

caiana

Andrea Giunta

Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia

Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia

Andrea Giunta

Si para las feministas de los años setenta lo personal era político, en la situación de politización señalada por la urgencia de la lucha popular y la transformación socialista y revolucionaria de la sociedad, dicha forma de entender lo político tuvo una cabida limitada. Esto fue especialmente así en el campo del arte, en el que esta conflictividad dio lugar al aplanamiento de las fricciones que rodearon las relaciones entre el feminismo y la política durante esos años. Pensar desde esta perspectiva los avatares de la obra de dos artistas mujeres realizada en el filo entre los años sesenta y setenta permite elaborar tanto las decisiones que ellas tomaron desde las imágenes, como los ordenamientos que se han realizado de sus intervenciones.

Este artículo propone una aproximación comparativa a la producción de dos artistas cuyas obras estuvieron atravesadas por el horizonte del feminismo y por el de la politización que marcó el periodo: la pintora Clemencia Lucena, en Colombia, y la cineasta María Luisa Bemberg, en Argentina. Nuestro foco apunta a analizar las intervenciones específicas de sus obras en el contexto de las políticas de construcción social de las sexualidades y, al mismo tiempo, las intervenciones de la política tanto en sus obras como en relación con los avatares que rodearon a las mismas. La propuesta se enmarca en una investigación más amplia, orientada a investigar el proceso de emancipación en el que participaron las mujeres artistas en América latina entre los años sesenta y ochenta. Un proyecto que apunta a desestabilizar el canon patriarcal que consolida un gusto que aún tiene predicamento y poder en los criterios curatoriales actuales. Según estos parámetros, la

obra de las artistas mujeres suele clasificarse como *kitsch* o ingenua, lo cual la desclasifica del canon de las obras buenas o serias (criterios cuyos presupuestos no se someten a crítica sino que se enuncian como verdades). El presente proyecto apunta a investigar los trastornos de la sensibilidad canónica que la obra de las artistas que estudiamos produjeron: una liberación simbólica que contribuyó a descolonización, en términos de representaciones políticas de los cuerpos, que se produce desde los años sesenta hasta el presente. No se trata de un camino unidireccional, pautado por la idea de progreso, sino de intervenciones, muchas veces contradictorias, que dieron visibilidad a los mecanismos de construcción social de los cuerpos.

El método que se propone es comparativo y quisiera, desde el comienzo, señalar sus limitaciones. Tal perspectiva tiende, en principio, a opacar la intervención de la obra en un campo cultural específico dando relevancia a los elementos comunes. En tal sentido, no profundizaremos aquí en la producción de estas artistas desde su inserción en específicas relaciones de producción, distribución y legitimación de la cultura, o en genealogías artísticas situadas en sus respectivas ciudades o países. Buscaremos, por el contrario, volver evidentes dos matrices que sirven para plantear las bases de la comparación: la del feminismo y la de la política. Éstas permiten aproximarse al paralelismo que se produjo en ambas escenas en las que feminismo y política partidaria se imbricaron en forma problemática, y, como veremos, en competencia, llegándose a la impugnación del primero por la segunda. En esos años acelerados por la política, las producciones de un arte feminista fueron cuestionadas en términos de la legitimidad de su discursividad política. Una política “menor” que se deslegitimizaba en función de los imperativos de otra “mayor”. Un caso de disputas en el que un sector, activista de la política correcta, enderezaba voces divergentes, descalificadas como incorrectas.

El segundo aspecto que es necesario señalar como marco de análisis de este texto se vincula al lugar que el feminismo artístico tiene en la historia del arte contemporáneo, fundamentalmente desde fines de los años sesenta hasta los años ochenta. En tal sentido nuestra hipótesis sostiene que la visualización y

politización de las representaciones del cuerpo que se operan desde la relación entre arte y feminismo en estos años¹ fue central en la crítica de las representaciones y en la politización de los cuerpos que se opera en el arte contemporáneo. Fue central para el análisis y la visualización de los discursos sociales y culturales que los ordenan. Sostenemos que desde el discurso de género y de la teoría *queer* se ha gestado un modelo etapista, evolutivo y sustitutivo respecto de las formas correctas o más avanzadas para abordar el cuestionamiento del canon patriarcal, que busca resolver las limitaciones, que continuamente se señalan, respecto de las formas de referirse a la sexualidad y de denunciar los sistemas de poder que la ordenan. Las relaciones entre arte y feminismo han sido opacadas, cuando no deslegitimadas, por los discursos acerca de las formas correctas de tratar las relaciones entre arte, cultura y sexualidad. Este artículo no busca resolver esta polémica. Pretende, más exactamente, situarse tanto en el momento histórico en el que las imágenes del arte cuestionaban el lugar socialmente asignado a las mujeres como en los conflictos que tales imágenes encontraron. Tales dificultades, es oportuno señalar en esta introducción, no han cesado. Han redundado en el encapsulamiento de estas producciones deslegitimándolas desde posiciones contrafácticas que las diluyen señalando lo que ellas deberían haber sido para haber sido políticamente correctas. Una corrección política que, elaborada desde el presente, se aplica al pasado erosionando todo aquello que no se ordena en sus parámetros.

Arte y feminismo en América latina

La historia del feminismo artístico en América latina parece carecer de un desarrollo equivalente al que tuvo en los Estados Unidos. A excepción de México --donde las iniciativas tempranas de Mónica Mayer, vinculadas, en un sentido, al año internacional de la mujer, celebrado en la ciudad de México en 1975, y a los desarrollos del feminismo norteamericano representado por CalArts y Womanhouse² en el resto de los países latinoamericanos nos encontramos, en una primera aproximación, con una ausencia de iniciativas y de imágenes declarativas. Parecería que no hubo relación entre el arte y el feminismo en el momento de irrupción de la segunda ola del feminismo, entre fines de los años sesenta y en los setenta. La

investigación reciente revela, sin embargo, que tal relación existió, pero las formas en las que se contó la historia no han dado suficiente cuenta de ella. Cuando se aborda este momento desde la investigación de archivos, documentos y obras se descubre una serie de iniciativas truncadas, carentes de la continuidad que caracterizó a la escena mexicana. Nuestra hipótesis sostiene que en el horizonte latinoamericano dos circunstancias colaboraron en la clausura de las formaciones artísticas feministas. La primera tuvo que ver con la dificultosa relación entre marxismo y feminismo³ expresada en las formas de la militancia política y en su radicalización en las organizaciones armadas. La segunda se relaciona con la represión de las dictaduras latinoamericanas (1964 Brasil; 1973 Uruguay y Chile; 1976 Argentina; la larga dictadura paraguaya de Stroessner, desde 1954; el gobierno militar de Morales Bermúdez que en 1975 desmantela las reformas sociales de otro presidente militar, Velasco Alvarado, implementadas desde 1968 en Perú). Lo que encontramos, entonces, es una historia de iniciativas interceptadas por estas dos intervenciones.

¿Cómo se produce esta relación? En el campo de las artes visuales se vincula a una crítica de las representaciones sociales de las mujeres desde las imágenes que no implica necesariamente una relación orgánica respecto de las formaciones de la militancia feminista. Desde las imágenes se opera una crítica de aquellas representaciones que se busca y erosionar. Una conciencia feminista que no implica una militancia feminista orgánica. Desde esta perspectiva podemos considerar las tensiones en las que se ubican las obras que realiza Clemencia Lucena.

Clemencia Lucena: representaciones críticas, representaciones positivas

Uno de los temas centrales de la crítica de las representaciones femeninas durante los años que abordamos se centró en las páginas sociales en las que se describían las actividades femeninas o en los concursos de belleza. Ambas temáticas fueron abordadas por Clemencia Lucena en su obra temprana. Obras iniciales, como *Mujer con vestido de baño y flor* (1967)⁴ o *Mi misión es sembrar el entusiasmo* y *Reina conflictiva: que si usa peluca, que por qué fue al*

Vietnam, que si dice esto o que si dice lo otro (ambas de 1968) se centran, de una manera paródica, en los concursos de belleza. Como señala María Sol Barón Pino⁵ en este primer período las figuras femeninas son representadas a partir de una deformación que recuerda el feísmo introducido por Fernando Botero en sus interpretaciones de la Mona Lisa y del Niño de Vallecas. También se vincula el tono caricaturesco de las figuras con aquel que desarrollaron dibujantes como José María Espinosa o Ramón Torres Méndez a mediados del siglo XIX. Se trata de retratos de muchachas sonriendo y posando, con trajes de baño, que ocupan todo el espacio de la representación. El ángulo desde el que se las mira reproduce el de una cámara fotográfica enfocando a la modelo desde un punto de vista bajo. Es el lenguaje de las noticias de moda, el retrato de la reina de belleza, con cabello suelto, bikini o minifalda, que reproducen las noticias sobre certámenes.



1. Clemencia Lucena, *S/T*, tinta sobre papel, 1970

Eran éstas reinas cuyo estatuto y caracterización se encontraba en ese momento en el centro del debate. En 1968 una reina de belleza de Colombia asumió una actitud polémica. María Victoria Uribe, “señorita Bogotá”, se expresó libremente sobre temas como el aborto o el amor libre, que eran tabú dentro del concurso. Ella posaba para las fotos con un gorro con la leyenda “I am a virgin” o con un traje de baño sobre el que se ponía una ruana, con un corte de pelo a la Jean Seberg de *A bout de souffle*, de Jean Luc Godard⁶. La reina había sido

designada por el alcalde Virgilio Barco quien sostenía que quería “una reina inteligente”.⁷ En 1970 Lucena introduce junto a las imágenes estereotípicas de muchachas de sociedad textos periodísticos que describen sus actividades. Su crítica actúa sobre las representaciones femeninas que difunden los medios de comunicación.⁸ Los textos se presentan cortados; si bien pueden reconstruirse y leerse, ofrecen una dificultad de decodificación (**Fig.1**). Se interrumpe así la linealidad del discurso periodístico sobre el universo social de las mujeres acomodadas o de las muchachas que concursan. Sus viajes culturales, su educación conservadora en escuelas católicas, su pertenencia a “distinguidísimas familias”.⁹ Mujeres de las clases media y alta, muchachas bellas que representa en dibujo, copiando y exagerando las imágenes, y a partir del texto periodístico, sometiéndolo a una transgresión de índole conceptual que interrumpe su transparencia. Sobre su exposición en la galería Belarca, en 1970, escribe el crítico Ricardo Samper:

Clemencia Lucena toma los arquetipos de lo que la gran prensa le vende al país como ideal femenino y la —imagen que proyectan los gobernantes para el consumo de las amas de casa y logra, con deliciosa mordacidad, diáfana y limpiamente, hacer de su arte un arma para la liberación de la mujer alienada, al mostrarle implacablemente lo ridículo, lo grotesco, lo repugnante que es el mundillo de prostitución sublimada que se le viene imponiendo como la mejor forma de vivir.¹⁰

La recepción de su trabajo en el momento en el que lo hacía muestra que sus obras se leían como crítica feminista dirigida a mujeres de sectores sociales altos.

En 1971 Lucena comienza a militar en el recién fundado Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), cuya base ideológica es el marxismo-leninismo en la línea de Mao Zedong. El MOIR se caracterizó inicialmente por su oposición a la lucha parlamentaria-democrática y a otros movimientos de la izquierda como el Partido Comunista o el bloque socialista. Fue oficialmente reconocido por el Partido Comunista Chino con el que rompe en la década del '80. Confrontaban tanto al imperialismo norteamericano como al

imperialismo social soviético. También cuestionaban el llamado a la insurrección armada para la que consideraban que aún no se habían producido las condiciones necesarias a nivel organizativo y combativo. Defendían formas alternativas como la resistencia y la desobediencia civil, y la lucha democrática de las masas como métodos de acción política. En 1972 incluyeron como táctica la lucha electoral.¹¹



2. Clemencia Lucena, *Huelga en Bogotá*, óleo/tela, 1978

El ingreso al MOIR produce un giro en las representaciones de Lucena. En la pintura *Huelga en Bogotá* (1978), la composición se divide en dos sectores.¹² A la izquierda un grupo de trabajadores, sonrientes, mira al espectador, con los brazos cruzados y gestos victoriosos que remiten a la confianza en el poder transformador de la huelga como instrumento de lucha (**Fig.2**). Es el lenguaje de una anticipada victoria. Uno de los trabajadores mira hacia su izquierda, que es la derecha de la composición, en la que tres mujeres están cocinando. Ellas transmiten confianza. Se muestran en la actitud de apoyo a la huelga. Esto lo confirma la frase, detrás de ellas, un graffiti sobre la pared de ladrillos: “Viva la huelga”. Apoyan la huelga pero no la protagonizan; están en segunda línea, detrás, en un tamaño menor dentro del conjunto de la representación. Ellas no trabajan en la construcción o en la fábrica, sino en la cocina, en una tarea que continúa como si nada sucediese, y a la que se abocan con alegría: la misma que en sus compañeros produce la huelga. El trabajo que se suspende es el del obrero, no el de la mujer que trabaja en la casa.

La cotidianeidad de la mujer del obrero no se expone desde un registro crítico.

Aunque las estrategias de representación a las que recurre Lucena son diferentes —aquí no se cortan los textos, no se propone al lector una tarea de decodificación, sino que éstos expresan linealmente el sentido político de la composición—la obra no está en contradicción con las series anteriores. En sus obras iniciales Lucena pone en duda la legibilidad del mundo de las mujeres de clase media y alta, cuya vida, se deduce de las imágenes, responde a valores falsos. La visión respecto del mundo de estas mujeres no surge de su propia voz, de su experiencia, de su subjetividad. Responde a una visión externa que la artista elabora a partir de los registros de la prensa. Ella nos conduce a decodificar los materiales que los medios compilan para construir un modelo de mujeres semicultas, viajadas, estéticamente cuidadas. Nos lleva a reconstruirlo, pero no son ellas las que hablan. Distinta es la representación de las mujeres que acompañan la huelga. Ellas no se definen desde el discurso de la prensa sino que se presentan a sí mismas, desde la artificialidad de la tela que las involucra plenamente en un segundo registro: el de la pintura guiada por una poética que funde el lenguaje del realismo con los principios positivos del realismo socialista. Lucena aquí representa a las mujeres de los obreros, cuyo mundo se encuadra en los valores positivos del trabajo y de la clase a la que pertenecen. La lucha se define como un éxito, no aparecen rastros de duda ni de decepción; tampoco de represión. La imagen transmite optimismo y está concebida, podemos pensar, como instrumento de adoctrinamiento. Se formula desde la confianza en el poder de las imágenes. El sentido general de la representación señala un cambio importante en la observación crítica que Lucena dirigía antes al universo social de la mujer. En estas segundas series no hay una crítica del modelo de femineidad de la mujer trabajadora, obrera o campesina. No se introducen comentarios sobre la situación de explotación, injusticia, violencia doméstica o ignorancia en la que las mujeres campesinas o trabajadoras también estaban insertas, no sólo por su clase social sino también por su condición de mujeres. La estructura patriarcal, que impregna toda la trama social, sin excluir a obreros y campesinos, no aparece descripta ni cuestionada en estas representaciones.

En 1979, en su exposición en la galería Garcés Velásquez, Lucena presenta una serie de pinturas semejantes a las anteriores. Según María Sol Barón Pino, sectores de izquierda anarquistas e independientes reaccionaban ante estas obras que consideraban ingenuas, en tanto se exponían en un momento de represión regulado por el Estatuto de Seguridad y la criminalización de la protesta social que estableció el gobierno de Julio César Turbay Ayala en Colombia (1978-1982). Sin embargo, y en una posición muy distante, para sus compañeros del MOIR –como Conrado Zuloaga quien escribía el texto del catálogo—éste era el mejor ejemplo de un arte revolucionario. En esta exposición se presenta también una pintura que expone el lugar que la mujer tendría, desde 1971, en el imaginario de la artista. *En un día de movilización* es una pintura de relativo gran tamaño (130 x 80cm.) en la que una mujer que viste una camiseta con una estrella roja y la inscripción MOIR, sin maquillaje, con un peinado sencillo, jeans y una camiseta, porta sobre sus hombros a un niño, seguramente su hijo (**Fig.3**). La imagen traduce felicidad, optimismo y representa a la mujer-madre educando a su hijo en la alegría de la lucha y la movilización. Para esta mujer la maternidad y la familia no representan una opresión, en ella no existe la preocupación por su subjetividad, su interioridad, o por cuestiones de la agenda feminista como el control de la natalidad. Un tema superior encapsula todas estas preocupaciones: la liberación de la clase obrera. La pintura no era, necesariamente, un espejo de la realidad del partido. Según relata María Cristina Suaza, ex militante del MOIR y luego líder de la segunda ola del feminismo, el movimiento se encontraba dividido entre los que trabajaban con los obreros y los que se autodenominaban Frente de Intelectuales Revolucionarios. Éstos, señala Suaza, entre los que estaba, hablaban todo el tiempo de los obreros y de los campesinos, de la pequeña burguesía y de la burguesía, pero ellos mismos se autorepresentaban fuera de todas esas categorías.¹³ En el MOIR, como en algunos otros partidos de izquierda, no era posible combinar la lucha obrera con la agenda del feminismo, no se podía discutir la relación entre opresión y explotación ni tampoco la reproducción de estructuras patriarcales al interior de la organización.¹⁴ Según Sylviane Dahan, la relación entre el feminismo y el movimiento obrero fue conflictiva. En términos generales los

movimientos comunistas han considerado el feminismo una amenaza para la unidad de la clase obrera.¹⁵ Para éstos, lo personal no era político.¹⁶ El campesino y el obrero eran los únicos sujetos históricos de la revolución. Lucena, que en los años sesenta impregnaba sus imágenes del ideario de ciertas zonas del feminismo, las encuadró más tarde dentro de los principios que señalaba la ideología del MOIR. En éstas no denuncia, no cuestiona, no registra la crisis social que otros sectores señalaban; muestra la victoria. Da cuenta de su confianza en el poder transformador de la imagen: mostrar el triunfo es una forma de alcanzarlo.



3. Clemencia Lucena, *En un día de movilización*, óleo/tela, 1979

Feminismo y modernización

Los tópicos que Lucena transitó en sus obras iniciales se ubicaban dentro de un feminismo que cuestionaba las matrices que en los años sesenta y setenta reinscribían a la mujer desde el mercado. Tal inscripción también se constata en la Argentina. Catalina Trebisacce¹⁷ discute la tesis que sostiene que el feminismo de los años setenta en Argentina se habría generado en las mismas matrices de la politización que impregnó la trama social, especialmente entre las juventudes y los intelectuales.¹⁸ Ella coincide con Dahan al sostener que la relación entre marxismo y feminismo fue dificultosa. Incluso destaca que resultó sospechoso para varias organizaciones de izquierda. Al mismo tiempo sostiene que el feminismo de los años sesenta y setenta no puede comprenderse al margen del proceso de modernización característico de esos

años. Considera, en tal sentido, las formas en las que la modernización y los medios masivos impactaron en la vida cotidiana de las mujeres. Nuevos productos, nuevas formas de organización de la vida y un sistema de promoción que intervino en las pautas sociales de la mujer moderna. En la Argentina fueron centrales revistas como *Primera Plana*¹⁹, *Claudia*²⁰, *Vosotras*²¹ y *Para Tí*²², cuyos equivalentes también pueden encontrarse en Colombia (pienso en revistas como *Cromos* o *Telerama*).²³ En estas publicaciones se promovían gustos y modelos de vida que podían encontrarse en otras metrópolis de Estados Unidos y Europa. Se publicitaba el uso de electrodomésticos, que dejaba más tiempo libre a la mujer, pero que no necesariamente cuestionaba la relación entre la mujer y el trabajo doméstico. Difundían moda, maquillaje y modelos que involucraban nuevas formas de sujeción de los cuerpos. Si bien en estas publicaciones se difundía el uso de la píldora no se cuestionaba la jerarquía de los géneros o la normatividad heterosexual²⁴. Como veremos, contra algunos de estos aspectos se alza el film de militancia feminista que realiza María Luisa Bemberg. Y, en cierto sentido, éste es el lugar crítico desde el que se articula el primer periodo de la obra de Lucena: un cuestionamiento de los medios como reguladores de un modelo de lo femenino ligado al maquillaje, la moda y el barniz cultural. El universo del que parten sus imágenes es, sin embargo, tan artificial en los años sesenta como en los setenta. Si en el primer periodo se origina en las imágenes estereotipadas de la prensa, en el segundo lo hace en representaciones de campesinos y trabajadores que parecen provenir de manuales, de ilustraciones convencionales, no de sujetos reales. Por ejemplo, la obra *Vivan las marchas campesinas*, de 1971, en la que una pareja de campesinos lleva el cartel “La tierra para el que la trabaja” (**Fig.4**). Estos personajes están contruidos desde los atributos exotizantes que se asignan al campesino: sombrero, poncho, camisa blanca de manga larga y pantalón arremangado hasta la mitad de la pantorrilla. La mujer lleva un vestido estampado con flores. Ambos usan alpargatas de sogas y fieltro. Campesinos exotizados que marchan con optimismo; héroes positivos, tal como los prescribía el realismo socialista.



4. Clemencia Lucena, *Vivan las marchas campesinas*, 1971

Feminismo y revolución en Argentina

Entre 1970 y 1975 se formaron distintas organizaciones feministas en la Argentina que se inscribieron en las demandas de la segunda ola del feminismo: en 1970 la Unión Feminista Argentina (UFA) fundada por Nelly Bugallo, Leonor Calvera, María Luisa Bemberg y Gabriella Roncorini de Christeller, agrupación que abrió el camino para la formación de otros grupos como Muchacha o el grupo Nueva Mujer. Entre 1972 y 1975 nacieron el Movimiento de Liberación Femenina luego llamado Organización Feminista Argentina (OFA), el Movimiento Feminista Popular (MOFEP, ligado al Frente de Izquierda Popular, que más tarde se transformó en Centro de Estudios Sociales de la Mujer, CESMA), y la Asociación para la Liberación de la Mujer Argentina (ALMA). En 1975, a raíz del Año Internacional de la Mujer declarado por la ONU, todas estas organizaciones se fundieron en el Frente de Lucha por la Mujer (FLM).²⁵ Esta no fue, sin embargo, una historia sin conflictos.

En términos generales, la moral revolucionaria se proponía desde un ideal de familia monogámica opuesta a los postulados de la revolución sexual que se catalogaba como “moral burguesa tradicional”. Luis Ortolani, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) en Argentina escribía en *Moral y proletarización* a comienzos de los años ‘70s:

...qué mejor que tener una compañera estable, militante, totalmente integrada con uno, que nos permite consultarle todos los problemas, como ella hace con nosotros, que nos permite tener solucionados todos los problemas individuales, de todo orden, desde los biológicos hasta los culturales.²⁶

El modelo de la militancia resguardaba a las mujeres de las trampas de la modernización. Catalina Trebisacce sostiene que:

Estrenando importantes roles militantes y compartiendo la escala de prioridades revolucionarias con sus compañeros, las mujeres revolucionarias, si lograban ser revolucionarias, podrían sentirse relativamente a salvo de los impactos y la ambivalencia de la modernización. Algunas así lo vivieron, otras no.²⁷

Señala también la diferenciación que desde los movimientos revolucionarios se hacía entre la compañera militante y la mujer burguesa. Los conflictos que asediaban a la segunda parecían eliminados en la primera a partir de la incorporación al movimiento.

Sin embargo, aunque feminismo y militancia no necesariamente coincidían, en Argentina existieron estas asociaciones. Como señala Trebisacce, el grupo Muchacha perteneció al Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y el MOFEP (luego CESMA) al Frente de Izquierda Popular (FIP). Ambos eran representantes de la nueva izquierda; el FIP vinculado al revisionismo y el PST al trotskismo. Las mujeres de estas secciones participaban en charlas y volanteadas de la UFA y del MLF y compartían agenda con las reivindicaciones feministas que dialogaban con los discursos modernizadores. Las mujeres de Muchacha no contaron con una abierta declaración de apoyo del partido. No tuvieron a su disposición los locales del PST y debieron pedir autorización a UFA para usar con este propósito sus instalaciones.²⁸ Las mujeres de Muchacha comenzaron a reconocerse a partir de la designación de “doble militancia”. El FIP sí dio reconocimiento a la militancia feminista. Existe un volante que postulaba “Por qué el FIP es feminista”. Jorge Abelardo Ramos escribía en un documento interno titulado *Feminismo y Lucha política*:

Cada hombre del partido deberá estar en condiciones de hablar o escribir

sobre la cuestión feminista y encontrar en este asunto tanto interés para luchar por él como en otros aspectos de nuestro programa. En otras palabras, el feminismo no es opcional en nuestro partido, es obligatorio.²⁹

Sin embargo, reconocía también que el partido no avanzaba lo esperado en los temas del feminismo por la resistencia que encontraba en su interior, imbuido por las reacciones de la sociedad patriarcal que también le afectaban. Sin embargo tal reconocimiento no fue suficiente, ese mismo año el MOFEP abandonaba el FIP.

El 22 de agosto de 1972 se producen los fusilamientos de Trelew de 16 militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo, de las Fuerzas Armadas de Liberación y Montoneros. Estos hechos tuvieron un fuerte efecto en la vida política y cultural. En distintas manifestaciones, los artistas dieron cuenta del impacto que producía que el orden legal pudiese ser doblemente avasallado fusilando presos políticos. El hecho era sintomático respecto de la realidad que a partir de 1976 se instalaría en la Argentina con la dictadura. Tal impacto generó un conjunto de obras de denuncia. Desde la escritura de Mirta Dermisache, probablemente la única obra explícitamente política que realizó la artista³⁰, hasta la cinta negra con la que Zabala rodeó la plaza Roberto Arlt ese mismo año, durante la exposición *Arte e ideología, CAyC al aire libre*, realizada en la Plaza Roberto Arlt en setiembre de 1972.³¹ En esta exposición en el espacio urbano se presentó también la instalación de Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux y Roberto Duarte Laferrière titulada *La realidad subterránea*, que reunía 16 cruces blancas pintadas sobre un muro y en el subsuelo, bajo la pared, una exposición de fotografías de los campos de concentración nazis que se vinculaban a los asesinatos de Trelew.

El impacto de Trelew en el campo del feminismo se vinculó con otra cadena de acontecimientos. Entre los presos de Trelew se encontraba el hijo de Gabriella Roncorini de Christeller, una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina. En la reunión que tenían el día en el que se supo de los fusilamientos se planteó si había que respetar la agenda previamente establecida o responder a la represión gubernamental con acciones concretas. El desacuerdo produjo la

crisis en el seno del grupo. Catalizó un problema que planteaba la doble militancia que algunas de las integrantes de UFA veían como infiltración política. La agrupación pronto fue blanco de las prácticas de persecución que comenzaban a articularse desde el poder represivo de asociaciones que después del golpe de Estado de 1976 actuarían en forma organizada y directa. Fundamentalmente se manifestó a partir del allanamiento de los locales de UFA, en 1974, realizados por la Triple A, Alianza Anticomunista Argentina.³²

En UFA se desarrollaron prácticas de concienciación, formuladas a partir del concepto y la práctica marxista / leninista del concientización entendida como proceso de “adquisición” de la conciencia de clase. Tales prácticas se aplicaban, en el caso del feminismo de la segunda ola, a la adquisición de la “conciencia de género”. Estos grupos de concienciación se organizaban siguiendo la dinámica de las células de las organizaciones armadas. Pequeños grupos de reflexión y acción formados por no más de 8 activistas y/o adherentes, en los que se discutían, sobre la base de lecturas y experiencias personales, las causas de la opresión de género.³³ Dentro del concepto de concienciación entendido como conciencia política respecto del lugar social de la mujer, pueden ubicarse dos cortos realizados por María Luisa Bemberg.

María Luisa Bemberg. Cine feminista

Los primeros films de María Luisa Bemberg deben ubicarse dentro del cine de militancia feminista. A fines de los años sesenta ella era la guionista de una película que dirigía Raúl de la Torre, *Crónica de una señora* (1970), la historia de una mujer de clase alta que decide cambiar el curso de su vida. El relato más establecido cuenta que a raíz de declaraciones que Bemberg realiza a la prensa durante el proceso de filmación de la película, reconociéndose feminista, recibe cartas y llamados de mujeres entre las que se encontraban Gabriela Christeller. Las primeras reuniones se realizaron en el café Tortoni, desde 1969 y participaron, entre otras Leonor Calvera, la fotógrafa Alicia d'Amico, Sarita Torres (graduada de la recién creada carrera de sexología), Marta Miguelez, Gabriela Christeller e Hilda Rais. Este es el comienzo de UFA.³⁴

En estas formaciones del feminismo de segunda ola se ubican los films tempranos de María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), ambos generados a partir de exposiciones realizadas en la Sociedad Rural Argentina.³⁵

En *El mundo de la mujer* Bemberg toma la cámara y asume por primera vez el rol de directora. Durante los días de filmación, como guionista de *Crónica de una señora*, no coincidía con la perspectiva del director, Raúl de la Torre. Ella quería llevar a Graciela Borges, a cargo del personaje principal (Fina), por un camino actoral distinto a aquél por el que la guiaba de la Torre.³⁶ Aspiraba a que su personaje adoptase una posición crítica más evidente. Probablemente ésta haya sido una de las razones que la llevó a cambiar su lugar de guionista para filmar y dirigir sus propias películas.

El mundo de la mujer, es una aproximación irónica a la gran feria que en 1972 se organiza en la Rural de Palermo en Buenos Aires, para exponer productos ligados al mercado femenino. “Camina camina, no mires atrás”, es la frase de una canción popular que se escucha mientras la cámara recorre distintos momentos de la feria dedicados al peinado, la ropa, el cuidado del cuerpo y las actitudes que debe tener una mujer que quiere conquistar y mantener el interés de un marido. La cámara nos muestra mujeres con peinados sofisticados, dentro de máquinas para adelgazar o reclinadas en una cama redonda. Al mismo tiempo se escucha una voz en *off* leyendo consejos sobre cómo ser una buena mujer, una buena esposa. Bemberg amplifica el ridículo al que se ve sujeto el rol de la mujer utilizando técnicas de montaje de imágenes y textos. Las imágenes provienen de los distintos *stands* y de las situaciones que ella misma filma en la feria; los textos de las palabras escritas en el catálogo del evento, del cuento *Cenicienta* de Walt Disney y del *Libro Azul de Para Ti*, un manual con consejos para difundir los formatos de una femineidad deseable, correcta. El conjunto normativo al que aspiraban la exposición y los consejos, se comprimen en los aproximadamente 16 minutos que dura el film llegando a situaciones paródicas, ridículas. La ironía que se desprende de la compactación de textos y de imágenes, hace de éste un film de militancia política. En tal sentido era utilizado como instrumento de

concientización cuando se transmitía en las escuelas, las iglesias evangélicas, las casas particulares y las asociaciones.³⁷ En la misma película aparecía incluida la intervención de la militancia feminista: en el comienzo del film se ve la imagen de Sara Torres, una figura histórica en el feminismo argentino de los años setenta, distribuyendo folletos realizados por UFA en la puerta de la feria.³⁸ Bemberg produce así un film de activismo feminista en el que deconstruye críticamente una feria de la industria y la propaganda dedicados a la mujer como estereotipo orientado a promover formas específicas de consumo. El Grupo Cine Liberación (de Fernando Solanas, Octavio Gettino y César Vallejo)³⁹ o el Cine de Base (Raimundo Gleyzer) también recurrían al cine como instrumento de concientización.

En 1978 Bemberg realiza un segundo film, *Juguetes*, orientado por un equivalente principio de farsa, montaje y distanciamiento brechtiano. El film se origina en otra feria, también realizada en la Rural, dedicada a los niños. Para su realización reunió entrevistas a niñas y niños de 9 y 10 años producidas con el propósito de indagar las pautas de conducta que en ellos condiciona o impone la educación. El material le permite demostrar que a las niñas se las orienta hacia el mundo doméstico y a los niños hacia las actividades creativas. Mientras la cámara capta a las niñas deslumbradas con la historia de Cenicienta, los varones juegan a ser mosqueteros. En *off* se escucha, leída con acento castizo, una frase de Unamuno: “En la especie humana, el genio es forzosamente masculino. ¿Por qué? Cosas de la naturaleza”.

Hasta ahora estos films no han sido considerados ejemplos de militancia feminista. A excepción de artículos recientes que revisan su origen y estructura⁴⁰, en lugar de inscribirse en la historia política en la que se produjeron las intervenciones del feminismo artístico, se ubican en el catálogo de una cineasta central para el cine argentino de los años ochenta y noventa en el lugar de su producción temprana.⁴¹ En la genealogía del cine político, la relación entre cine y militancia quedó mayormente circunscripta a aquellos films que se vincularon a la actividad de los grupos cuya agenda era la revolución y la toma del poder. Si dentro de la lógica de la militancia política en los años setenta el feminismo debía quedar subsumido dentro de una “lucha mayor”

orientada hacia la transformación de toda la sociedad y no sólo de la posición de algunos sectores, siguiendo esta misma lógica un film feminista no era un film político o militante. La historiografía, incluso la más reciente, no considera el cine feminista dentro de la categoría de cine político.

Tal disyuntiva no sólo atravesó al feminismo sino también a las organizaciones gay, cuya militancia y reclamos recién tendrán visibilidad social con el retorno a la democracia en los años ochenta. En 1984, en el editorial sin autor del primer número de la revista *Sodoma*, se presentaba al grupo responsable de la edición como “sobrevivientes” de la dictadura “civil-militar” y como “luchadores por el placer”. Ellos no proponían cambiar su situación particular sino toda la sociedad transformando el modelo de sexualidad dominante. No se alineaban con ningún partido político, pero sí con los movimientos de derechos humanos y con toda corriente progresista que propusiera la transformación de la sociedad. Cuestionaban a los sectores de la izquierda que en pro de una lucha mayor se olvidaban o se oponían a las reivindicaciones sexuales.⁴² La revista era la publicación del Grupo de Acción Gay en el que militaban los artistas Gumier Maier y Marcelo Pombo.⁴³ Cuando después de la dictadura la lucha por los derechos sexuales encuentre un espacio de manifestación en el campo del arte ya no se inscribirá desde las formulaciones del feminismo de los años setenta sino desde las perspectivas de género y las reivindicaciones de la comunidad artística gay.

Las obras de Lucena y de Bemberg estuvieron involucradas con los contextos que rodearon a los discursos del feminismo y de la revolución. La tensión entre los mismos se expresa tanto en los giros que se producen dentro de la propia obra, tal como sucede en el caso de Lucena, como en las circunstancias políticas que jaquearon a las formaciones del feminismo en Argentina. También en la clasificación y valoración posterior de sus obras. En la obra de Lucena la militancia produce un giro que va de la crítica de la construcción de lo femenino en la sociedad a la propuesta de un modelo social en el que la mujer no cuestiona su lugar desde los parámetros del feminismo. La obra de Bemberg produce otro giro: del film de militancia al film de estructura narrativa, centrado en protagonistas mujeres cuya biografía es tensada

entre la ficción y la historia. Estos films fueron los que dieron lugar a su reconocimiento internacional.

El papel que jugaron las mujeres y el feminismo entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta todavía debe ser revisado. En Colombia se involucraron en la guerrilla y fueron agentes activos tanto en la lucha armada como en los procesos de pacificación. La historiografía reciente recupera el rol activo de las mujeres en la guerrilla, un papel que hasta ahora había quedado desdibujado.⁴⁴ En Argentina, durante los años de la dictadura, las Madres de Plaza de Mayo representaron una resistencia sostenida y tenaz al régimen autoritario. Durante los primeros años de restablecimiento de la democracia se produce la reorganización de formaciones feministas. En 1983 se crea Lugar de Mujer con la participación de varias de las protagonistas que habían intervenido en las formaciones de los años setenta.⁴⁵ Aquí se incorpora el concepto de que la violencia hacia la mujer es una violación de los derechos humanos. Como forma de reivindicar el feminismo de los años 70 y 80 se incorpora el paradigma “lo personal es político”.⁴⁶

Más allá del recorrido comparado por estos dos itinerarios de obra, es importante visualizar el lugar del feminismo en la historia del arte latinoamericano. En la historiografía reciente la noción de género ha reemplazado a la de feminismo. Más allá de la revisión de categorías en la que toda construcción teórica, política y social debe verse necesariamente involucrada, el borramiento del término implica el borramiento de su propia historicidad: aquella que remite al momento en el que muchas de las batallas que se libraban en el terreno de las imágenes se inscribieron dentro de las formaciones del feminismo. Las relaciones entre arte y feminismo permitieron una reformulación política de las representaciones central para la tarea de reescritura de la historia del arte que aún sigue siendo formulada desde parámetros patriarcales. En los años setenta la política cercaba la corrección de las imágenes. Las producciones de Clemencia Lucena y de María Luisa Bemberg, tanto sus imágenes como las circunstancias políticas que las rodearon, permiten aproximarse a las paradojas a las que dieron lugar estos encuadres.

Notas

¹Entiendo esta relación no sólo a partir de aquella que efectivamente las mujeres artistas establecieron con formas de militancia feminista, integrando sus formaciones y planteando un arte de concienciación, sino también las poéticas del cuerpo que emprendieron distintas artistas mujeres que no necesariamente adherían a la militancia feminista o al discurso del feminismo. La hipótesis que planteo propone aproximarse a producciones específicas para observar que sucede con esas imágenes sin suponer que sus autoras estaban públicamente involucradas en la lucha por los derechos de las mujeres. Lo que las imágenes hacen no necesariamente es lo que los o las artistas dicen que hacen. Si bien en este caso me centro en obras feministas o muy cercanas al feminismo, quiero dejar planteado un marco de aproximación más amplio en tanto éste permitirá revisar las construcciones canónicas de la historia patriarcal del arte latinoamericano.

²Andrea Giunta, “Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987”, *Artelogie*, París, Ecole d’haute etudes en sciences sociales, CNRS, 2013, número 5, documento electrónico:

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>, acceso 12 de diciembre de 2013.

³Sylviane Dahan, “Marxismo y feminismo: las amistades peligrosas (entre movimiento obrero y feminismo)” en *Anticapitalistas.org.*, 2008, documento electrónico: <http://www.anticapitalistas.org/node/3037>, acceso 4 de febrero de 2014.

⁴Su primera exposición es “Gente común y corriente”, en Galería Grifo Negro, en 1967.

⁵María Sol Baron del Pino, “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”, *Revista Vozal*, (s/f), documento electrónico :

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MUTDBwmZNqUJ:www.revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar>, acceso 4 de junio de 2014.

⁶Ver en <http://www.kienyke.com/tendencias/las-reinas-olvidadas/>, acceso 7 de junio de 2014.

⁷Victoria Uribe luego estudió antropología en la Escuela Nacional de Antropología e historia de México y una maestría en historia en la Universidad Nacional. Actualmente es una experta en el tema de conflicto armado y sus investigaciones con organismos como el CINEP y el Centro de Memoria histórica han sido ampliamente difundidas. Ver <http://www.kienyke.com/tendencias/las-reinas-olvidadas/> (consultado el 7 de junio de 2014) y su cv en

http://190.216.132.131:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000159271, acceso 7 de junio de 2014.

⁸Julia Antivilo Peña, *Arte feminista latinoamericana. Rupturas de un arte político en la producción visual*, Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado (inédito), 2013.

⁹Ver <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo25.htm>, acceso 9 de mayo de 2014.

¹⁰Ricardo Samper, “Lucena”, Galería Belarca, Bogotá, 1970, cit. en Antivilo Peña, *op. cit.*

¹¹Ver <http://www.moir.org.co/-MOIR-.html>, acceso 9 de mayo de 2014.

¹²Ver

http://www.zazzle.com/clemencia_lucena_la_huelga_de_bogota_colombia_p%C3%B3ster-228555624284510017?lang=es, acceso el 9 de mayo de 2014.

¹³María Cristina Suaza Vargas, *Soñé que soñaba. Una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982*, Bogotá, JM Limitada, 2009.

¹⁴Baron del Pino *op. cit.*

¹⁵Dahan, *op. cit.*

¹⁶María Laura Gutiérrez, *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina Contemporánea*, Tesis de maestría presentada en la Universidad de Granada, Instituto de la mujer. Documento electrónico: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/19996/1/Mar%C3%ADa%20Laura%20Guti%C3%A9rrez.pdf>, 2011, p. 25, acceso 5 de junio de 2014.

¹⁷Catalina Trebisacce, “Una segunda lectura sobre las feministas de los ’70 en Argentina”, *Conflicto Social*, Revista del Programa de Investigaciones sobre Conflicto Social, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2010, número 4, año 3 pp. 26-52.

¹⁸A. Andújar, et al. (2005), *Historia, Género y Política en los 70*, documento electrónico: <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos>, 2005, pp. 458-475, acceso 5 de enero de 2014, Leonor Calvera, *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, Marcela A. Nari, “Abrir los ojos, abrir la cabeza’: el feminismo en la Argentina de los años ’70”, *Feminaria*, Buenos Aires, 1996, año 9, número 17/18, pp. 15-21, S. Chejter, “Los setenta”, *Travesía. Feminismo por feminista*, Buenos Aires, 1996, número 5, pp. 9-26.

¹⁹Elena Piñeiro, “Ejecutivas y liberadas. Modelos de mujer en la prensa política. Los años sesenta”, en Bravo, M.C.; et. al., *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, Imprenta Central de la Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007, pp. 407- 435.

²⁰Anahí Ballent, “El mundo de Claudia. La modernización cultural de los años sesenta y setenta”, *Revista Todavía*, Buenos Aires, 2011, número 25, documento electrónico: http://www.revistatodavia.com.ar/todavia25/25.historian_ota.html, acceso 3 de mayo de 2014, Isabella Cosse, “Claudia, la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011, No 17, documento electrónico: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_serial&pid=1853-001X&lng=es&nrm=iso, acceso 15 de abril de 2014.

²¹Marcela E. Franco y Nora Pulido, “¿Capitanas o guardianas del hogar? Deseos y mandatos en la Argentina Peronista”, *Boletín Americanista*, Universitat de Barcelona, 1997, número 47, pp. 113-125, documento electrónico: <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98671>, acceso 3 de mayo de 2013

²²Paola Margulis, “Representación del cuerpo en *Para Ti* durante la década del ’70” en Andújar, A.; et al., *Historia, Género y Política en los 70*, documento electrónico: <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos>, 2005, pp. 458-475, acceso 5 de enero de 2014.

²³Maribel Florián Buitrago, “Cartografías de la intimidad

en la Colombia de la década de 1960”, *Tabula Rasa*, Bogotá, 2013, número 18, pp. 215-226, documento electrónico: <http://www.revistatabularasa.org/numero-18/09florian.pdf>, acceso 5 de junio de 2014.

²⁴Trebisacce, *op. cit.*

²⁵Alejandra Vasallo, “‘Las mujeres dicen basta’: Feminismo, movilización y política de los setenta”, en Andrea Andújar, Débora, D’Antonio, Nora Domínguez, Karin Gramático, Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, María Inés Rodríguez y Alejandra Vassallo (comps.), *Historia, género y política en los ’70*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires y Feminaria Editora, 2005, pp. 61-88.

²⁶Luis Ortolani, “Moral y proletarización” (c.1972), *Políticas de la Memoria*, CeDINCI, Buenos Aires, 2005, número 5, pp. 93-102.

²⁷Trebisacce, *op. cit.*, p. 42

²⁸*Ibidem.* pp. 42-43

²⁹Jorge Abelardo Ramos, *Feminismo y Lucha política*, c. 1976, documento electrónico: www.izquierdanacional.org/documentos/pdf/0003.pdf, acceso 2 de junio de 2014.

³⁰En *Diario 1*, 1972, número 1, en el que, dice Dermisache, “La columna de izquierda que está en la última página es una alusión a los muertos de Trelew”. Entrevista a Mirtha Dermisache, realizada por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, 2011, documento electrónico: <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/pabellon-de-las-bellas-artes/muestras/muestras-2011/muestra-60/>, acceso 3 de junio de 2014.

³¹Horacio Zabala, *300 metros de cinta negra para encitar una plaza pública*, Buenos Aires, Otra cosa, 2012.

³²Vasallo, *op. cit.*

³³Inés Cano, “El movimiento feminista argentino en la década del ’70”, *Todo es Historia*, Buenos Aires, 1982, número 183, pp. 84-93, Vasallo, *op. cit.* y María Laura Rosa, “El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del ’70 y ’80”, *Artelogie* Paris, Ecole d’hautes études en sciences sociales, 2013, número 5, documento electrónico: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article247>, acceso 5 de abril de 2014.

³⁴María Laura Rosa, *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 109, documento electrónico: <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHis-Mlrosa/Documento.pdf>, acceso 27 de marzo de 2014, “El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del ’70 y ’80”, *Artelogie* Paris, Ecole d’hautes études en sciences sociales, 2013, número 5, documento electrónico: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article247>, acceso 5 de abril de 2014) y “Estar siempre en el mismo lugar.

Femimundo de María Luisa Bemberg y la crítica al ideal de domesticidad”, *Provoc_arte*, 2013, documento electrónico: <http://www.provocarte.org/pt/home/sedes-pt/argentina/17-documentos/51-estar-siempre-en-el-mismo-lugar-femimundo-de-maria-luisa-bemberg-y-la-critica-al-ideal-de-domesticidad>, acceso 5 de abril de 2014.

³⁵Pueden verse en <http://www.marialuisabemberg.com/cortos-el-mundo-de-la-mujer.php> y <http://www.marialuisabemberg.com/cortos-juguetes.php>

³⁶ Clara Fontana, *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1993.

³⁷ María Laura Rosa, *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 109, documento electrónico: <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHis-Mlrosa/Documento.pdf>, acceso 27 de marzo de 2013.

³⁸ Rosa, 2011, *op. cit.*, p. 85 y Rosa, 2013, *op. cit.* “Estar siempre...”

³⁹ Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”, en Susana Sel (Comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Buenos Aires, CLACSO, 2009, pp. 123-137.

⁴⁰ María Laura Rosa, *op. cit.*, 2013

⁴¹ La filmografía de María Luisa Bemberg, además de los dos cortos citados, comprende los siguientes films en los que se desempeñó como directora: *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990), *De eso no se habla* (1993). Fue guionista de la citada *Crónica de una señora sola* (1971), *Triángulo de cuatro* (1975) y *El impostor* (1997). Ver <http://www.marialuisabemberg.com>

⁴² S/a, “Quien escribe estas líneas”, en *Sodoma*, Buenos Aires, 1984, número 1.

⁴³ Natalia Pineau, “Arte light / Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990”, presentado en *XXX International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*, San Francisco, California (inédito), 2012. Mariana Cerviño, “Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires”, en *Sexualidad, salud y sociedad –Revista Latinoamericana*, Río de Janeiro, 2013, número 14, pp. 93-113.

⁴⁴ María Eugenia Ibarra de Melo, *Mujeres e insurrección en Colombia: Reconfiguración de la identidad femenina en la guerrilla*, Cali, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

⁴⁵ Participaron como fundadoras Ana María Amado, Norma Esperanza Antuña, Gloria Bass, María Luisa Bemberg, Haydee Birgin, Alicia D’Amico, Ana María Daskal, Narcisa Hirsch, Elizabeth Jelin, Patricia Klement, María Luisa Lerer, Elda Malenky, Lidia Marticorena, Marta Norma Miguelez, Cristina Orive, Hilda Rais, Gisela Rubarth, Beatriz Schmucler, Graciela Sikos, Elba Soto, Sara Torres y María Cristina Vila de Gerlic ver Marta Rackier, “Discurso en el Acto de Celebración del 25 Aniversario de Lugar de Mujer” 2008, documento electrónico : <http://lugardemujer.org.ar/pdf/discurso%2025%20aniversario.pdf>, acceso 3 de junio de 2014.

⁴⁶ *Ibidem*.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Giunta, Andrea; “Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014.