la entonces estudiante de literatura latinoamericana Nancy Sternbach visitó Buenos Aires, realizó un relevamiento de agrupaciones feministas, entre las que estaba Lugar de mujer. Sternbach señaló el rol primordial que ocupaba el estudio de las manifestaciones artísticas femeninas tras su entrevista con D’Amico, quien le señaló: “Acá falta todo”.⁵⁰ Como explicitaría algunos años más tarde Leonor Calvera:

Constituye un pensamiento cándido creer que el mundo comienza con cada uno. Si bien esto es cierto en algún sentido, la posibilidad de transmitir conocimientos y adelantar con las experiencias ajenas es lo que ha hecho progresar al hombre. En consecuencia, el feminismo quiere recuperar la memoria de las mujeres. Quiere recobrar los hechos de mujer para reubicarlos en un escorzo diferente, el de su dimensión política visible. Somos lo que fuimos, pero de lo que somos podemos extraer un futuro yo más pleno.⁵¹

Este apartado aspira a explorar una muestra pionera: *La mujer en la plástica argentina I*, curada por Rosa Faccaro (1931-2019) en el Centro Cultural Las Malvinas en 1988, Buenos Aires (**Fig. 9**). Lugar de Mujer y su énfasis educativo ocupó un lugar central en la génesis de este proyecto. En los últimos años hemos asistido a un interés creciente por las mujeres como artistas en el ámbito local. Los papeles femeninos en la gestión, crítica e historia del arte son todavía menos conocidos y permanecen inexplorados. Como señaló Claire Sherman ya en la década de 1970, se ha otorgado poca atención a las contribuciones pasadas y actuales de las investigadoras y educadoras en el campo de la historia del arte.⁵²

Aunque en la actualidad sea poco recordada, *La mujer en la plástica argentina I* conformó una experiencia pionera para la recuperación de trayectorias artísticas de mujeres olvidadas y desplazadas de los relatos de la historia del arte. Antes de que comenzara el “giro

feminista” en la historia del arte local, de la mano de investigadoras como Andrea Giunta y Laura MaloSETTI Costa, Faccaro planeó y concretó una ambiciosa muestra junto a un nutrido grupo de investigadoras, en un trabajo colectivo.

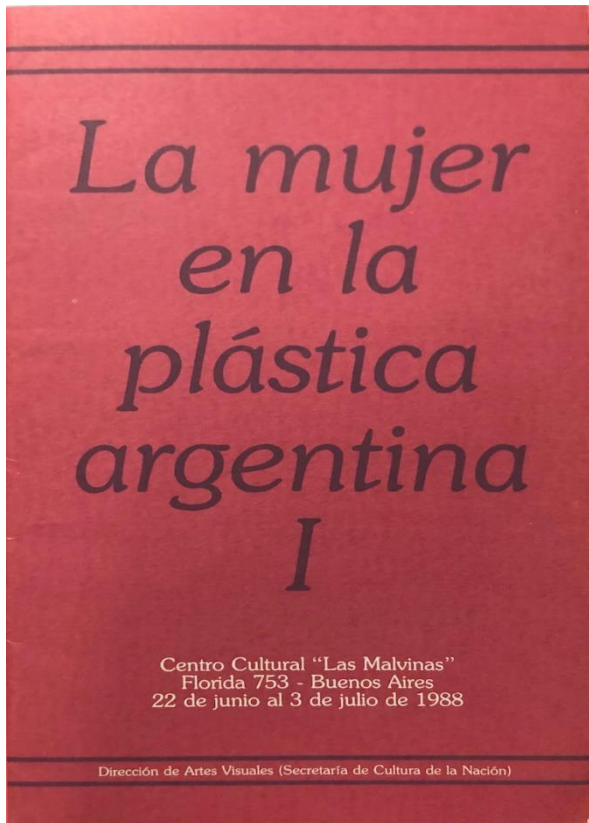


Figura 9. Tríptico de la exposición *La mujer en la plástica argentina I*, Buenos Aires, Centro Cultural Las Malvinas, 1988.

El espíritu de Lugar de mujer estuvo en la base del proyecto de una muestra dedicada a la actividad artística de las mujeres, tanto de las artistas del pasado como de artistas activas. Las muestras realizadas en la sede fueron el puntapié inicial de reflexiones que se desarrollaron en mesas redondas.⁵³ Por ejemplo, en junio de 1984, la muestra de pinturas de Cristina Díaz Colodrero fue motivo de una charla sobre mujer y creación con la artista, Alicia D’Amico, Beatriz Aragor, Amelita Baltar y Leonor Calvera. En julio de 1984, Lucy Alba y Ángeles Arguimbau inauguraron su muestra de pinturas. Las artistas y Alicia D’Amico participaron de la mesa redonda “La mujer y la plástica nacional”. En septiembre, tras la inauguración de la exposición de pinturas de Josefina

Quesada, Rosa Faccaro coordinó otra mesa de debate en este espacio: “La mujer y la creación”. Allí participaron figuras de la talla de Elda Cerrato, Diana Dowek, Nora Iniesta, Inés Ferrari Hardoy, Margarita Paksa, Josefina Quesada y Teresa Volco.

La presencia de Alicia D’Amico fue clave en la activación de debates en torno a las artes visuales en Lugar de mujer. Rosa Faccaro se refirió a los espacios de libertad y democracia, como Lugar de Mujer, que propiciaron los debates que originaron *La mujer en la plástica argentina I*:

En una [de estas instituciones] estaba Alicia D’Amico, en *Lugar de Mujer*, ya fallecida. Fue una figura importante. Pero, ahí hicimos varios encuentros, con mujeres que siguen trabajando también en esa problemática. Diana Dowek fue una de ellas, que trabajó mucho [...] Ella fue un puntal. Elsa Soibelman también, Viviana Hanono, la escultora, Ruth Benzacar, Martha Nanni, Margarita Paksa [...] Juana Heras Velasco. Todas estas mujeres me acompañaban en estos encuentros, en estos lugares, donde se hablaba de que, bueno, había que hacer una tarea en conjunto donde se pudiera, dijéramos, reunir [obras de mujeres artistas].⁵⁴

Antes de estos intercambios estimulantes, la figura de la artista Leonor Vassena (1924-1964) había resultado central para Faccaro en este proyecto de “rendirle un tributo a las mujeres en el arte, a mis mayores, a las que me antecedieron”: “La seguí mucho [a Leonor Vassena] durante mi época de estudiante. Fue para mí una figura bastante paradigmática”.⁵⁵ De este modo, el deseo de construir y hacer visible una genealogía femenina se enlazaba con la historia personal de la curadora: su admiración por la obra de Vassena, en la actualidad poco investigada, era clave para ella. Unido a este deseo personal de larga data, Faccaro advertía una inequidad fundante en el campo del arte a partir de los debates de Lugar de mujer:

Parecía ser que el tema de la mujer [...] no era reconocido [...] Incluso, jurados mujeres en los salones no

había. [...] Los que evaluaban las obras de las mujeres eran hombres. Entonces, en esas conversaciones y diálogos que yo tenía con gente de la cultura, que también acompañaban a estas mujeres, hemos visto necesario trascender más esta actividad y las mujeres se autoconvocaron y, como yo venía trabajando, me eligieron a mí para que yo dirigiera el proyecto [de *La mujer en la plástica argentina I*].⁵⁶

El proceso de trabajo se inició a comienzos de 1987. Faccaro dirigió a un equipo de mujeres artistas e historiadoras del arte (Alicia Contreras, Fanny Corazzin Guevara, Clementina Di Primio, Noemí Paviglianiti, Susana Raffo, Elsa Sábato, María Laura San Martín, Flora Stilman y Teresa Volco), muchas de ellas discípulas de la propia curadora, que trabajaron *ad honorem*. Cada una de ellas tuvo un rol específico, ya que había mucho terreno que cubrir.



Figura 10. Vitrina dedicada a Cecilia Marcovich en *La mujer en la plástica argentina I*, Buenos Aires, Centro Cultural Las Malvinas, 1988.

El proyecto continuaba y también rompía con una tradición del campo artístico. Las muestras de mujeres artistas, con carácter separatista, habían hecho su aparición en Argentina en la década de 1920 y cobraron relevancia creciente desde 1931.⁵⁷ Sin embargo, estas exposiciones tendían, más que a ser un homenaje a las mujeres en el arte, a constituir un espacio de venta y visibilización de obras. Si bien había dentro de estas muestras, puntualmente dentro de la propiciada por el Club Argentino de Mujeres

en la década de 1930, una invitada de honor que presentaba un amplio conjunto de obras, el objetivo primordial no estaba puesto en el pasado sino en el presente y en el futuro de las mujeres en el arte.

La mujer en la plástica argentina I aspiraba a abarcar tanto el siglo XIX como el XX, aunque las artistas del siglo XIX eran relativamente pocas. La exposición abarcaba la producción heterogénea de más de doscientas cincuenta artistas a lo largo de más de un siglo. Junto a un amplio grupo de mujeres artistas que entonces se encontraban en plena actividad, el guion curatorial también incluyó una importante sección histórica que reunió obras de artistas como Eugenia Belin Sarmiento (1860-1952), Procesa Sarmiento (1818-1899) y Ana Weiss (1894-1953).

La década de los ochenta fue testigo de sucesivos intentos de mostrar, con un cierto carácter panorámico y liviano, obras de mujeres artistas. Los días 8 de marzo eran (y siguen siendo) el momento tradicional de sacar las obras de mano femenina de las reservas. En 1984, año clave de la reactivación feminista, se inauguraron dos muestras con esta temática, una en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” y otra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.⁵⁸ La estructura era siempre la misma: desempolvar algunas obras, sin ninguna perspectiva crítica en torno a la categoría de “mujer artista”. Asimismo, al nutrirse de los acervos de cada institución y no expandir la selección para abarcar otros nombres, las muestras contaban con un repertorio limitado de mujeres artistas.

Faccaro y el equipo querían ir más allá de estos intentos. El rol de la investigación fue fundamental. Esta dimensión era destacada por la curadora. Faccaro asignó a sus colaboradoras la tarea de realizar investigaciones de base sobre algunas artistas, cuya documentación fue presentada en vitrinas (**Fig. 10**). Dos de las más significativas para la curadora eran la dedicada a las escultoras Lola Mora (1866-1936) y Cecilia Marcovich (1894-1976). De modo preferencial, Faccaro destacaba la labor hecha en torno a Marcovich: “por primera vez sale Cecilia Marcovich a la luz”.⁵⁹

La muestra se nutrió de instituciones públicas y privadas, entre las que se contaban diversas galerías de arte. Muchos museos colaboraron, entre ellos el Museo Histórico Sarmiento, que prestó obra de Eugenia Belin Sarmiento y de Procesa Sarmiento. *La mujer en la plástica argentina I* ha sido hasta ahora el único intento de rastrear la “mitad oculta” de la producción artística femenina diseminada en museos nacionales, provinciales y municipales, así como en colecciones privadas. Las artistas elegidas no fueron incluidas por un compromiso con el feminismo: el objetivo fue “simplemente tomar como referentes a mujeres que se destacaron a través de la historia”.⁶⁰ El sustrato teórico tampoco pasó por la lectura de la literatura histórico-artística de reciente producción extranjera: “Los libros llegaron después”,⁶¹ sostuvo Faccaro. Había una circulación muy limitada de material específico. En cambio, el grupo de investigadoras siguió un camino ecléctico de lecturas feministas como Simone de Beauvoir y Yoko Ono.

La mujer en la plástica argentina I aspiraba a ser la primera de una serie de muestras dedicadas a difundir el trabajo de las mujeres artistas en nuestro país. Las circunstancias económicas conspiraron contra la continuidad de este proyecto. El relevamiento aspiraba a ser federal en las siguientes ediciones, pero ya en la primera había nombres que descentralizaban la historia del arte, como María Martorell (1909-2010). Para Faccaro, la experiencia fue sin dudas transformadora: “Me pasó un hecho singular y milagroso”. Un día, su hija, la artista visual Fabiana Barreda, encontró una pintura tirada en la basura. Al día siguiente, Faccaro la examinó con cuidado (**Fig. 11**). Se trataba de un óleo de una de las artistas homenajeadas por *La mujer en la plástica argentina I*: Eugenia Belin Sarmiento. Para Rosa Faccaro, fue un agradecimiento casi místico por su trabajo en pos de la visibilización de la creatividad de las mujeres.

La mujer en la plástica argentina I unía su carácter didáctico, propio de cualquier muestra de esta clase, con una intención

política explícita: la de fomentar, mediante la recuperación del pasado y de la exploración del presente de las mujeres artistas, una historia del arte fuertemente marcada por el feminismo. Acompañada por mesas redondas, *La mujer en la plástica argentina I* buscó ser un espacio donde se daba una educación alternativa mediante la circulación de otra información artística.



Figura 11. Eugenia Belin Sarmiento (1860-1952), *Retrato de Amelia Sánchez*, 1899, óleo sobre tela, 57 x 37,5 cm, colección Fabiana Barreda.

A modo de conclusión: las escuelas feministas y los mundos posibles

Lugar de mujer se organizó, desde sus inicios, de una manera colaborativa: el departamento donde se llevaron a cabo los diversos eventos y actividades mencionadas era alquilado con fondos de la cuota societaria de las participantes con una situación económica más holgada.⁶² Esta lógica colectiva se trasladó a cada parte de su labor.

En este trabajo hemos repasado algunas actividades y eventos que cruzaron la educación por el arte, los procesos no formales

de reflexión y el trabajo en conjunto en el marco de Lugar de mujer. Obras, investigaciones y hasta curadurías se abrieron a la incertidumbre de crear nuevos sentidos y modalidades en el contexto del pensamiento y militancia feministas. Como señaló oportunamente la socióloga Inés Hercovich en la descripción de su taller de *Lectura de textos para una reflexión transformadora*, es necesario “dejar vagar el pensamiento y que penetre el delirio en nuestra razón”.⁶³

Tras las épocas del terror marcadas por la última dictadura cívico-militar, se produjo aquello que Leonor Calvera llamó “un nuevo amanecer del feminismo”.⁶⁴ En este contexto, Lugar de mujer desarrolló un programa amplio de talleres, lugares de debate y grupos de autoayuda. El impacto del feminismo en la educación, entendida en un sentido amplio siguiendo el camino de la concienciación, cambió las reglas del juego.

El objetivo de las producciones y eventos analizados en este texto fue invariable: producir un cambio en las estructuras de poder, mediante el fomento al conocimiento de sí mismas en las mujeres. Colaborativas, ancladas en modos de trabajo que desafiaban los modos de educación tradicionales y fuertemente experimentales en cuanto a su relación con las imágenes, las experiencias de Lugar de mujer brindaron luz luego del momento más oscuro de la historia de nuestro país.

Notas

¹ El llamado “Proceso de Reorganización Nacional” fue una dictadura de carácter cívico-militar que comenzó con el golpe de Estado del día 24 de marzo de 1976 y concluyó el 10 de diciembre de 1983 con la entrega del poder al gobierno democrático de Raúl Ricardo Alfonsín (1927-2009). Este periodo de la historia argentina estuvo marcado por el terrorismo de Estado, el control férreo sobre diversas instituciones culturales y por eventos como el enfrentamiento en torno a las Islas Malvinas. Sobre los crímenes cometidos contra las mujeres en el contexto de la dictadura, véase el libro de Miriam Lewin y Olga Wornat, *Putas y guerrilleras*, Buenos Aires, Planeta, 2014.

² Nélide Archenti, *Situación de la mujer en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Fundación Friedrich Naumann, 1987, p. 26.

³ El movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo surgió durante la dictadura cívico-militar como una forma de denuncia frente a los crímenes del terrorismo de Estado. A menudo llamadas despectivamente “las locas de la Plaza de Mayo”, estas mujeres conformaron una de las formas de resistencia más claras a la política de terror impulsada por el Estado. Surgido a partir de los cruces de estas mujeres en la búsqueda del paradero de sus hijos, el Movimiento constituye uno de los símbolos más fuertes del cambio en los roles femeninos tras la experiencia de la dictadura.

⁴ Mónica Flori, “Argentine Women’s Organizations during the Transition to Democracy”, en: *Feminist Issues*, vol. 8, n° 2, otoño 1988, p. 53.

⁵ Nélide Archenti, *Situación de la mujer en la sociedad argentina*, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Laura Masson, *Feministas en todas partes: una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, p. 71.

⁷ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 77.

⁸ *Ibidem*, pp. 77 y 78.

⁹ En su texto señero, Laura Masson incluye a Alicia D’Amico en un espacio de clase similar al de Bemberg y Roncoroni Christeller, una afirmación que a mi entender requiere ser matizada. Véase Laura Masson *Feministas en todas partes...*, *op. cit.*, pp. 147-151.

¹⁰ Mónica Flori, “Argentine Women’s Organizations during the Transition to Democracy”, *op. cit.*, pp. 56 y 57.

¹¹ *Ibidem*, p. 59.

¹² “Lugar de mujer cumple su primer año”, en: *Actividades programadas para setiembre de 1984*, p. 3.

¹³ Sobre la producción de Narcisa Hirsch, véase especialmente el diálogo entre la artista y Alejandra Torres en *Narcisa Hirsch. Catálogo*, Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010, pp. 45-60.

¹⁴ El término “educación por el arte”, acuñado por el pensador británico Herbert Read (1893-1968), se refiere a una forma pedagógica que incentiva la creatividad y permite la expresión de las personas en diversos medios. Véase Herbert Read, *Education through art*, New York, Pantheon Books, 1974 [1943] y el texto que repasa el legado de Herbert Read escrito por John S. Keel, “Herbert Read on Education through Art”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 3, n° 4, octubre de 1969, pp. 47-58.

¹⁵ Miranda Davies (comp.), *Women and Violence: Realities and Responses Worldwide*, London y New York, Zed Books, 1994, pp. 223 y 224.

¹⁶ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ Sobre el giro desde “educación” hacia “aprendizaje” no formal, véase Alan Rogers, *Non-formal Education: Flexible Schooling or Participatory Education?*, New York, Springer, 2005, p. 2.

¹⁸ Véase Rodrigo Parra Sandoval, Germán W. Rama, José Rivero Herrera y Juan Carlos Tedesco, *La educación popular en América Latina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984, pp. 40-50.

¹⁹ Alan Rogers, *Non-formal Education: Flexible Schooling or Participatory Education*, *op. cit.*, p. 4.

²⁰ *Ibidem*, p. 11.

²¹ Nélide Archenti, *Situación de la mujer en la sociedad argentina*, *op. cit.*, p. 35.

²² “Lugar de mujer cumple su primer año”, en: *Actividades programadas agosto de 1984*, p. 3.

²³ Nélica Archenti, *Situación de la mujer en la sociedad argentina*, op. cit., p. 35.

²⁴ Cit. en *ibidem*, pp. 135 y 136.

²⁵ Lucrecia Oller, “Domestic Violence: Breaking the Cycle in Argentina”, en Miranda Davies (comp.), *Women and Violence: Realities and Responses Worldwide*, op. cit., p. 234. La traducción es mía.

²⁶ Lucrecia Oller y Diana Raznovich, *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, Buenos Aires, Lugar de Mujer, 1987.

²⁷ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, op. cit., p. 133.

²⁸ “Primer manual de *Lugar de mujer*”, en: *Boletín*, n° 1, septiembre de 1987, p. 11.

²⁹ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, op. cit., p. 42.

³⁰ Recientemente, los trabajos de María Laura Rosa han sumado relevante información y han explorado la carrera fotográfica de Alicia D’Amico. Sin negar su indudable valor, estos artículos continúan abonando la idea del artista genial, que en este caso es una mujer, creando un sujeto único y anómalo. Véase María Laura Rosa, “Alicia D’Amico. Exploraciones sobre el deseo lésbico a través de la fotografía”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 28, 2018, pp. 297-314, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61617>, y “Questions of Identity: Photographic Series by Alicia D’Amico, 1983–86”, en: *Art Journal*, vol. 78, n° 1, 2019, pp. 66-87. Para una perspectiva comparativa, véase María Laura Rosa, “Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D’Amico e Ilse Fusková en *Lugar de Mujer*”, en: *História: Questões & Debates*, vol. 67, n° 1, pp. 111-133, enero a junio de 2019. Disponible en: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/61763>.

³¹ Alicia D’Amico y Sara Facio, *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973. Véase el análisis llevado a cabo por Paula Bertúa, “Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores”, en: *Outra Travessia*, vol. 21, pp. 71-92, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n21p71>.

³² Alicia D’Amico, “Cómo somos”, en: *alfonsina*, año 1, n° 3, 12 de enero de 1984, p. 8. *alfonsina* también fue el lugar de expresión de otros debates y problemáticas. La fotógrafa e historiadora de la fotografía Sara Facio en “Mujeres y cámaras”,

publicado en el número 9 de la revista, trazaba una genealogía de la creatividad de las mujeres en el campo de la fotografía periodística, mediante el rescate de la memoria de Margaret Bourke-White (1904-1971) y Lisl Steiner (1927). La notable Sara Facio continuaría su camino de visibilización de la historia, profunda y variopinta, de las mujeres en la fotografía a través de diversas investigaciones.

³³ *Ídem*.

³⁴ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, op. cit., p. 39.

³⁵ “Inauguración de la exposición *Imagen y cambio*”, en: *Actividades programadas agosto de 1984*, p. 1.

³⁶ Alicia D’Amico, “Cómo somos”, op. cit., p. 8.

³⁷ Estelle Disch, “Self-Portrait Workshop”, *Off Our Backs*, vol. 13, n° 10, noviembre de 1983, p. 20.

³⁸ *Actividades programadas febrero de 1984*, p. 1.

³⁹ Alicia D’Amico, *Liliana*, 1983, copia al gelatino bromuro de plata, Inv. 11842, Museo Nacional de Bellas Artes

⁴⁰ Estelle Disch, op. cit., p. 20.

⁴¹ María Inés Aldaburu, Inés Cano, Hilda Rais y Nené Reynoso, *Diario colectivo*, Buenos Aires, Ediciones La Campana, 1983 [1982].

⁴² Nélica Archenti, *Situación de la mujer en la sociedad argentina*, op. cit., p. 35.

⁴³ “This Could be Me”, en: *Grassroots Development. Journal of the Inter-American Foundation*, vol. 10, n° 1, 1986, p. 38.

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ Alicia D’Amico, Elizabeth Jelin y Pablo Vila, *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*, Buenos Aires, Asunción, 2019, p. 18. Esta reedición notable incluye un nuevo volumen con ensayos que analizan la experiencia inicial.

⁴⁶ *Ídem*, pp. 50 y 51.

⁴⁷ Elizabeth Jelin y Pablo Vila, “¿Así estamos viviendo nosotros, loco?”, en: *Revista Anfibia*, 2019. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/asi-estamos-viviendo-loco/>.

⁴⁸ Marjorie Agosín, “Alicia D’Amico y el retrato hablado”, en *Las hacedoras. Mujer, imagen, escritura*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, p. 235.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 234.

⁵⁰ Nancy Sternbach, “Argentine Feminism: Gaining Speed”, *Off Our Backs*, vol. 14, n° 3, marzo de 1984, p. 9.

⁵¹ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, *op. cit.*, p. 145.

⁵² Véase Claire Richter Sherman y Adele M. Holcomb (eds.), *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, Westport, Greenwood Press, 1981, p. 13.

⁵³ Todos estos datos aparecen en las gacetillas de *Lugar de mujer*. En 2011, Lily Sosa de Newton me permitió consultar su colección de gacetillas de *Lugar de mujer* y de otros grupos feministas de los años ‘80, un gesto de su enorme generosidad.

⁵⁴ Entrevista de la autora con Rosa Faccaro, 24 de junio de 2010.

⁵⁵ *Ídem*.

⁵⁶ *Ídem*.

⁵⁷ Georgina G. Gluzman, “An exhibition of one’s own: the *Salón Femenino de Bellas Artes* (Buenos Aires, 1930s-1940s)”, *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, mayo de 2019, pp. 138-151. Disponible en: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1172&context=artlas>.

⁵⁸ Alberto H. Collazo, “La mujer en el arte”, *Clarín*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1984, p. 25.

⁵⁹ Entrevista de la autora con Rosa Faccaro, ya citada.

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Mónica Flori, “Argentine Women’s Organizations during the Transition to Democracy”, *op. cit.*, p. 59.

⁶³ “Lectura de textos para una reflexión transformadora”, en: *Actividades programadas noviembre de 1985*, p. 3.

⁶⁴ Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, *op. cit.*, p. 85.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Gluzman, Georgina; “Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°18 |Primer semestre 2021, pp..

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 de abril de 2021