



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

**LA EMERGENCIA DEL ARTE DE GÉNERO EN CHILE:
Apuntes sobre la relación entre el activismo de género y las
artes visuales durante la Dictadura Militar**

Tesis para optar al grado de
Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

ALUMNA: CATALINA URTUBIA FIGUEROA
PROFESOR GUÍA: DR. RODRIGO ZÚÑIGA CONTRERAS

Santiago, Chile

2014

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I:	
PREMISAS GENERALES. ARTE, GÉNERO E INSTITUCIÓN	8
1. Arte de género: conceptos, debates y desarrollo	8
1.1.El concepto de género	9
1.2.En el campo del arte: delimitaciones y categorías	13
1.2.1. Arte de mujeres vs. Arte feminista	14
1.2.2. La irrupción del <i>queer</i>	16
1.2.3. Qué entendemos por arte de género	18
2. El problema del poder en el arte de género	19
2.1. La institución artística como aparato del poder	20
2.2.El modelo patriarcal en la institución artística	22
CAPÍTULO II:	
ACTIVISMO DE GÉNERO EN CHILE. ARTE, POLÍTICA Y CONTEXTO	27
1. Activismo de género en Chile	27
1.1.Primeros acercamientos: del MEMCH a la primera manifestación homosexual durante la Unidad Popular	28
1.2.Rearticulación: el lugar del feminismo en el movimiento social durante la Dictadura Militar	33

2. Arte y política en Dictadura	39
---------------------------------------	----

CAPÍTULO III:

LA EMERGENCIA DEL ARTE DE GÉNERO EN CHILE (1973 - 1990).....	43
--	----

1. Aproximaciones a la relación entre arte y género durante la Dictadura	46
--	----

1.1. Género y performance: el cuerpo como territorio	46
--	----

1.2. El travestismo como gesto político: la puesta en crisis del binomio de lo femenino y lo masculino en el arte	49
---	----

1.3. Lo personal es político: el problema de género como problema social..	53
--	----

2. Hacia una escena del arte de género en Dictadura	54
---	----

2.1. Carlos Leppe: el cuerpo del artista como lugar de experimentación y deconstrucción del género	55
--	----

2.2. Diamela Eltit: el cuerpo marginal como campo de batalla	59
--	----

2.3. Juan Domingo Dávila: el ingreso del deseo homosexual como puesta en crisis de la representación de lo masculino	65
--	----

2.4. Paz Errázuriz: lo documental como espacio de resistencia	71
---	----

2.5. Las Yeguas del Apocalipsis: irrupción, protesta y Transición	76
---	----

CONCLUSIONES	83
--------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	90
--------------------	----

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- FIG. 1:** Carlos Leppe, “El Perchero”, 1975. Instalación originalmente compuesta por tres fotografías de 173 x 58 cm colgadas de un colgador cada una. Colección Museo Reina Sofía, Madrid. P. 55
- FIG. 2:** Diamela Eltit, “Zona de dolor I”, 1980. Performance documentada en vídeo por LottyRosenfeld (película 16 mm). Colección Museo Reina Sofía, Madrid. P. 58
- FIG. 3:** Diamela Eltit: “Zona de dolor III” o “Beso con el mendigo”, 1982. Performance documentada en vídeo (película 16 mm) por LottyRosenfeld. P. 61
- FIG. 4:** Juan Domingo Dávila, “La Biblia de María Dávila”, 1982. Fotografía 119.9 cm x 80 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. P. 67
- FIG. 5:** Juan Domingo Dávila, “Liberación del deseo = liberación social”, 1982. Fotografía 120 cm x 80 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. P. 68
- FIG. 6:** Paz Errázuriz, “La Manzana de Adán”, 1989. Colección TateGallery, Londres. P. 70
- FIG. 7:** Paz Errázuriz, “La Manzana de Adán”, 1989. Colección TateGallery, Londres. P. 73
- FIG. 8:** Las Yeguas del Apocalipsis, “La refundación de la Universidad de Chile”, 1988. P. 75
- FIG. 9:** Las Yeguas del Apocalipsis, “La conquista de América”, 1989. Performance registrada por Paz Errázuriz. P. 79

INTRODUCCIÓN

La Dictadura Militar en Chile, que abarcó desde 1973 hasta 1990, marcó un punto de inflexión tanto en el desarrollo de las artes visuales como en todas las aristas de la sociedad chilena. El arte local, que a partir de los sesenta se había vinculado con el carácter político-propagandístico de las brigadas muralistas, se vio de pronto sometido a un régimen de control y amenaza, donde la única salida para el arte comprometido fue la auto-censura. Sin embargo, el desmantelamiento de las instituciones artísticas por parte de los militares durante la Dictadura supuso un fenómeno digno de atención: una cantidad considerable de los artistas locales comenzaron a desvincularse de la institución artística imperante, difuminando los márgenes impuestos por la misma y generando una renovación de los procesos de producción y recepción de obras, conformándose así la llamada Escena de Avanzada, teorizada y ensamblada por Nelly Richard¹.

Si bien la Escena de Avanzada se ha instalado como una escena paradigmática en la historia del arte chileno, durante el último tiempo ha habido una eclosión de nuevas lecturas al arte político desarrollado en Dictadura. Estos nuevos relatos han nacido a partir de la crítica a la noción lineal y unilateral de la historia del arte tradicional entendida como una verdad irrevocable; pero pese a lo problemático que resulta poner en cuestión un discurso institucionalmente instalado con tanta fuerza como ha ocurrido con la labor teórica de Nelly Richard, es posible incursionar en nuevas

¹ Teórica y crítica cultural francesa cuyo trabajo se instala como un articulador fundamental en el desarrollo del campo cultural chileno durante la Dictadura y la Transición a la Democracia.

lecturas sobre dichas obras y períodos, con el propósito de establecer la historia del arte como una disciplina orgánica, cuyas interpretaciones pueden ser constantemente puestas en cuestión.

La presente investigación plantea una nueva lectura a artistas locales cuya producción comenzó a tener lugar durante la Dictadura Militar y que, pese a que varios de ellos se mantienen aún activos, este primer momento de su obra constituyó la importancia e influencia que tendrían en la historia del arte chileno. Varios de ellos fueron incluidos en “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973”, publicado por Nelly Richard en 1986, considerándolos parte de la Escena de Avanzada. La presente investigación, sin embargo, más allá de cuestionar los planteamientos de dicha teórica, busca proponer una nueva arista desde la cual abordar a estos artistas como un conjunto, instalándolos como un momento inaugural del arte de género en Chile.

Así, podemos instalar como **tema** a desarrollar, la emergencia del arte de género en Chile en el **contexto** de la Dictadura Militar, especialmente durante la década de los ochenta. Para ello, tomaremos como **objeto de investigación** las obras de algunos artistas que durante dicho período desarrollaron un trabajo ligado a lo que hoy podríamos llamar una “perspectiva de género”, abocándonos principalmente a algunas obras de Diamela Eltit, Carlos Leppe, Paz Errázuriz, Juan Domingo Dávila y del colectivo Yeguas del Apocalipsis, conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas.

Pese a que desarrollaré estas ideas más adelante, cabe mencionar que el concepto de género ha sido acuñado con fuerza desde la década de los noventa, por lo que introducirlo a obras de un período anterior supone un ejercicio retrospectivo, donde se reconocen ciertas operaciones vinculadas al activismo por la igualdad de los sexos pese

a que, en algunos de los casos, dicho discurso no sea explícito. Según Fernanda Carvajal²:

Fue durante la Dictadura, en aquel reducido circuito más tarde ratificado como “Escena de Avanzada”, que surgió un discurso que testificó los tráficos entre arte y teoría feminista. Un discurso que dio cuenta de aquél desvío por el cual el arte se tornó gatillante de una original teoría de la identidad sexo-genérica desde la periferia, estableciendo un contrapunto respecto a los discursos hegemónicos de la historia del arte, historia que en sí misma, constituye un dispositivo discursivo y político de producción y disciplinamiento sexual y racial (Carvajal, 2013, p. 4).

El **problema** que reconozco en los artistas mencionados se vincula con la pregunta sobre cómo es posible relacionar la emergencia de las zonas históricamente marginadas de la visualidad oficial, como en este caso sería el arte de la disidencia sexual, con el contexto político de represión y desarticulación social que supone la Dictadura chilena. Y también, cómo y por qué ingresan al arte estas problemáticas en un período donde la contingencia política apunta directamente a problemas como la ausencia de la democracia, el problema de los Detenidos Desaparecidos, la violación a los Derechos Humanos, la censura y manipulación de información, entre otros.

A partir de lo anterior, la presente investigación busca instalar a modo de **hipótesis** que la emergencia del arte de género en Chile tendría lugar durante la Dictadura Militar, como un fenómeno asociado a varios procesos propios del campo artístico y de la contingencia política del período. Así como también, que pese a que desde antes de la Dictadura es posible identificar artistas u obras que pueden ser leídas

² Socióloga chilena, docente e integrante de la Red Conceptualismos del Sur. Ha realizado diversas investigaciones centradas en la vinculación entre el arte y la disidencia sexual en Chile, especialmente sobre las Yeguas del Apocalipsis.

“desde” el género en el arte chileno, éstas corresponden a “casos particulares” y específicos; en cambio, a partir de la década de los ochenta nos encontramos con una “escena”, donde existe una cantidad considerable de obras que abordan el problema del género y que son impulsadas por una contingencia política específica en común.

En este sentido, se hace necesario instalar desde ya algunos fenómenos que justifican la hipótesis planteada. Cabe destacar una de las tesis instalada por Nelly Richard en su “Márgenes en Instituciones”, donde analiza el hecho de que, al ser intervenida por los militares, la institución artística se vio desmantelada, razón por la cual muchos de los artistas locales se desvincularon de ella. Esto dio como resultado la eclosión de nuevos espacios de exposición, donde abundaron las galerías independientes y las intervenciones artísticas en espacios que no se vinculaban necesariamente con el medio artístico. Esto, a su vez, se vio acompañado de una “renovación” de los modos de producción: emergerán en este contexto, por ejemplo, las acciones de arte y el arte conceptual, dando forma a lo que se llamará la “post-vanguardia” chilena.

Pero así como la intervención en la institución artística por parte de los militares supuso una modificación en las materialidades y espacios expositivos del arte local, también implicó el ingreso de temáticas históricamente marginadas por la oficialidad al circuito artístico. Podríamos destacar en este sentido, a modo de ejemplo, varias de las obras de los artistas que analizaremos en la presente investigación, como las de Diamela Eltit, Paz Errázuriz y las Yeguas del Apocalipsis, ligadas a la prostitución y el travestismo.

A partir de lo anterior podríamos ingresar a otro problema vinculado a las hipótesis planteadas, y es que la emergencia del problema del género no es un fenómeno

exclusivo del arte. La imposibilidad de la organización comunitaria durante los años de supresión de la democracia, a causa del estado de sitio y represión que instaló la Dictadura en Chile, suprime hasta cierto punto las organizaciones sociales y condena a la sociedad chilena hacia “lo privado”. Sin embargo, y aunque en primera instancia suene paradójico, es durante este período que emerge lo que llamaremos la rearticulación del feminismo en Chile, la cual respondió a la crisis social y económica provocada por la Dictadura, llevando a varios grupos de mujeres a organizarse socialmente, haciendo proliferar las ollas comunes en las poblaciones chilenas.

Esto nos hace pensar en los movimientos por la equidad de género no como organizaciones reivindicativas, sino como propuestas políticas que emergen y que se activan orgánicamente a partir de sus necesidades contextuales. Lo anterior supone un último fenómeno digno de mención: en Chile, desde principios del siglo XX (o incluso desde el siglo anterior), podemos identificar algunos personajes femeninos que se instalaron como defensoras de la igualdad de género, pero que sin embargo (y por razones lógicas) siempre se enmarcaron en la clase burguesa, pues sólo en ella las mujeres tuvieron el acceso a la educación que les permitió cuestionar el lugar al que se les delegaba. Lo mismo ocurrió con una parte considerable de las primeras sufragistas chilenas y con el MEMCH³, movimiento que, si bien incluía a la clase proletaria, era impulsado y liderado por una izquierda burguesa.

Sin embargo, la mencionada rearticulación del feminismo en los ochenta está marcada por primera vez por la iniciativa de clases bajas y medias, que reconocen el problema del género ya no como la mera una necesidad de inclusión de la mujer en la

³ Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena, primer partido organizado por mujeres en Chile, fundado con el objetivo de lograr el voto femenino en el país.

vida cívica, sino como un conflicto cultural y social, que ejerce la discriminación desde otros ángulos y que aborda mucho más que los elementos reivindicativos.

Así, el ingreso de las clases populares al movimiento en contra de la discriminación sexual supone un quiebre en su propia constitución tradicional y una renovación de éste. Los movimientos feministas a partir de los años sesenta en todo el mundo se caracterizarán por lo mismo: no se trata de una búsqueda de reivindicación, sino de accionar una crítica a un modelo que integra formas culturales, sociales y políticas. En Chile este fenómeno se dará un poco más tarde, hacia la década de los ochenta, pero de la misma forma, el arte de género en el contexto local nacerá a partir de la integración de la lucha por la igualdad y la crítica a cierta condición social, potenciada por el ingreso de clases trabajadoras al movimiento feminista.

Esto último se evidencia en el carácter que adquiere el arte de género en Dictadura: se reconoce la emergencia de visualidades vinculadas no sólo a la homosexualidad y la crítica del binomio de lo masculino/femenino, sino que también a problemáticas sociales como la marginación sexual, la prostitución y la condición social del transgénero y el transformista. En este sentido, el arte será además una fuente de insumos considerables para la discusión sobre el problema de género asociado al movimiento homosexual, en la medida en que ingresará al arte antes que al debate público, fenómeno que se desarrollará a partir de la década de los noventa en Chile.

Para finalizar, una vez instalados estos problemas, se hace necesario plantear la **metodología** a seguir para esclarecerlos. La presente investigación se dividirá en tres etapas, la primera destinada a una revisión bibliográfica en torno a conceptos claves vinculados al arte de género en general, donde instalaremos fundamentos que estarán

presentes durante toda la investigación. En un segundo momento, analizaremos la relación entre arte y política vinculándola con la eclosión de activismos de género en el contexto chileno, haciendo una rápida revisión de éstos a lo largo de la historia, pero concentrándonos luego en la década de los ochenta con la ayuda de algunas fuentes primarias.

Por último, analizaremos algunas obras de los artistas ya mencionados, las cuales serán leídas desde una perspectiva de género, pero integrando también elementos contextuales en torno a dicho problema, otorgados por los elementos instalados en el segundo capítulo. Esta lectura, además, se guiará por algunos elementos transversales instalados durante el primer capítulo de la presente investigación, lo que nos permitirá identificar a este grupo de artistas como un conjunto, intentando acercarnos a las hipótesis planteadas anteriormente.

CAPÍTULO I

PREMISAS GENERALES. ARTE, GÉNERO E INSTITUCIÓN

1. Arte de género: conceptos, debates y desarrollo

Antes de ingresar directamente al problema que busca abordar la presente investigación, vinculado al surgimiento del arte de género en Chile durante la Dictadura Militar, se hace necesario identificar algunos elementos generales que nos permitirán desarrollar correctamente el problema que nos interesa. Particularmente, es necesario dilucidar algunos conceptos generales que atraviesan toda la investigación, partiendo por supuesto por el concepto mismo de “género”, para llegar a sus vinculaciones con la producción artística.

Estas primeras aproximaciones corresponden, en muchos casos, al desarrollo “global” (o más bien, de los grandes centros del arte) de las políticas a favor de las minorías sexuales en el arte. El objetivo de instalar estas problemáticas desde dicha perspectiva responde a la necesidad de contextualizar un fenómeno local (la aparición del problema del género en el arte chileno) en un contexto global, donde se estaban desarrollando las mismas problemáticas a través de similares medios y recursos con un desfase de tiempo de una década aproximadamente. Pese al limitado contacto de los artistas chilenos (y de los chilenos en general) con la contingencia en el extranjero, la relación entre lo local y lo global respecto al problema que nos interesa nos dará varias pistas a la hora de caracterizar las condiciones bajo las cuales se desarrolló el arte de género en Chile, contemplando sus elementos particulares.

1.1. El concepto de género

Partiendo por lo más básico, el concepto “género” es un término que se acuñó por primera vez durante la década de los setenta en la teoría feminista. Su objetivo era identificar el constructo social que envolvía a cada sexo, diferenciando ambos conceptos: el sexo correspondería a lo genital (pene/vagina) y el género a la construcción social impuesta a partir del sexo (masculino/femenino). La teoría feminista, junto con las primeras voces del movimiento homosexual, pusieron en cuestión la radicalidad de la construcción del binomio de lo masculino/femenino y la violencia que instalaba su obligatoriedad. Se criticaba que podría haber mujeres que se sintieran cómodas con el género masculino pese a su sexo y viceversa, lo que evidenciaba el lugar de la mujer como una construcción social, no como un fenómeno natural, espontáneo ni azaroso.

Tendríamos, entonces, una diferenciación básica entre género y sexo, a lo que se le agregará una contraposición con el concepto de sexualidad, que según Juan Vicente Aliaga⁴ “se viene empleando para referirse a un conjunto de prácticas, a unas orientaciones (heterosexual, bisexual, homosexual), a unas formas de deseo y al sugerente territorio de las fantasías sexuales”(Aliaga, 2010, p. 12). En este sentido, cabe mencionar el dominio que ejercen los grupos heterosexuales sobre aquellos que son considerados “minorías sexuales” como una de las características fundamentales de la sociedad patriarcal⁵.

⁴ Historiador del arte español especializado en teoría de género y *queer*.

⁵ En la presente investigación entenderemos al Patriarcado como el sistema cultural, social y político que instala al hombre por sobre la mujer, lo que se traduce tanto en una distribución desigual de derechos, como en formas culturales que le otorgan mayores ventajas sociales al sexo masculino.

Ahora bien, el concepto mismo de “minoría sexual” fue altamente discutido desde los años sesenta en la teoría feminista, siendo uno de los ejemplos más notables el de Martha Minow, académica estadounidense, quien postula el “dilema de la diferencia”(Scott, 1993, pp. 71-72). Minow plantea que lo “universal” no representa realmente a una mayoría cuantitativa, sino que ha sido construido a partir de la imposición de un sector dominante a través del lenguaje. A través de postulados como este, el feminismo comenzó a evidenciar la construcción del género como una forma de dominación impuesta por el poder, el cual entenderemos aquí desde una perspectiva foucaultiana.

Foucault entiende el poder como una entidad ambigua, no necesariamente encarnada en el Gobierno de turno o en el Estado, sino también en los grandes grupos económicos y culturales, lo cual supone una dificultad en su caracterización. En “Un diálogo sobre el poder”, Foucault apunta que no sabemos quién *tiene* el poder, pero sí podemos reconocer sus modos de acción y su efecto sobre la sociedad. Esto, en la medida en que su accionar no es necesariamente a través de cláusulas legales, sino que a través de –como ya hemos mencionado anteriormente– formas culturales imperantes(Foucault, 1997, pp. 15-16).

Esta caracterización del poder influyó a gran parte de las feministas vinculadas al post-estructuralismo francés, quienes a los postulados de Foucault agregaron el carácterheterosexista⁶ del poder. Lo anterior supone varias problemáticas dentro de la propuesta feminista, puesto que evidencia que dentro del programa de

⁶ Se refiere al dominio que ejercen los grupos heterosexuales sobre los homosexuales, bisexuales y trans(Rich, 1980).

“liberación de la mujer” de la Segunda Ola⁷ se estaban marginando problemáticas colindantes, principalmente vinculados a activistas homosexuales, transexuales o transgéneros⁸. A partir de estos conflictos, la irrupción de la teoría *queer*⁹ jugará un papel fundamental al comenzar a promover activismos del LGBT¹⁰, evidenciando que el problema en común que marginaba tanto a la disidencia sexual¹¹ como a la mujer devinieron de las divergencias ante la concepción del género.

Siendo evidente la cantidad de categorías “nuevas” (o más bien, hasta entonces ocultas) que abren las discusiones propuestas por el feminismo y la teoría *queer*, se comenzará a utilizar el concepto de “género” para referirse a todos los problemas que tuvieran que ver con la puesta en crisis del orden social que pone en un lugar privilegiado al hombre heterosexual.

Ahora bien, fue Judith Butler una de las teóricas que instaló este concepto como eje central en el debate sobre la igualdad entre los sexos, hacia principios de los

⁷ Dentro del desarrollo de la teoría feminista se suelen reconocer tres momentos, comúnmente denominados “las olas del feminismo”. La Primera Ola corresponde al movimiento sufragista, principalmente en E.E.U.U., aunque también suele denominarse así al “primer feminismo” en cada país marcado por la lucha por el voto de la mujer. La Segunda Ola corresponde a lo que popularmente se entiende por feminismo, inaugurado por la publicación de “El Segundo Sexo” de Simone de Beauvoir hacia fines de los cincuenta, e impulsado por la liberación sexual que supuso la masificación de la píldora anticonceptiva; nos referimos a la instalación definitiva de una lucha por la igualdad entre hombres y mujeres bajo la consigna de la “liberación de la mujer”. Finalmente, la Tercera Ola se ve vinculada a la lucha por la disolución del género y la unión de las teorías *queer* y feminista.

⁸ La diferencia entre transexual y transgénero responde a los elementos ya mencionados: transexual supone un cambio de sexo (genital) y el transgénero un tránsito entre los géneros masculino y femenino.

⁹ Profundizaré sobre esto más adelante, pero en primera instancia, el *queer* es el término con el que se denomina al área de estudios académicos sobre los problemas específicos de la disidencia sexual.

¹⁰ Sigla utilizada para referirse a la comunidad de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans. Tiene una variable donde se le agrega un Q de *Queer* (LGBTQ) para incluir a pansexuales (orientación sexual que no hace diferencias entre el sexo de las personas) e intersexuales (término correcto para referirse al hermafroditismo).

¹¹ El concepto de “disidencia sexual” supone entender los grupos LGBT no como una minoría, sino como un movimiento “en contra” del heterosexismo.

noventa. La labor de Butler fue determinante al unificar a los movimientos feministas y homosexuales bajo un objetivo en común: la disolución del concepto de género, dándole un primer impulso a la Tercera Ola del feminismo. En “El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad” considerado muchas veces el texto inaugural de la teoría *queer*, Butler define el género como una construcción social que rodea a los cuerpos sexuados, que supone una norma que no permite un tránsito entre lo masculino y lo femenino. Plantea también que el género se configura a través de las relaciones de poder, permitiéndole a las entidades dominantes de la sociedad condicionar la producción de sujetos y regularlos(Butler, 2007).

A propósito de lo anterior, Butler plantea que “la hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo”(Butler, 2007, pp. 54-55), dando paso a una crítica al modelo normativo del poder. Pero, más importante aún, esta crítica al género supone que estamos ante un elemento alterable, que a la vez evidencia que su imposición trabaja a partir no de una norma explícita (como lo sería, por ejemplo, cualquier norma jurídica) sino a través de formas culturales, donde el lenguaje tiene un papel fundamental.

Ahora, pese a que esta definición del concepto de género a manos de Butler marca el comienzo de un nuevo momento en el feminismo, ligeramente posterior al

problema que nos interesa tratar¹², “El género en disputa” tampoco se trata de un texto profético, sino que define problemáticas que ya estaban en desarrollo (de hecho, tanto el concepto de género como el de *queer* se venían desarrollando desde los setenta). Es por ello que nos es útil para abordar los problemas que buscamos dilucidar en la presente investigación, y la razón por la cual planteo esta concepción como punto de partida en un primer intento por definir el arte de género.

1.2. En el campo del arte: delimitaciones y categorías

A partir de lo hasta ahora dicho sobre el concepto de género, debemos comenzar a modelar lo que estaríamos entendiendo como “arte de género”. Como ya hemos visto, tanto en la teoría como en el campo del arte, los problemas referidos al género abren diversas aristas, por lo que uno de los principales problemas del arte de género es su delimitación. Algunas de las preguntas recurrentes en el debate sobre éste son, por ejemplo, ¿todo arte hecho por mujeres o disidentes sexuales puede ser leído desde el problema del género?, ¿el hecho de que un/a artista se declare feminista, implica que su obra también lo sea? O, en el caso contrario, ¿si un/a artista no se considera feminista, aún podemos leer su obra desde dicha perspectiva?, entre muchas otras.

En este sentido, la caracterización del arte de género se vuelve problemática en la medida en que ingresamos a una forma de abordar las obras donde la biografía y la experiencia particular del artista cobra una importancia fundamental. Por lo mismo,

¹² La Tercera Ola se suele identificar desde la década de los noventa a la actualidad. Sin embargo, existen también opiniones que indican que desde los 2000 ya no es posible hablar de “un feminismo” característico del período, debido a la gran cantidad de debates ante los problemas del género en el contexto actual. A raíz de lo anterior, se suele hablar de “los feminismos”, o identificar la corriente del feminismo al que se hace referencia, por ejemplo: feminismo libertario, ecofeminismo, feminismo de la diferencia, entre otros.

teniendo en cuenta estas problemáticas, para caracterizar el concepto de arte de género es necesario diferenciarlo de algunas concepciones que pueden parecer confusas; particularmente, es pertinente compararlo con los conceptos de arte feminista, arte *queer* y arte de mujeres.

1.2.1. Arte de mujeres vs. Arte feminista

Para comenzar esta discusión, es útil mencionar algunas ideas planteadas por Alejandra Castillo¹³ en torno a las diferencias entre arte de mujeres y arte feminista. En una primera instancia, Castillo entiende el “arte de mujeres” como un espacio “delegado” a las mujeres dentro del arte tradicional masculino, muchas veces en un afán reivindicativo, donde las obras no hacen evidente un discurso o reflexión explícita sobre los problemas de la mujer o el género. Así, un ejemplo latente del arte de mujeres podría ser cualquier retrospectiva que tenga por tema “las mujeres en el arte”, donde sin duda la operación que la ponga en marcha estaría delimitando a las mujeres artistas dentro de un espacio específico, sin instalar su marginación como un problema en sí mismo (Castillo, 2012).

Por otro lado, para Castillo, el “arte feminista” sería un agente de crítica activa de los cánones que no sólo busca incorporar una visualidad ligada a “lo femenino” (como suele caracterizarse forzosamente), sino que persigue el objetivo de proponerse a sí mismo como capaz de crear nuevos lenguajes que nos alejen de los constructos normativos del género. En este sentido, el arte feminista aprovecharía el lugar privilegiado que tiene el arte, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, de

¹³ Académica feminista chilena.

desarrollar lenguajes particulares, no necesariamente normados por el lenguaje impuesto por el poder (en este caso, encarnado en la institución artística). Esto, en concordancia con la crisis a las visualidades tradicionales que viene desarrollándose en el campo artístico desde las vanguardias, genera un cruce entre el estado de la discusión sobre las formas de representación tradicionales en el campo artístico (modificando radicalmente las materialidades de las obras) y los problemas propios del género en la teoría feminista hacia la segunda mitad del siglo XX.

Teniendo esto claro, volvamos un momento a una de las preguntas que planteaba antes, sobre si es posible leer la obra de cualquier artista mujer o disidente sexual desde el problema del género. Si asumiéramos que sí, nos enfrentaríamos a obras que no necesariamente tienen un contenido crítico, lo que supondría una lectura forzada de dichas obras; estaríamos entonces ante el “arte de mujeres” (o de homosexuales, según el caso).

En cambio, entenderemos el arte feminista como aquel conjunto de obras que ponen en ejercicio el discurso feminista de manera consciente, buscando a través de sí un cuestionamiento al patriarcado y al género. “Se instaura el feminismo como una práctica innovadora de sentidos. De ahí podríamos decir que el feminismo es una interrogación constante al modo político y cultural existente promoviendo otras formas para la política y la cultura. Esto sin dudas, implica repensar la historia, la filosofía, la lengua. El feminismo es por sobre todo una práctica deslocalizadora”(Castillo, 2011, pp. 20-21).

Algo similar comenta el teórico Sergio Rojas, quien a propósito de una exposición chilena llamada “Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile”¹⁴, comenta lo siguiente: “No cabe duda de que existe un arte de mujeres en Chile, pero la expectativa que provoca esta curatoría va por cierto más allá, pues entra en correspondencia con esta otra pregunta: ¿existe un arte *de la mujer*? Cuestión que implica esta otra: ¿existe algo así como un “ser mujer” que se exprese en el arte?”(Rojas, 2008, p. 38). En esta cita se evidencia la imposibilidad de problematizar y caracterizar un arte de mujeres, puesto que su único elemento común sería el ser producido por una mujer, sin contener un discurso crítico sobre el género.

Entenderemos al arte feminista como un modo de producción que contiene en sí un discurso específico y que busca criticar las formas dominantes, tanto desde dicha ideología como desde sus materialidades. De ahí que el arte feminista se caracterice por una crítica a los modos de representación tradicionales; de hecho, en sus primeros momentos el arte feminista recurrió constantemente a la performance, puesto que además de instalar al cuerpo como punto de inflexión en el discurso de las obras, permitía a las artistas-mujeres formar parte activa de una nueva forma de arte que no estaba aún marcada por la tendencia heterosexista y patriarcal de la tradición artística.

1.2.2. La irrupción del *queer*

Ahora bien, ya hemos mencionado rápidamente la importancia que tuvo el desarrollo del *queer* en el feminismo hacia fines de los ochenta, pero hace falta profundizar un poco en ello para caracterizar lo que entenderíamos por “*artequeer*”.

¹⁴ Exposición curada por Guillermo Machuca y expuesta durante el año 2006 en el Centro Cultural Palacio de Moneda.

Aquí es necesario remontarnos a la década de los ochenta, principalmente en Estados Unidos, para referirnos al momento más álgido del virus VIH Sida. La lucha de varios movimientos homosexuales por des-satanizar la figura del “sidoso” que los medios norteamericanos habían construido como una nueva forma de discriminación a prácticas sexuales “minoritarias”, implicó también una visualización de ellas. El Sida puso en el debate público el hecho de que dicha enfermedad había sido utilizada como una nueva forma de discriminación hacia los homosexuales y transexuales, pese a que el virus podía ser transmitido por cualquier tipo de contacto sexual, sin importar la orientación sexual de sus practicantes.

El impulso que dio el debate en torno al Sida provocó el ingreso de las “minorías sexuales” como campo de estudios académicos, y es aquí donde por primera vez se acuña el término de *estudios queer*. En el campo del arte, estas voces no tardarán en hacerse escuchar y se masificarán obras que buscarán hacer ingresar visualidades vinculadas a sectores históricamente marginados por sus sexualidades. Los documentales y series fotográficas de la vida de parejas homosexuales, o las condiciones sociales a las que se ven expuestos los travestis, serán una tónica recurrente a partir de los ochenta en el medio artístico.

La irrupción de estas “nuevas visualidades” al campo del arte, en muchos casos marcadas por un carácter documental, supondrán un quiebre en la forma de representar al hombre por fuera de la norma tradicional, generando una irrupción en la percepción de “lo masculino”. Esta irrupción, supondrá también una nueva relación entre el arte y el cuerpo, que en concordancia con la reciente emergencia de la performance, instalará a través de la representación artística nuevas formas de entender la corporalidad al hacer

evidentes prácticas sexuales o identidades hasta entonces marginadas del imaginario heterosexista, donde habrá un punto culmine en las representaciones del cuerpo masculino como objeto de deseo.

Por lo tanto, entenderemos como arte *queer* aquellas producciones artísticas que aborden figuraciones del deseo homosexual o que instalen a transgéneros o transexuales como sujetos a representar, como mecanismo de visibilización en contra de la constante marginación de dichos elementos en el arte tradicional.

1.2.3. Qué entendemos por arte de género

Lo interesante aquí es que tanto el *queer* como el feminismo, desde el mundo académico, se está entendiendo no sólo como un problema reivindicativo o una lucha por la no discriminación, sino que también como un problema social y político, en la medida en que se evidenciarán condiciones sociales a las que remite la discriminación sexual, tales como: las condiciones laborales femeninas, la marginación social del travesti y su devenir en la prostitución, la negativa a atención médica a los enfermos del Sida, el rechazo al matrimonio homosexual y un largo etcétera. Además, el estudio de estos sectores implicará no sólo la aparición de sus visualidades particulares en el arte, sino también la crisis de todos los modelos universalistas característicos de las humanidades y las ciencias sociales modernas: ya no habrá una sola historia, sino que aparecerá el relato de los marginados; y asimismo, emergerán sus propios lenguajes y modos de auto-representarse.

Así, reconocemos por ejemplo la labor del arte feminista al cuestionar la percepción de “lo femenino” en el arte, poniendo en duda tópicos recurrentes en torno a

la imagen de la mujer: he ahí la crisis de la mujer como madre o virgen y toda la tradición del desnudo femenino, que des-subjetiviza a la mujer y la instala en condición de objeto de contemplación, suponiendo además que el artista debe ser un hombre en calidad de *voyeur*. En un afán crítico hacia esta tradición, será recurrente que las artistas feministas se auto-representen, como un ejercicio que les permite instalarse a sí mismas como sujetos y ya no como objetos de contemplación. Y por otro lado, ingresará el *arte queer* cuestionando aquella misma tradición, proponiendo por primera vez desnudos masculinos donde los hombres ya no se ven representados como dioses olímpicos o como ejemplo del ideal renacentista, sino como cuerpos sexuados y objetos del deseo.

Teniendo en cuenta lo hasta ahora mencionado, nos vemos en condiciones de definir lo que estaríamos entendiendo por “arte de género”. Descartando el arte de mujeres como una manifestación que pueda interesarnos en tanto que su objetivo no es necesariamente cuestionar la concepción del género, rescataremos el arte feminista y el arte *queer* como agentes críticos. El arte de género, de alguna forma, englobaría ambos conceptos desde distintas perspectivas, y podríamos entenderlo entonces como cualquier manifestación artística que ponga en cuestión, a través de la exposición de un discurso consciente en concordancia con ciertas materialidades subordinadas a éste, los problemas vinculados a la noción tradicional del género, su crisis y la necesidad de su disolución.

2. El problema del poder en el arte de género

Teniendo claro que tanto el feminismo como la teoría *queer* reconocen como problema común la implantación de un “modelo” de sexualidad a través de ciertas

entidades del poder, el cual correspondería a la norma de lo masculino/femenino, se reconoce también el problema del género como un conflicto político. Por lo mismo, se hace necesaria una caracterización de dicho poder, y de la institución que lo regula específicamente en el campo del arte, para luego abocarnos al problema del poder en el arte de género, elemento que será preponderante más adelante al referirnos al arte de género en Chile durante la Dictadura.

2.1. La Institución artística como aparato del poder

Para comenzar por caracterizar este problema, resulta pertinente mencionar la tesis planteada por Michel Foucault en su “Historia de la sexualidad: Voluntad del saber”. La sexualidad, según Foucault, sería un modo a través del cual los seres se convierten a sí mismos en sujetos; sin embargo, por un lado, la cultura occidental se ha encargado de ejercer control en torno a dicho proceso de subjetivación, y por otro, ha convertido la sexualidad en un saber, en lugar de una experiencia. El convertir la sexualidad en discurso permite que el poder la manipule, imponiendo modelos que alejan a los individuos de sus propias verdades, y amoldándolos a la verdad que promueve el poder (Foucault, 2002). En este sentido, Foucault estaría coincidiendo en varios puntos, por ejemplo, con el concepto de heterosexismo de Adrienne Rich¹⁵.

Por otro lado, Foucault apunta que a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha producido un fenómeno en el que los sujetos han reconocido que su medio de relación con su sexualidad es el saber, a la vez que han comenzado a rechazar el discurso impuesto por el poder. Este cruce ha producido una proliferación de discursos

¹⁵Vid.: Nota el pie N°6.

emancipados del dominante, en torno a una sexualidad que se opone a la hipótesis represiva que la instala como una zona de experiencia prohibida: he aquí el *queery* el feminismo.

Si bien Foucault no aborda el problema del feminismo explícitamente, sus teorías referidas a cómo el poder manipula la sexualidad de las masas influenció a un gran número de feministas francesas vinculadas al post-estructuralismo. La teoría que las feministas venían desarrollando desde los sesenta, donde reconocían al sistema patriarcal como una entidad de poder que instalaba y mantenía un sistema de relaciones sociales que marginaba a la mujer, que la convertía en un “otro”, tomaba fuerza a la vez que coincidía con la teoría foucaultiana de subjetivación y el poder.

Ahora bien, en el campo del arte, la caracterización del poder tiene ciertas particularidades, donde podríamos destacar el concepto de institución artística. Según Gustavo Porras, “en una economía capitalista moderna y en el modo específico de orden social que llevan incorporado, las instituciones culturales forman parte activa de la organización social general (...) La sociedad burguesa, para poder ejercer y organizar de un modo práctico y competente sus propios intereses, conforma una serie de instituciones por medio de las cuales instituye y dispone funcionalmente su ideología” (Porras, 2005, p. 108). En este sentido, entendemos la institución artística como un organismo que forma parte de un sistema económico a partir de una ideología capitalista, noción de la que ya se habrían hecho cargo Peter Bürger y Pierre Bourdieu en su momento.

Pero la lectura de la institución artística como parte de un sistema capitalista supone sólo una de las lecturas que se le pueden aplicar a la institución como aparato del poder. Si bien el debate en torno a este concepto tiene cabida en el arte contemporáneo en general, para las feministas tomó un matiz particular. Para ellas, la institución no era sólo la entidad que definía qué artistas ingresaban al círculo de reconocimiento, sino que encarnaba en sí el sistema patriarcal al ser reconocida como una entidad del poder y reguladora de éste. De ello era prueba la eterna lista de artistas mujeres que habían quedado, a lo largo de los siglos, fuera de la historia del arte por su sexo, lo que denotaba su carácter patriarcal.

2.1.El modelo patriarcal en la institución artística

Teniendo clara esta caracterización de la institución artística como aparato del poder, dediquémonos a analizar con más detención las implicancias de ello para efectos del arte de género. Desde que comenzó a hacerse oír la voz de la Segunda Ola del feminismo en la década de los sesenta y la irrupción del *queer*, como ya hemos dicho, comenzaron a emerger visualidades vinculadas al activismo de género en el mundo del arte. Hacia la década de los ochenta, el arte feminista y el *artequeer* ya se habían instalado como una problemática reconocida en el circuito, especialmente en el territorio que había abierto la performance hace poco más de una década.

Las artistas-activistas comenzaron a entender que la crítica feminista iba más allá de una reivindicación del lugar de la mujer en la sociedad, puesto que suponía una deconstrucción de todo el aparato social, de sus discursos y códigos. Las artistas se preguntaron por su campo de acción específico, y comenzaron a poner en crisis la

representación de la mujer en el arte tradicional, donde se instalaba el cuerpo femenino como un objeto de contemplación, des-subjetivándolas.

Sin embargo, este asunto suponía muchos más problemas que la mera crítica a una temática a representar: fue entonces cuando se hizo evidente la labor que venía llevando a cabo la institución artística, como ente mediador del campo del arte y entidad del poder, marginando constantemente aquellas subjetividades que rompían con la norma heterosexista y patriarcal. Así, la crítica feminista en el arte no sólo evidenciaba la violencia ejercida contra la mujer en el aparato representacional tradicional, sino que también ponía en evidencia ciertos “modos de producción” y normativas que la institución artística se encargaba de mantener, reproduciendo el modelo cultural del patriarcado.

Una de las primeras teóricas del arte que plantearon este problema fue la historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin, quien en 1971 publicó su “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, donde abordaba los principales problemas en torno al lugar que le delegaba la institución artística a la mujer (Nochlin, 2001). Nochlin habla directamente de la historia del arte como agente “oficializante” y como la principal responsable de la marginación a mujeres artistas a lo largo de la historia. En esta crítica a la institución, Nochlin propone también una crítica a las nociones canónicas a través de las cuales se estudia el arte, como por ejemplo, la de genio artístico, donde se evidencia la ausencia no sólo de mujeres, sino también de cualquier sujeto que no cumpla con el modelo del hombre occidental de raza caucásica, ojalá heterosexual.

En palabras de Nochlin: “la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrales de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como *el* hombre o proscrito social”(Nochlin, 2001, p. 28). Así, la teoría feminista identifica a la institución artística como mediadora de la implantación de las normas patriarcales en el campo artístico, y reconoce como campo de acción específico del arte en contra de la concepción tradicional del género la necesidad de deconstruir dicha constitución, junto con los modos de representación que su tradición conlleva.

Ahora bien, Nochlin se detiene en varios elementos clave en la marginación de la mujer del mundo artístico de parte de la institución, donde destaca el hecho de negárseles el ingreso a la Academia hasta ya entrado el siglo XX. Esto refleja el ideal dominador de la cultura a manos de los hombres, donde dejaría de importar en absoluto la habilidad de la que pudiese ser dueña alguna artista mujer. Quizás, esto explicaría también el porqué a las mujeres siempre se les marginó hacia la artesanía y las artes aplicadas, pues al ser consideradas éstas como “artes menores” por la Academia, se convirtieron en el lugar idóneo para el “genio” femenino.

Es por ello que en muchos casos el arte feminista tomó un carácter retrospectivo: no bastaba con criticar el sistema actual del arte, puesto que el problema se remontaba desde la concepción de la institución artística, donde se podía reconocer evidentemente la implantación de un modelo canónico que excluía a la mujer. Y es aquí donde la crítica al género en el arte se vuelve un problema puramente político, pues pese a las

constantes intenciones de encasillar al arte de género bajo la categoría de “multiculturalismo”, el feminismo y el *queers* suponen no sólo la reivindicación de las mujeres y de las “minorías sexuales” en la esfera social, sino que implican también una propuesta política que busca desarticular las relaciones sociales y de poder que resguardan la mantención del binomio masculino/femenino.

Pero la conclusión de Nochlin a partir de todo lo anterior, no supone sino una visión bastante positiva del asunto: las mujeres, en tanto que entes que se han mantenido al margen del desarrollo de la institución, son el individuo ideal a la hora de criticar la tradición. Como sabemos, ya desde principios del siglo XX, pero más fundamentalmente durante la segunda mitad del mismo, el arte comienza a girar en torno a la crítica de la tradición artística en general. No es coincidencia que el feminismo y el *queer* se enmarquen en dicho contexto: la Postmodernidad les permite a las “minorías sexuales” no sólo repensar su lugar en la sociedad, sino que en el caso de las/os artistas, este es el momento ideal para el ingreso al campo artístico, que por primera vez desde el comienzo de la Modernidad se ve, hasta cierto punto, liberado de la institucionalidad.

La crisis de la autoridad cultural, así como también de todos los organismos que la sustentaron históricamente, se vuelcan en una explosión de nuevos lenguajes: “llegamos aquí a un cruce aparente de la crítica feminista al patriarcado y la crítica posmodernista de la representación” (Owens, 2008, p. 97). Esto en concordancia con el hecho culmine de la crítica a los binarismos en el pensamiento posmoderno, la emergencia de las voces históricamente dominadas y reprimidas, y así mismo, la

historia ya no como lineal y única, sino como un relato constituido de una explosión de culturas y testimonios particulares.

CAPÍTULO II

ACTIVISMO DE GÉNERO EN CHILE. ARTE, POLÍTICA Y CONTEXTO

Teniendo claros los conceptos desarrollados en torno a cómo estamos entendiendo el activismo de género en el arte y considerando sus problemas específicos en relación a la institución como agente regulador, comenzaremos a indagar en las condiciones contextuales que impulsaron y condicionaron el surgimiento del arte de género en Chile. Para ello, antes de remitirnos a los artistas que en un comienzo propuse analizar, deberemos indagar rápidamente en los antecedentes históricos que marcaron el desarrollo del activismo de género en Chile antes del Golpe Militar, para luego ingresar a dicho período y caracterizar también los cambios en el medio artístico durante él. Este análisis de antecedentes nos dará el impulso para luego abordar a los artistas como un conjunto y entenderlos como síntoma de varios procesos que se venían desarrollando en Chile, para así instalar dicha caracterización como un “primer momento” en el arte de género local.

1. Activismo de Género en Chile

Para comenzar a indagar en estos problemas, se hace necesario comenzar por analizar rápidamente el desarrollo del activismo de género en Chile. Esto nos permitirá estar conscientes de los procesos políticos y sociales que llevaron a hacer ingresar el problema del género en el arte chileno. Para ello, es pertinente mencionar algunos eventos y movimientos fundamentales en el desarrollo de estos procesos a lo largo de la historia de la República chilena, para luego instalarnos en el contexto de la Dictadura y sus problemas específicos.

1.1. Primeros acercamientos: del MEMCH a la primera manifestación homosexual durante la Unidad Popular

Los activismos de género en Chile, al igual que en el resto del mundo, nacen a partir de movimientos feministas que buscaron legalizar el voto femenino. En la historia de Chile, podemos reconocer algunos hitos en torno al desarrollo de los activismos feministas, pero que sin embargo, suelen estar marcados por una fractura generacional que tiende a impedir el comprenderlos como un fenómeno orgánico y continuo. Según Julieta Kirkwood¹⁶, podemos dividir en cuatro períodos los activismos vinculados a la liberación femenina en Chile hasta la Dictadura (Kirkwood, 1990, p. 40).

El primer período tendría que ver con “la incorporación político-ciudadana” de la mujer, que iría de 1930 a 1950, aunque podríamos expandir este período hacia atrás incluso hasta principios del siglo XX si consideramos movimientos organizados por mujeres como el Centro Femenino Belén de Sárraga y la Federación Unión Obrera Femenina, ambos articulados en el contexto de las Salitreras norteñas (Campos, 2011). Sin embargo, estos movimientos no lograron generar una influencia radical en torno al problema de la mujer, puesto que no contenían en sí un discurso específico al respecto, sino más bien relacionado a contextos particulares: la necesidad de organización por las malas condiciones de las familias en las Salitreras, o la inclusión de las mujeres en los partidos de izquierda, pero que sin embargo no alcanzaban a articular discursos emancipados o diferenciables de los partidos “masculinos”¹⁷.

¹⁶ Socióloga y académica chilena que se reconoce como una de las figuras más importantes de la escena feminista durante la Dictadura.

¹⁷ Esto podríamos vincularlo con lo planteado anteriormente en torno a las diferencias entre el “arte de mujeres” y el “arte feminista”. Esta aclaración se hace necesaria a causa de la confusión recurrente entre el feminismo y la participación femenina en general, donde ésta última no necesariamente

En este sentido es que resulta fundamental la aparición del Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH), el cual fue fundado y liderado por Elena Caffarena, una de las primeras mujeres en ingresar a la Universidad de Chile, titulándose como abogada en 1926. El MEMCH fue fundado en 1935 con el objetivo principal de lograr la legalización del voto femenino, objetivo cumplido en 1949 cuando se aprueba el sufragio universal, luego de lo cual el MEMCH tendió a desarticularse, disolviéndose definitivamente en 1953 luego de la primera participación femenina en una votación presidencial en 1952, donde saldrá electo Carlos Ibáñez del Campo.

Bajo las lógicas de los activismos de género hoy, donde los activismos feministas y LGBT se encuentran imbricados y trabajan juntos en una crítica sostenida al género, resulta paradójico que la primera votación en la que participaron las mujeres sea la misma en la que salió electo Carlos Ibáñez del Campo, reconocido como culpable de uno de los genocidios más grandes a homosexuales en Chile. Sin embargo, esto denota también que en este momento los activismos feministas se instalaban a partir de otros lineamientos, más cercanos a la participación femenina en general que a pensar sus problemas específicos.

Independientemente de lo anterior, y más allá del logro legal que supone el trabajo del MEMCH, aún es importante considerar una serie de fenómenos producidos a partir de la influencia social que tendría la inserción de un movimiento organizado únicamente por mujeres y dedicado a sus problemas específicos (como lo era lograr el voto femenino) al mundo político chileno. El MEMCH supuso el ingreso de la mujer a

plantea una reflexión en torno al problema del género o sobre la mujer como víctima de un sistema que la reprime y violenta.

la vida cívica, lo que se tradujo en la inclusión (o en la búsqueda de ésta, más bien) de las mujeres en todos los aspectos de la vida: la iniciativa de su salida de “lo privado” para ingresar a “lo público”, aunque fuese de forma parcial. De esta forma, este movimiento marca un hito y un punto de partida en torno a las políticas a favor de la equidad de los sexos en Chile.

Un último elemento que vale la pena destacar antes de continuar este recorrido por los activismos de género en el contexto local, es que desde su origen los movimientos feministas chilenos estuvieron marcados por la participación de la clase obrera. De hecho, Elena Caffarena, oriunda de Iquique, pese a ser hija de un empresario textil y, por lo tanto, pertenecer a una clase media acomodada, vio sus ideas fuertemente influenciadas por Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista en Chile, a quien conoció mientras cursaba sus estudios universitarios.

Esto supuso que Caffarena se interesara en construir un movimiento que incluyera a la clase obrera, pese a que sus líderes no pertenecieran a ella. A su vez, lo anterior nos permite enmarcar el movimiento feminista instaurado por el MEMCH a partir del fenómeno característico de los movimientos de izquierda de principios de siglo, donde sus fundadores solían pertenecer a clases medias-altas con acceso a la educación, a diferencia de lo que ocurrirá más adelante, al menos en materias del movimiento feminista local.

Ahora bien, hacia la segunda mitad del siglo XX tanto el MEMCH como cualquier otro movimiento feminista se encontraban ya desarticulados, lo que devino en una especie de apagón feminista en Chile. Esto correspondería a un segundo momento

según Kirkwood, periodizado entre 1964 y 1970, el cual estaría marcado por “la consideración de la dimensión social, política y oficial de la participación femenina en el período del gobierno Demócrata Cristiano, caracterizado por una inclusión creciente de las mujeres en ámbitos laborales y organizacionales” (Kirkwood, 1990, p. 40), pero que sin embargo careció de organizaciones únicamente femeninas que fuesen reconocidas como agentes influyentes en el medio político.

Algo similar ocurre en lo que Kirkwood reconoce como tercer período, que va de 1970 a 1973, en la que se instala una “dimensión política homogénea” donde la mujer participa como agente político, pero no respecto a sus problemas específicos, sino más bien en pos de un “bien común” a partir de la sociedad de iguales que instalaba como proyecto la Unidad Popular.

En este sentido, Kirkwood dirá que este período estará caracterizado por “la ausencia de un planteamiento, de una conexión práctica e ideológica entre los conceptos de hogar y sociedad; [además de] la mediatización política sacralizada de las mujeres en cuanto madres, hijas, compañeras *de los trabajadores*” (Kirkwood, 1990, pp. 40-41). Vale decir, la apertura a la vida cívica que dio el MEMCH efectivamente instaló a la mujer más allá de lo doméstico, comenzando a incluirla en la vida laboral y política. Sin embargo, hasta este punto aún no se puede identificar un ejercicio de pensar a la mujer más allá de sus funciones tradicionales, sino más bien en una búsqueda de una inclusión reivindicativa.

Bajo este contexto, cabe mencionar un último elemento. Hasta ahora, no hemos mencionado grandes eventos vinculados al movimiento homosexual, puesto que éste no

se configurará como tal hasta la década de los noventa en el contexto local. Sin embargo, es justamente durante la Unidad Popular que se desarrollará un hito trascendental en esta materia: lo que la prensa del período llamó “la primera manifestación homosexual en Chile”.

Según lo documentado por Víctor Hugo Robles en su “Bandera Hueca: historia del movimiento homosexual en Chile” publicado en 2008, el 22 de abril de 1973 se realizó en la Plaza de Armas de Santiago una “reunión” que eventualmente se transformó en una manifestación, donde alrededor de veinticinco homosexuales exigieron igualdad de derechos ante la ley del Estado chileno, instalando el primer hito del movimiento homosexual local. La noticia fue cubierta por el Clarín¹⁸ bajo el título “Colipatos piden chicha y chancho”, donde el medio hizo evidente la postura de la izquierda de la época ante la homosexualidad:

Las yeguas sueltas, locas perdidas, ansiosas de publicidad, lanzadas de frentón, se reunieron para exigir que las autoridades les den cancha, tiro y lado para sus desviaciones. (...) Entre otras cosas, los homosexuales quieren que se legisle para que puedan casarse y hacer las mil y una sin persecución policial. La que se armaría. Con razón un viejo propuso rociarlos con parafina y tirarles un fósforo encendido (Robles, 2008, pp. 15-16).

Sólo unos meses después, el movimiento volvería a no tener voz por muchos años a causa del Golpe Militar. Sin embargo, este primer evento marcará una pauta en los movimientos LGBT una vez devuelta la democracia, en la medida en que reconocían la ausencia de sus derechos como un problema que trascendía a la Dictadura.

¹⁸ Medio de izquierda conocido por su apoyo constante a la candidatura y posterior gobierno de Salvador Allende.

1.2.Rearticulación: el lugar del feminismo en el movimiento social durante la Dictadura Militar

El último período que instala Kirkwood es, por supuesto, el feminismo en el contexto de la Dictadura Militar. Luego de la desarticulación del MEMCH una vez conseguido el voto femenino y el desplazo de los problemas propios de la mujer durante la Unidad Popular (sumado al rechazo absoluto al debate en torno a los problemas de las “minorías sexuales”), durante la década de los ochenta se vive una rearticulación del feminismo que despierta ante los problemas sociales y económicos asociados a la Dictadura.

Comienzan a surgir problemáticas de género que no habían tenido resonancia hasta entonces, asociadas a la situación social de la mujer en particular, no sólo en tanto que formaban parte de la clase proletaria (como ocurría en el primer período), sino también en materias de discriminación específica. Pero además, este pensar a la mujerno funcionaba sólo en torno a las relaciones sociales, sino también a su condición económica, vislumbrando el problema del género como –en parte– un conflicto de clases. Surgen en este período problemas asociados a la mujer trabajadora, a su discriminación laboral, su educación y la prostitución.

Será justamente el problema de la prostitución uno de los asuntos en tornoal género que resultarán más importantes durante el período de la Dictadura, que por lo demás, unirá a los movimientos feministas y homosexuales (en la medida en que emergerá paralelamente la prostitución masculina y su vinculación con el contagio del Sida en el debate público) hacia un objetivo en común: un estado de igualdad una vez

devuelta la democracia. Por lo demás, también en este período se destacará la organización femenina asociada a los problemas específicos de la mujer en el mundo laboral, generando un fenómeno inédito en la historia de Chile, donde destacará la eclosión de un sinnúmero de organizaciones de mujeres, tales como MOMUPO (Movimiento de Mujeres Pobladoras), CODEM (Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer), ANECAP (Asociación de Empleadas de Casas Particulares), “Las Ormigas” (Grupo de Mujeres Universitarias de Chile), entre muchos otros (Santa Cruz, 1983).

A esto se le sumará la publicación de la Antología del MEMCH en el año 1983 y la emergencia de asambleas populares organizadas por mujeres, cuyo evento culmine es el llamado “Caupolicanazo” organizado por Mujeres por la Vida¹⁹, instancia en la que más de diez mil mujeres llenaron el Caupolicán en una asamblea sin precedentes para discutir sobre el problema de la mujer como agente activo en el proceso del retorno a la democracia (Monckenberg, 1984).

Todos estos hitos no tendrán gran resonancia en la esfera pública debido al control de información que mantenía la Dictadura en los medios oficiales, pero sí serán recabados por algunos medios de oposición, donde en materias de feminismo cumplirá un rol fundamental la Revista Análisis, patrocinada por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y fundada por Raúl Silva Henríquez, lo que le otorgará ciertas libertades al ser protegida por la Vicaría de la Solidaridad. Resulta interesante que si bien el feminismo –por razones obvias– nunca ha tenido una buena relación con la iglesia católica, el carácter social que estaba impulsando a los movimientos feministas en

¹⁹ Colectivo compuesto por mujeres de diversas militancias políticas organizado en contra de la violación a los Derechos Humanos en el contexto de la Dictadura Militar (Varas, 2012).

este contexto los llevó a generar este tipo de relaciones, en las que se reconocían como aliados o, al menos, parte de la misma oposición.

Ahora, a raíz de esta aparente “rearticulación” del feminismo en el marco de la Dictadura, Julieta Kirkwood, estando desahuciada por un cáncer que la llevará a la muerte un año más tarde, escribió un último manifiesto para revista Análisis en 1984:

Acá las feministas. A punto de parir su política, se preguntan por la autonomía, por la doble militancia, por la democracia en el país y en la casa. (...) Saben que el momento es político. De movilización callejera, de protestas y cacerolas, de sentadas con lienzos y de vuelta andar en la consigna de la “democracia ahora”. (...) Pudiera parecer paradójico que el feminismo en Chile haya resurgido en una situación de quiebre democrático y de violencia militar autoritaria. Sin embargo, no es así: La totalidad de la reivindicación feminista es básicamente un discurso de la vida y una praxis de vida. (...) Ser feminista fue preguntarse cómo podemos poner la vida en manos de la muerte; y es decidir que jamás la opción política por la vida pasará por desposarse con la muerte (Kirkwood, 1984).

A raíz de lo mismo, y a propósito del lanzamiento de la Antología del MEMCH, Olga Poblete, integrante y co-fundadora del MEMCH durante su primer período en los años treinta, dirá –también para Análisis– que “no es casualidad ni producto de la chocheta de las viejas feministas que las memorias del MEMCH salgan a la luz hoy día. (...) La gravedad de la actual crisis nos encuentra divididas y diseminadas para enfrentarla, lo que nos obliga a pasar por encima de toda diferencia ideológica, y sacando lecciones del pasado, coordinar y programar nuestra acción hoy” (Poblete, 1983)

Ambas citas me parecen particularmente interesantes en el marco de la articulación del feminismo con su contexto, puesto que se evidencia el feminismo como un ideario político, que debe atender los problemas específicos que le atañen. Razón por la cual en Dictadura se abocó principalmente a la participación de las mujeres en la lucha por la democracia, a la denuncia de su condición socio-económica y laboral, y finalmente, a la necesidad de integrar los problemas de la mujer al prontuario político del retorno a la democracia como pilar de una sociedad de derechos.

Otro elemento interesante de instalar en torno al feminismo en este período, es que varios de los grupos mencionados organizados por mujeres, respondieron y se activaron ante la imposición de un modelo de mujer durante este período:

La Dictadura Militar impone una ideología donde primaba la familia, la cual estaba instituida sobre el papel autoritario de los hombres proveedores y patriarcales. Esta representación ideológica se traspasó al espacio público con la representación del Estado autoritario como el *pater familias* (...) [y, por su parte, a la mujer] se le atribuye la tarea de legitimar este orden por medio de la adhesión a él. Es un discurso de manipulación ideológica que busca de las mujeres sólo un beneficio de utilidad, busca convertirlas en una masa de apoyo o en agentes de propagación ideológica del proyecto militar (Zamora, 2006).

Este último fenómeno es fácilmente identificable en la considerable cantidad de grupos de mujeres de clases altas y conservadores que apoyaban ciegamente a la figura de Augusto Pinochet. Sin embargo, por otro lado, los movimientos feministas rechazaron la imposición de este modelo de mujer vinculado a su lugar tradicional: como pilar de la familia y del hogar, delegada a lo privado, a los valores cristianos, la

moral y las buenas costumbres. Este modelo fue además regulado por organismos estatales como el Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) y el CEMA²⁰.

Es por ello que durante este período se vivirá una eclosión de movimientos feministas anti-institucionales, donde se destacará la participación de mujeres de clases bajas en instancias organizativas contextualizadas en poblaciones marginales. A partir de esto, quisiera retomar algunos comentarios instalados en el marco del carácter proletario y de izquierda de los primeros movimientos feministas en Chile.

Si bien tanto el MEMCH como las políticas que buscaban incluir a la mujer en los sesenta y durante la Unidad Popular se vieron marcadas por la inclusión de las clases proletarias, en Dictadura lo que se deja ver es una reflexión impulsada *por* las clases bajas sobre sí mismas, a raíz de un malestar político y socio-económico ante la autoridad, que se reconoce como el principal agente represivo. Por lo mismo, se trata de un feminismo menos ligado al socialismo burgués y más a la reflexión sobre el género como constructo social y método represivo de un sistema patriarcal impuesto.

A partir de lo mismo, cabe mencionar que si bien el movimiento pro-derechos de los homosexuales no tuvo una fuerza tan abrumadora como la rearticulación del feminismo, la década de los ochenta fue sin duda un momento importante en su desarrollo. Fue en este período en que comenzó a ingresar al debate público, principalmente en torno al problema de la prostitución masculina y el Sida. Esto último, sin duda puede ser homologable a lo que ya he mencionado sobre el ingreso del problema de las “minorías” sexuales al debate público en Estados Unidos, donde la

²⁰ Fundación creada durante el segundo período presidencial de Carlos Ibáñez del Campo con el objetivo de “proporcionar bienestar espiritual y material a la mujer chilena”. Durante la Dictadura Militar, es dirigida por Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet.

discriminación a la figura del “sidoso homosexual” se volvió un elemento digno de atención, tanto así que inauguró el área de estudios *queer*²¹.

Ahora, si bien en cuanto al problema de género, en el ámbito político, el concepto de *queer* estaba lejos de instalarse en el contexto chileno de los ochenta, sí podemos reconocer un primer momento que impulsaría su desarrollo en los siguientes veinte años, en el marco de las discusiones sobre la marginalidad sexual, la prostitución, la emergencia visual del travesti, el gran número de infectados de Sida en Chile, entre otros. Sin embargo, el movimiento homosexual como tal, en Chile, no se hará visible hasta ya devuelta la democracia con el nacimiento del MOVILH²² en 1991, junto con la organización del Primer Encuentro Homosexual en Concepción el mismo año, cubierto por la revista *Página Abierta*²³ (Lemebel, 1991).

Para una entrevista con *Revista de Crítica Cultural*²⁴, Juan Pablo Sutherland (fundador del MOVILH) dirá que “lo interesante es que se articula a partir del relevo de lo que habían sido las luchas contra la Dictadura, protagonizadas por sujetos que venían de distintos movimientos sociales y que hacen converger el MOVILH sus militancias varias, sus distintas modalidades de construcción política. Se trata de actores que vienen del Partido Comunista, de la Izquierda Cristiana, del MIR y de organizaciones sociales” (Sutherland, 2001), fenómeno similar al que se verá enfrentado el movimiento feminista, que hacia principios de los noventa se verá marcado por el ingreso de la mujer al parlamento.

²¹ *Vid.*: pp. 16.

²² Movimiento de Integración y Liberación Homosexual.

²³ Revista de oposición, donde el 1986 Pedro Lemebel publicó por primera vez su “Hablo por mi diferencia”.

²⁴ Revista dirigida por Nelly Richard que se publicó desde 1990 hasta 2007.

2. Arte y política en Dictadura

Lo que me interesa destacar sobre este rápido mapeo de movimientos sociales en la historia de Chile asociados al problema de la mujer y de las “minorías” sexuales, es evidenciar que el surgimiento del activismo de género en el arte chileno no es en absoluto un hecho azaroso, sino que cuenta con un desarrollo estable de dichos discursos en la vida social chilena. La historia del feminismo en Chile, pese a desarrollarse a partir de constantes desarticulaciones y re-articulaciones, constituye un corpus de hitos y movimientos que se organizan orgánicamente en relación a la contingencia política de cada período.

A continuación, y antes de indagar directamente en los artistas que me interesa instalar como parte de una primera escena de arte de género en Chile, hace falta mencionar algunos elementos vinculados a la relación entre arte y política en el contexto de la Dictadura Militar. Si bien en el capítulo siguiente abordaré algunas características particulares del arte activista en Dictadura en relación al problema del género, en una primera instancia me interesa instalar algunos elementos generales que condicionarán ciertos modos de producción, temáticas y espacios que abordará la escena que se interesó por una producción artística activista durante este período.

Como mencioné en la introducción de la presente investigación, suele caracterizarse al arte político desarrollado durante la Dictadura en contraposición con el arte propagandístico asociado a la Unidad Popular, donde encontramos producciones visuales que explicitaban un discurso literal, como ocurrió –por ejemplo– con las brigadas muralistas. En Dictadura, en cambio, y a causa de la constante censura y auto-

censura que vivió el medio artístico, el arte político se caracterizó por ser ultra-codificado y conceptual. En palabras de Nelly Richard:

La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la “avanzada” se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas en elipsis y metáforas. Estas obras conjugaban el rigor operatorio de sus réplicas contrainstitucionales a las prohibiciones de la censura con el sobregiro retórico de los dobleces de sentido que trazaban oblicuamente sus poéticas de la ambigüedad (Richard, 2007, p. 19).

Esta nueva escena, denominada por Nelly Richard como Escena de Avanzada, fue caracterizada por dicha teórica en su “Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973”, donde instaló como su elemento fundamental su interés en problematizar la relación entre arte y política a través de la indagación en nuevos modos de representación, donde emergió el arte corporal, las intervenciones urbanas y los mecanismos de montaje o *collage*. Estos nuevos modos de representación potenciaron aún más el carácter ultra-codificado de la Avanzada, el cual será fuertemente criticado por el grupo de artistas que retornarán del exilio alrededor del año 1983, quienes habían participado en el arte activista del período de la Unidad Popular. Este otro grupo de artistas, donde destacarán José Balmes y Gracia Barrios, apuntarán a un arte político más literal y menos codificado, marcando así el límite entre estos dos ejes que dividen el arte activista durante los ochenta.

Sin embargo, en función de la presente investigación nos interesará particularmente la Escena de Avanzada por su renovación de los modos de representación, que marcaron un precedente fundamental en el arte chileno. Uno de los elementos que más nos interesará en este sentido, será que en este período muchos

artistas decidirán salir de los espacios de exposición tradicionales, lo que tuvo directa relación con el quiebre institucional sufrido por la intervención de militares en universidades y museos.

Aquí, Richard plantea el problema de la institución artística desde una perspectiva diferente a la que hemos analizado hasta ahora, instalando el concepto de “margen”, que vinculará tanto a la limitante espacial (lugar museo) como representacional (aceptar “ciertos” modos de producción y motivos) de la institución artística, y que supondrá la necesidad de los artistas de disolver dichos márgenes y salir de ellos como modo de protesta ante el régimen, el cual se veía encarnado en sus instituciones.

Debido a lo anterior, emergerán en este contexto un sinnúmero de galerías que se desinscriben del circuito oficial, así como también, de la mano de la aparición de las acciones de arte, varios artistas decidirán salir completamente de los espacios expositivos establecidos, para trabajar desde la periferia: terrenos baldíos, sectores marginales y la ciudad en general serán los espacios predilectos para presentar un nuevo arte “anti-institucional”. Pero pese a que Richard plantee este fenómeno desde la importancia que le otorga al quiebre institucional y a la aparición de nuevas prácticas en el arte de post-vanguardia chileno, pienso que es posible asociarlo a otro elemento que nos interesará en el marco de esta investigación.

La salida de los artistas de los circuitos oficiales potenciará no sólo nuevas prácticas en las artes visuales, sino también nuevas temáticas. La libertad que supone el exponer en espacios no tan fuertemente controlados por la tradición, permitirá el ingreso

de problemáticas históricamente marginadas del arte oficial, como serán aquí: la prostitución, el travestismo, la homosexualidad y la sexualidad en general. Es por ello que el fenómeno de la Avanzada resultará tan interesante en materias de arte de género en el contexto local, puesto que potenciará las condiciones para que se produzca un arte político por fuera de la tradición artística de la institución.

CAPÍTULO III:

LA EMERGENCIA DEL ARTE DE GÉNERO EN CHILE (1973-1990)

Recapitulando, hasta ahora hemos planteado a modo de hipótesis que la emergencia del arte de género en Chile puede ser identificada en el contexto de la Dictadura Militar, a partir de varios fenómenos vinculados a los activismos de género en el contexto local y a las transformaciones del circuito artístico, tales como el quiebre institucional y la salida de los espacios de exposición oficiales. Sin embargo, cabe mencionar que pese a ello podemos encontrar una gran cantidad de artistas mujeres durante la primera mitad del siglo XX en Chile que podrían ser sometidas a una lectura desde la perspectiva de género.

Algunos ejemplos podrían ser Sara Malvar, quien realizó varios bocetos para poemas de Vicente Huidobro, y que al comenzar a ejercer como artista, renunció a su apellido paterno y adoptó el materno; o Ana Enriqueta PetitMarfant, integrante del Grupo Montparnasse, en cuyas obras destacan mujeres des-objetualizadas o fuera del canon de belleza tradicional; lo mismo con Laura Rödig, quien fue pareja de Gabriela Mistral, y cuyas esculturas se caracterizaron por representar a la mujer latinoamericana por fuera del canon europeo (Cortés, 2013). Todas estas artistas se destacaron por poner en crisis el lugar de la mujer en la sociedad a través de su vida y obra, sin embargo, es importante considerar que todas trabajaron desde su experiencia personal como mujeres, razón por la cual en sus obras no se hace evidente un discurso explícito respecto a ello.

Por otro lado, la presente investigación ha buscado comprobar que no es sino hasta la Dictadura Militar, sobre todo en la década de los ochenta, que podemos

identificar a artistas que son conscientes del activismo que buscan generar a través de su trabajo, en tanto que reconocen el arte como un medio para re-configurar los lenguajes predominantes, por lo que pondrán en crisis materialidades y temáticas tradicionales, para instalar nuevas formas de representación y auto-representación.

Además, antes de los ochenta podemos identificar “casos específicos” que abordan problemáticas referentes al género, pero en la década de los ochenta emerge una “escena”, que si bien no estuvo articulada de forma clara en dicho momento, es identificable hoy. Es decir, que podemos identificar un grupo de artistas trabajando sistemáticamente en torno al problema de la igualdad de los sexos y que reflexionan en torno al concepto de género, impulsados todos por la misma contingencia política y social.

A partir de lo anterior se hace necesario establecer algunas aclaraciones. Como hemos mencionado anteriormente, el concepto de género ha sido utilizado con fuerza por la teoría feminista y *queer* a partir de los noventa, período posterior a la época que estamos abordando en la presente investigación, por lo que se hace necesario evidenciar que el ejercicio que proponemos aquí supone una lectura de cierto corpus de obras en retrospectiva. El bagaje teórico con el que contamos hoy para establecer una lectura sobre la injerencia del feminismo y de los problemas referentes al género en el arte y en el contexto social durante la Dictadura, nos permite ejercer nuevas lecturas a obras de artistas cuya producción tuvo lugar en este período. En este sentido, vale la pena volver a pensar algunas obras que se han establecido como referentes indiscutibles en el arte chileno, tales como las que nos dispondremos a revisar en los apartados finales del presente capítulo. En palabras de Fernanda Carvajal:

El intento de abrir una “zona de inteligibilidad” para estas prácticas, se enfrenta al problema de que no siempre estuvieron acompañadas de una producción de discurso crítico en el momento de su irrupción y que en ocasiones, han tendido a ser leídas retrospectivamente a partir de categorías propuestas por las teorías post-feministas²⁵ que han surgido principalmente en la academia norteamericana. Se abre entonces la pregunta por cómo leer y poner a trabajar desobedientemente aquellas teorías, evitando una recepción acrítica y deslocalizada de aquellos acervos, para no convertir las prácticas surgidas en la periferia en casos que “ilustren” los conceptos surgidos en el centro (Carvajal, 2013, p. 3).

Por último, es necesario plantear que los artistas que abordaré más adelante, serán leídos siendo consciente de que su obra no puede ser reducida únicamente al problema del género. Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, Paz Errázuriz, Diamela Eltit y las Yeguas del Apocalipsis, han sido sin duda leídos desde diversas aristas que terminaron por renovar la producción de arte en Chile durante el período que duró la Dictadura. Sin embargo, el análisis que plantearemos en el segundo apartado de este capítulo responde a la necesidad de agregar una nueva lectura vinculada al problema del género, que pese a que ha sido desarrollada por la teórica Nelly Richard en su “Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática” (1993), siempre ha sido aplicada de forma directa a los artistas a partir de problemas específicos²⁶. Esto, obviando el hecho de que todos estos artistas emergen durante el mismo período a partir de un contexto y problemas en común, configurando lo que identifiqué en este momento como una “escena”.

²⁵ El post-feminismo corresponde a un momento de transición entre la Segunda y la Tercera Ola que se desarrolló en los años ochenta, especialmente en Estados Unidos, donde ya se encuentran instalados los problemas de género como transversales a la teoría feminista y *queer*, pero aún no se reconoce como un nuevo momento del ideario feminismo, sino como un “post” de la Segunda Ola.

²⁶ Como lo será, por ejemplo, “la parodia travesti” en el arte (Richard, 1993, pp. 65-76).

1. **Aproximaciones a la relación entre arte y género durante la Dictadura**

Antes de ingresar a analizar las obras propiamente tal, plantearé algunos elementos transversales que se encuentran presentes en la mayoría de los artistas que abordaré. Este análisis se divide en tres elementos, cuyos límites se ven –sin embargo– permeados constantemente. Me valdré de la importancia de la relación entre la aparición del arte corporal y la performance vinculados a la emergencia del arte de género en Chile, así como también a su crítica a la institución y a la tradición artística a partir de la puesta en crisis del binomio de lo masculino/femenino en el aparato representacional, para luego ingresar al gesto específico del travestismo como símbolo político en el arte. Por último, en un tercer momento, me referiré a la relación entre el ingreso del problema de género al arte chileno y el carácter social de los activismos de género durante el mismo período.

1.1. Género y performance: el cuerpo como territorio

Un primer elemento que creo que se hace necesario mencionar es la relación entre la emergencia del arte de género y la aparición del arte corporal²⁷ en el contexto chileno. Este elemento nos interesa por dos razones: primero, porque coincidentemente las primeras manifestaciones de arte de género en todo el mundo se han instalado desde el arte corporal, y segundo, porque es justamente durante la Dictadura que estas manifestaciones emergen en el contexto chileno.

²⁷Según Pedro Cruz y Miguel Hernández-Navarro, la expresión “arte corporal” es la más correcta para designar cualquier práctica artística que sitúe al cuerpo como soporte de la obra, a saber: performance, happening, bodypainting, etc. (Cruz & Hernández-Navarro, 2004).

Respecto al primer elemento, como mencionamos rápidamente en el primer capítulo²⁸, una de las características del arte de género ha sido siempre indagar en el arte corporal. Existen dos elementos que podríamos identificar como razones para dicho fenómeno: primero, que durante la eclosión del arte feminista en E.E.U.U. y Europa durante los sesenta y setenta, las artistas-activistas notaron que la tradición pictórica era fuertemente patriarcal, cuestión que se materializaba en la nociones como la de “genio”, la cual reconocieron como puramente masculina²⁹. El recurrir al arte corporal, que en el contexto de la segunda mitad del siglo XX suponía un quiebre a los modos de representación tradicionales, implicaba también apoderarse de esta “nueva forma” del arte (o de un no-arte, incluso), la cual no contaba con una tradición que coartara la participación de las mujeres o las “minorías sexuales” en ella.

En segundo lugar, otra razón por la que se recurrirá al arte corporal en el arte de género será el simple hecho de que el cuerpo es el que contiene al sexo, y que su exposición o el trabajo directo con el cuerpo potencia la puesta en crisis del género, en tanto que construcción social que se pone por sobre el sexo genital. A partir de lo anterior, sería interesante rescatar el concepto de “performatividad” en Judith Butler, donde instala que el género es un acto performativo en la medida en que las prácticas vinculadas al género no se reconocen como “naturales” de cada sexo (Butler, 2007, p. 275)³⁰. Resulta interesante evidenciar que estas prácticas se hayan hecho recurrentes en

²⁸*Vid.*: pp. 16.

²⁹Un ejemplo de esto podría ser la performance realizada por la artista estadounidense Carolee Schneemann titulada “Interior Scroll” (1975), donde extraía de su vagina un pergamino que contenía fragmentos de cartas de Paul Cézanne (considerado el *padre* de la pintura moderna), en las cuales –al ser recitadas– alteraba el género de las palabras utilizadas por el pintor. Este gesto, entre muchas cosas, buscaba criticar la pintura como un arte tradicionalmente masculino, en contra de la performance que Schneemann, literalmente, paría.

³⁰A modo de ejemplo, el maquillaje o la depilación serían “performatividades” del género femenino.

el arte justamente a través de la performance, puesto que instalaban la performatividad del género como un accionar político-simbólico del régimen patriarcal que podía ser deconstruido a través del lenguaje artístico.

Paralelamente, el trabajo con el cuerpo les permitirá especialmente a las y los artistas quebrar tabúes vinculados a los modos de representación de lo femenino y lo masculino, visibilizando las imperfecciones que el canon de belleza ha dejado de lado sistemáticamente en el arte.

Por otro lado, habiendo aclarado la relación “transversal” entre cuerpo y género en el arte, vale la pena analizar la injerencia del arte corporal en el arte político chileno durante la Dictadura, en la medida en que supone la representación de un nuevo sujeto político en el arte. Con esto me refiero a que tradicionalmente se asocia el sujeto activista como pura razón, como sujeto que transmite una ideología o discurso particular, pero pensar el arte activista desde el cuerpo supone un nuevo flanco de crítica al modelo represivo, en el que se analizan formas de imposición del poder que van más allá del puro discurso³¹. A partir de lo mismo, podríamos ingresar a los activismos específicos del género en el arte corporal y político de este período, donde según Halim Badawi y Fernando Davis:

La presencia del cuerpo como registro, soporte o huella en las prácticas que abordamos desde la noción de desobediencia sexual, trastorna la coherente

³¹ Un ejemplo de esto podría ser la investigación y posterior propuesta curatorial desarrollada por la Red Conceptualismos del Sur, una organización de investigadores del arte latinoamericanos que se dedican a analizar el arte político en Latinoamérica durante el siglo XX. En 2013 expusieron “Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” en el Museo Reina Sofía de España, muestra acompañada por la publicación de un catálogo-libro que contiene una investigación sobre prácticas artísticas subversivas que abordan como problema la represión sobre el cuerpo durante las Dictaduras latinoamericanas de fines del siglo XX, y donde las manifestaciones de “desobediencia sexual” en el arte conforman uno de los ejes fundamentales de la investigación.

estabilidad de la relación sexo/género y sus asignaciones identitarias fijas, según la matriz de inteligibilidad heterosexual. En su despliegue regulatorio, la norma heterosexual opera administrando la visibilidad y el reconocimiento público de los cuerpos, a la vez que los clasifica y ordena en términos de normalidad o desviación. La práctica de la desobediencia sexual constituye una plataforma móvil desde donde atacar dicho orden sexopolítico (...) [generando] territorios de productivización micropolítica disidente y de activación de nuevos procesos de subjetivación (Badawi & Davis, 2013, p. 92).

Me interesa instalar estas ideas antes de ingresar a las obras propiamente tal, puesto que nos permitirán comprender varios procedimientos que emergerán en gran parte de los artistas que nos dispondremos a analizar en los últimos apartados del presente capítulo, donde el cuerpo se vuelve soporte de una puesta en crisis de la representación de lo femenino y lo masculino, reconociendo en su obligatoriedad un ejercicio de control y represión simbólica. Y donde además, como plantean Badawi y Davis, el cuerpo se convierte en un espacio de resistencia y de lucha ideológica.

1.2. El travestismo como gesto político: la puesta en crisis de lo femenino y lo masculino en el arte

Otro elemento que será fundamental a la hora de analizar obras de este período vinculadas al problema del género será la recurrencia al travestismo, el cual puede ser leído en el arte desde varias aristas que incluyen tanto la representación normativa del género en la tradición artística, como operaciones representacionales que se instalan profundamente en la sociedad más allá del campo artístico.

Según Nelly Richard, debemos entender el travestismo como un procedimiento cultural (Richard, 1993); esto, en la medida en que no implica sólo operaciones

representacionales, sino también económicas y sociales. Por ejemplo, evidenciar al travesti en relación a su recurrente delegación al mercado sexual supone una condena política, económica y social que conlleva a la crítica obligada de los límites del género heteronormativo (Carvajal, 2013). El mismo Pedro Lemebel recurrirá constantemente a la figura del “travesti pobre” tanto en su poesía³² como en su trabajo performático como parte de las Yeguas del Apocalipsis, evidenciándolo como un problema que supera la pura discriminación sexual.

Sin embargo, resulta innegable que estas operaciones apelan a un activismo homosexual que funciona a partir de su auto-visibilización, pese a que el mismo movimiento homosexual (como mencionamos en el capítulo anterior) no se encuentre aún articulado en el contexto chileno durante este período. Es por ello que Justo Pastor Mellado instalará el concepto de *proto-queer* para referirse a “aquel conjunto de obras y discursos que sin declararse portadores de un programa de crítica gay, lésbica o *queer*, propiamente tal, sostienen de manera implícita en su diagrama elementos que serán posteriormente reivindicados como teoría *queer*, aunque no de manera explícita en la escena intelectual chilena” (Mellado, 2009, p. 74).

Esto nos hace retornar al problema de cómo hacer ingresar conceptos como el de género al arte chileno de este período, donde no nos vemos enfrentados al mismo bagaje teórico que se encontraba instalado en torno al arte de género en los grandes centros del arte, y que nos impulsa a leer a estos artistas retrospectivamente en este momento.

³² Vale la pena recordar el verso emblemático de su “Hablo por mi diferencia” (1986), donde apela directamente a la izquierda de la época: “Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor”.

Como una forma de diferenciar el *queer* estadounidense del *proto-queer* del que habla Mellado, podríamos citar lo planteado en uno de los apartados del catálogo-libro que acompañó a la exposición “Perder la Forma Humana”, donde Felipe Rivas instala el travestismo como una operación que toma fuerza especialmente en el contexto latinoamericano. Rivas plantea que Latinoamérica en sí misma podría ser entendida como un travestimiento cultural, donde durante la conquista se habría instalado una tensión entre lo europeo (masculino, dominante, penetrador) y lo indígena (femenino, pasivo, penetrado); lo cual daría como resultado una cultura que transita entre ambos géneros (Rivas, 2013, pp. 247-248).

A partir de lo mismo, Nelly Richard dirá que “la hiperallegorización de la identidad como máscara que realiza el travesti pintado desenmascara la vocación latinoamericana del retoque. Retoque de la falta de lo *propio* (...) mediante la sobremarca cosmética –extranjerizante– del disfrazarse de lo *ajeno*” (Richard, 1993, p. 68). En este sentido, en relación al ingreso del imaginario travesti en el arte, Rivas planteará que el travestismo en el arte chileno durante Dictadura no sólo generará un quiebre en la representación de lo femenino y lo masculino, sino que reconfigurará todo el arte activista, refiriéndose al conceptualismo que ayudó a la Avanzada a ultra-codificar su discurso y mantenerlo lejos de la censura como una forma de travestimiento (Rivas, 2013, pp. 249-251).

Estos planteamientos, además de esclarecer algunos elementos particulares del arte de género en el contexto local, nos resultan útiles para abordar algunas hipótesis planteadas en un comienzo, donde reconocíamos el quiebre institucional como un elemento precursor de los problemas de género en el arte, en la medida en que la salida

del Museo habría posibilitado nuevos modos de representación que impulsarían temáticas históricamente censuradas por la institución, tales como la prostitución o el travestismo.

Según Nelly Richard “El rito travesti de la conversión sexual que involucra representaciones y sustancialidades, exige desposesionar a la mujer de sus roles (de todo lo que la ata a una servidumbre de haceres) para posesionarse en sus imágenes y pareceres” (Richard, 1993, p. 71). Es decir, en la medida en que el travesti no es un transexual (lo que supone una operación de cambio de sexo), sino que “transita” entre los géneros, lo que evidencia es la performatividad de los mismos, instalando al género como un constructo social que –por lo demás– no es estable, sino que manipulable según los modos de auto-representación de cada sujeto. Esta crítica puede ser leída también en un contexto social (lo que Richard denominará “procedimiento cultural”), pero en el arte implica también una crítica a la tradición y a los modos de representación “permitidos” por la institución.

Al mismo tiempo, la crítica que instala este tipo de manifestaciones reconoce en la institución artística un organismo de poder que opera desde más de un flanco, puesto que encarnaría tanto un poder vinculado a la Dictadura como imposición de una ideología y sistema económico, así como también la tradición artística patriarcal que resulta igualmente represiva. Esta crítica a los modos de representación de lo femenino y lo masculino son puestos en cuestión profundamente por la emergencia del travesti en el arte, donde dicho gesto consciente toma un carácter político evidente en el contexto de la Dictadura, pero que sin embargo suele pasar desapercibido ante problemas

políticos más explícitos como los vinculados a la violación de los Derechos Humanos y la ausencia de la democracia durante este período.

1.3. Lo personal es político: el problema de género como problema social

Ahora, un último elemento que abordaremos antes de ingresar al análisis de obras es el carácter social que tomará el arte de género durante la Dictadura, lo cual podríamos vincular directamente con el mismo espíritu que tuvieron los activismos de género durante este período, a partir de la iniciativa de las clases bajas en el movimiento feminista. Ahora bien, esto podría vincularse con un fenómeno presente en el feminismo en todo el mundo durante los setenta y ochenta, donde se vivió un giro hacia lo social a partir de la consigna “lo personal es político”, que planteaba la necesidad de pensar la política desde la experiencia personal de las mujeres, lo que su vez permitía el ingreso de sus problemas específicos a la esfera pública por primera vez.

Este giro que tomó el movimiento feminista lo volcó hacia un activismo social, donde se apuntaba a clases medias y bajas: se reclamaba derecho a igualdad en sueldos, derechos laborales en torno al pre y post natal, y muchos otros conflictos vinculados a la discriminación a la mujer en el mundo laboral. A su vez, este ejercicio de análisis de la experiencia personal fue fundamental para la auto-representación de las mujeres como sujetos activos políticamente, en desmedro de lo femenino como pasivo y delegado a lo doméstico.

Instalo este problema en el marco global por las evidentes coincidencias con lo que ocurrió en Chile con el movimiento feminista, el cual se re-articuló –en parte– a partir de los problemas económico-sociales que estaba provocando la Dictadura. Es por

ello que uno de los flancos de crítica en este contexto de parte de las feministas fue la puesta en evidencia de un aumento en la prostitución, donde se buscaba denunciar cierta violencia de género asociada a una situación social de vulnerabilidad.

Varios artistas de este período, por lo mismo, trabajaron con “lo prostibular” como problema, en tanto que emerge como una doble o incluso triple crítica: se cuestiona la marginación social, la violencia de género y el sistema que potencia ambas, encarnado en la Dictadura misma. También emergerá en este contexto el travesti prostibular, que agregará a lo anterior la puesta en crisis del género: “Se abre aquí un punto de tensión, que complejiza las teorías deconstructivistas del género: la desviación de la norma heterosexual y su excedente libertino pueden quedar entramados, fijados por la lógica mercantil, tornando más sinuosas las ambivalencias de la transgresión del género” (Carvajal, 2013, p. 7).

En síntesis, la escena del arte de género que busco caracterizar en el presente capítulo se ve marcada por los tres ejes mencionados hasta ahora: la recurrencia al cuerpo, el travestismo como gesto deconstructivo del género, y el carácter social materializado en la crítica constante a lo prostibular y a la violencia de género vinculada a una condición social de vulnerabilidad. Estos elementos, a su vez, se ven potenciados, por un lado, por los fenómenos que experimenta el circuito artístico ante el quiebre institucional y, por otro, por el mismo carácter social que tomará el movimiento feminista en el contexto de la Dictadura, impulsado por la condición social y económica que ésta instala durante dicho período.

2. Hacia una escena del arte de género en Dictadura

Habiendo instalado estas características transversales que reconozco en la producción a algunos artistas del contexto de la Dictadura, me dispondré a analizar algunas de sus obras a partir de lo planteado hasta ahora. En los siguientes subapartados intentaré exponer que la producción de todos estos artistas encuentra la misma matriz tanto en los cambios del medio artístico, como del debate de género que se estaba dando en este período, a partir de lo cual buscaré instalar a este conjunto de artistas como una primera escena del arte de género en Chile.

Por último, es necesario aclarar que cuando hablo de escena, me interesa evidenciar la articulación de un grupo de artistas cuyos problemas y mecanismos reconozco como similares e impulsados por el mismo tipo de fenómenos artísticos y sociales. En este sentido, los artistas que analizaré a continuación serán leídos a partir de lo que hemos planteado hasta ahora en torno al desarrollo de un activismo de género particular en el contexto de la Dictadura Militar, acompañado de fenómenos del circuito artístico en dicho período. Lo anterior, sumado a los elementos comunes que he planteado hasta ahora en el presente capítulo, me permite configurarlos bajo la categoría de “escena”.

2.1. Carlos Leppe: el cuerpo del artista como lugar de experimentación y deconstrucción del género

Uno de los artistas que nos interesará particularmente en este sentido será Carlos Leppe, autor de obras que hoy son referentes inmediatos en la historia del arte chileno. Durante las décadas del setenta y ochenta, Leppe trabajará desde el arte corporal y la performance, donde el travestismo se convertirá en un gesto recurrente a través del cual

realizará varios ejercicios de experimentación en torno a su identidad sexual, donde instalará varias auto-referencias a su propia biografía. En su obra durante este período, el cuerpo es comprendido como un territorio a explorar, el cual se convertirá en soporte de varias obras que trasgredirán la representación de lo femenino y lo masculino, pero que además articularán un entramado interesante en torno al circuito artístico.

“El perchero”, de 1975, será una de las obras más citadas de Leppey es justamente una de las que más nos interesará en el marco de la presente investigación. Esta obra consistió en una serie de tres fotografías reproducidas en tamaño natural, que mostraban al artista utilizando vestidos rasgados que dejaban ver sus pezones, o donde se simulaba una castración a través de vendajes que cubrían sus genitales; las fotografías eran expuestas colgadas en percheros, simulando una prenda de ropa³³.

Uno de los elementos más interesantes en torno a esta obra fue el contexto en que fue expuesto en una primera instancia. Esta obra fue presentada en un concurso organizado por Galería Módulos y Formas en 1975, la cual llevó por título “Senografía” y que tomaba como tema la representación del seno femenino en el arte (tema que, por lo demás, resulta bastante conservador). Este antecedente nos permite analizar esta obra desde dos perspectivas: primero, como un ejercicio del artista donde indaga en su propia sexualidad y en los límites de su género; y segundo, otro procedimiento donde “se presenta” esta obra –que se instala como “diferente” del canon del género tradicional– a un concurso público que lleva por temática la objetualización del cuerpo femenino; concurso en el que además recibirá el segundo lugar.

³³ Durante los últimos años la obra ha sido expuesta sólo como una serie fotográfica, sin los colgadores ni el perchero, como se ve en la Fig. 1.

Estas dos operaciones llevadas a cabo a partir de esta obra nos permiten leerla no sólo como un ejercicio de auto-reflexión de parte del artista, sino que al hacerla ingresar a un circuito galerístico, supone una intención de configurar un imaginario que pese a estar por fuera de la institución, aún se constituye como un imaginario social. A raíz de esto MilanIvelic y Gaspar Galaz dirán que: “El trabajo corporal de Carlos Leppe es el fruto de una tensión entre su yo íntimo y los parámetros culturales que regulan el comportamiento social. Hay una dialéctica ininterrumpida entre su modo de producción de arte (cuerpo-obra) y el modo de reacción de la comunidad social (cuerpo social)” (Galaz & Ivelic, 2004, p. 195).

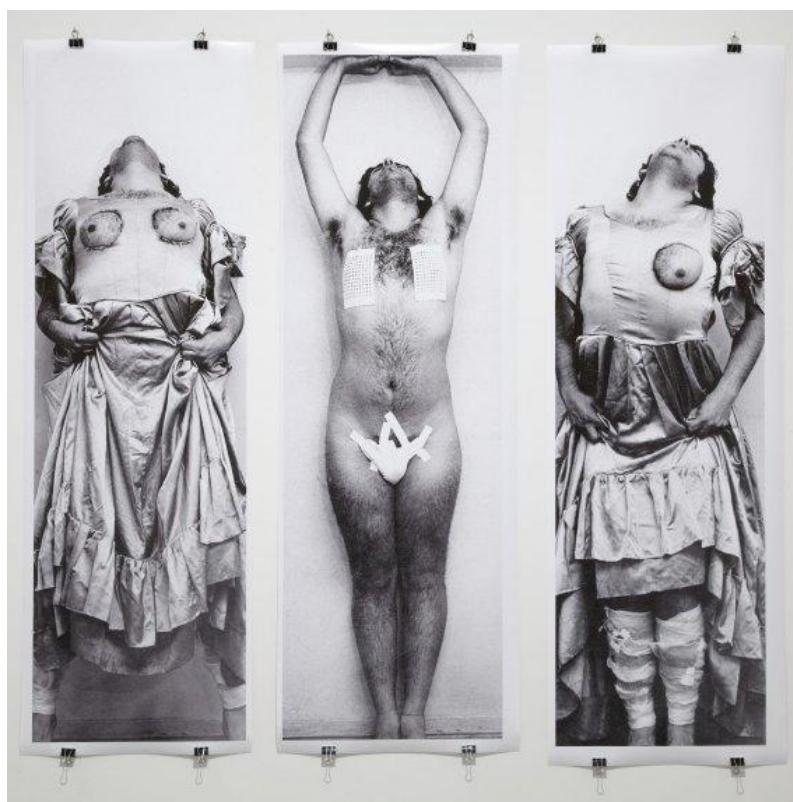


Fig.1: Carlos Leppe, “El Perchero”, 1975. Instalación originalmente compuesta por tres fotografías de 173 x 58 cm colgadas de uncolgador cada una. Colección Museo Reina Sofía, Madrid.

Cabe mencionar que, a diferencia de lo que veremos más adelante con el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis o Paz Errázuriz donde el travestismo aparece como una crítica social al sistema que margina al disidente sexual, el gesto del travestismo que instala Leppe en “El Perchero” implica que el artista está reconociendo al arte como un espacio de experimentación subjetiva, pero que de una u otra forma, se convierte en una crítica al sistema mismo del arte al ser expuesto en éste.

Ahora, a partir de esta misma relación que se instala entre la puesta en crisis de la auto-representación del artista y la inserción de esa crítica en el circuito artístico, podemos profundizar en el trabajo de Leppe a partir del análisis de una segunda obra, esta vez una video-performance titulada “La Biblia” de 1982, realizada en conjunto con Juan Domingo Dávila (pintor del que hablaremos más adelante) y Nelly Richard en el Instituto Chileno-Francés. La performance consistió en una escenificación de *La Pietá*³⁴ con los roles de género invertidos, donde Dávila representaba a la Virgen y Richard a Jesucristo muerto; Leppe, mientras tanto, ingresa a la escena vestido de terno y corbata, pero con la cara maquillada y con pestañas postizas. Leppe se lava la cara y enciende una proyección de un video donde se repite la escena de *La Pietá*, pero esta vez con dos hombres. Mientras se proyecta el video, Leppe lee en voz alta un texto sobre su postura ante el arte chileno.

Esta performance instala una puesta en crisis de la representación de lo masculino y lo femenino en la tradición artística, en la medida en que se hace consciente de la heteronorma presente en los motivos clásicos y busca deconstruirlos; esto, en

³⁴ Motivo artístico muy popular en el Renacimiento, donde se representa a la Virgen María sentada con Jesucristo muerto en sus brazos.

correlación con la experimentación que venía llevando a cabo Leppe con su identidad sexual en su obra, donde se identifica al género como un agente represivo. Por otro lado, me interesa destacar cómo el cuerpo se instala como soporte de dicha crítica, por ejemplo, a través de la auto-presentación de Leppe como un sujeto cuyo género es ambiguo, al presentarse vestido de terno pero además maquillado. Este tipo de operaciones constituye uno de los fundamentos más básicos del *artequeer*, que propone la necesidad de suprimir imposibilidad del tránsito entre los géneros masculino y femenino (o su mezcla).

También, el que Leppe se lave la cara, removiendo el maquillaje, justo antes de proclamar su postura ante el arte chileno podría ser leído como una referencia a la obligatoriedad de permanecer “dentro de la norma” del género para ser considerado o incluido en el circuito artístico aceptado por la institución.

Estas dos obras nos permiten comprender el trabajo de Leppe como uno de los precursores en la representación de sujetos por fuera de la normatividad del género en el arte chileno. Lo curioso de esto es que, al instalarse en un contexto de renovación del circuito artístico local, pareciera que este tipo de operaciones fueron asimiladas como propias de las nuevas formas de representación de la Avanzada, obviando el elemento crítico que contenía la deconstrucción del género en la obra de Leppe en materias de feminismo durante este período.

2.2. Diamela Eltit: el cuerpo marginal como campo de batalla

Otro caso que me interesa analizar dentro del problema del cuerpo como soporte de una crítica al género en el arte es el trabajo de Diamela Eltit, quien proviene del

campo de la literatura pero ingresa al territorio de la performance a propósito de su participación en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA)³⁵. Paralelamente, incursionará en algunas performances personales vinculadas a su trabajo literario, en sintonía con lo que Nelly Richard llamará “la borradura de los límites de los soportes artísticos”, lo que caracterizará la inter-disciplina presente en la Avanzada.

Resulta interesante poner en tensión las participaciones de Eltit en el CADA contra las obras que analizaremos en el presente sub-apartado, donde emergerá un discurso político centrado en la marginación social en un sentido mucho más íntimo que el presente en las apariciones del CADA, y donde dicha marginación se vinculará directamente con la sexualidad. Particularmente me interesa analizar tres obras que dan cuenta de esto: “Zona de dolor I y II” (1980) y “Beso con el mendigo” (o “Zona de dolor III”, de 1982).

“Zona de dolor I” consistió en una performance donde Eltit se auto-infringió varios cortes y quemaduras en los brazos y piernas, para luego leer algunos fragmentos de su aún no lanzada novela “Lumpérica” en un prostíbulo santiaguino, mientras su rostro se proyecta en las paredes exteriores de éste; luego, en “Zonas de dolor II”, Eltit lava las veredas fuera del mismo prostíbulo (Arriagada, 2013, pp. 26-27).

Estas performances pueden ser leídas desde diversas aristas, pero me interesan particularmente dos: primero, la salida de los espacios tradicionales del arte, y segundo, el trabajo sobre el cuerpo de la artista como parte de su diatriba política.

³⁵ El CADA fue un colectivo que comenzó a funcionar en 1979, el cual estaba organizado por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y el sociólogo Fernando Balcells. Su accionar se centró la intervención urbana como forma de resistencia al régimen represivo de la Dictadura; sus obras fueron incluidas por Nelly Richard como parte de la Escena de Avanzada.

Concentrándonos en esto último, los cortes y quemaduras auto-infringidos por Eltit podrían ser leídos como una forma de protesta ante la condición social de la mujer que la llevaba a la prostitución, cuyo discurso no sólo se hacía carne al generar heridas en el cuerpo de la artista, sino que también al deslocalizarlo de los circuitos institucionales, insertándolo en la marginalidad misma que la artista buscaba “hacer visible”.



Fig. 2: Diamela Eltit, “Zona de dolor I”, 1980. Performance documentada en vídeo (película 16 mm) por Lotty Rosenfeld. Colección Museo Reina Sofía, Madrid.

Resulta interesante vincular esta obra con la consigna que rondará a las artistas feministas estadounidenses durante este mismo período: *yourbodyis a battleground*³⁶. Cuidando, por supuesto, las diferencias evidentes entre ambos contextos y propuestas feministas, la obra de Eltit comprende al cuerpo como parte del campo de control del

³⁶ En español: “tu cuerpo es un campo de batalla”. Esta frase se instaló con fuerza en el medio artístico a partir de una obra de Barbara Kruger que llevaba el mismo título.

poder y responde a dicha represión simbólica reconociendo su cuerpo propio como un espacio de lucha ideológica. En este sentido vale la pena caer en cuenta que Eltit haya decidido vincular su novela “Lumpérica”³⁷ con una acción de arte, en la medida en que era justamente dicha acción la que le permitía poner en crisis los mecanismos represivos que actúan sobre el cuerpo y que marginan a “ciertos” cuerpos.

Por otro lado, Eltit juega con los límites del espacio prostibular, donde el gesto en que sale del prostíbulo a limpiar sus veredas, busca hacer visible a través del cuerpo aquella “zona de dolor” social y de género en el espacio público, ocurriendo lo mismo cuando proyecta su rostro en las paredes externas del prostíbulo. En este sentido, la obra de Eltit tiene dos traslados espaciales de los cuales el cuerpo es el soporte: el primero, el traslado de la artista desde museo hacia una zona marginal (o zona de la marginación), y el segundo, la salida del prostíbulo al espacio público, lo que quiebra la delegación a lo privado por condena a la vergüenza a la que se ve sometido el mundo prostibular. Vergüenza que, por lo demás, Eltit limpia, expía. Lo prostibular aparece aquí, por lo tanto, como un problema social, que se ve somatizado en el cuerpo de los marginados y de la artista. Nelly Richard dirá que:

En toda la obra de Diamela Eltit, la mujer protagoniza situaciones que la ubican en el borde del sistema de la organización social –a punto de ser excluida de su contrato simbólico– y que extreman el sentido de su dependencia al universo de sentido gobernado por la autorrepresentación masculina; situaciones de margen que la llevan a vivir como límite su relación al lenguaje y a sus códigos de representación e identidad (Richard, 2007).

³⁷ Primera novela de Eltit, publicada en 1983 y reconocida por su poética experimental, donde aborda implícitamente el problema de la identidad de género ante el escenario represivo de la Dictadura, y donde el cuerpo y la represión que éste sufre se tornan elementos centrales.

Es decir, el traslado espacial del cuerpo de la artista al margen mismo que aborda su obra como problemática, instala dicho cuerpo como una nueva forma de representación, que además, pone en crisis el lenguaje tradicional y la ideología que éste soporta. Pero donde también se abre un espacio para la auto-representación de la mujer desde su experiencia específica, a saber: la prostituta no como objeto de deseo, sino como objeto de violencia.

Otra obra de Eltit que nos resulta interesante en este sentido es la video-performance titulada “Beso con el mendigo”(o también conocida como “Zona de dolor III”)de 1982, donde literalmente la artista lleva a cabo la acción de besar a un vagabundo. Lo interesante, además de la acción en sí misma, es que lo que queda en la retina al ver el registro de esta performance es la reacción de asco de la artista, quien pese a lo cual no detiene la acción.



Fig. 3: Diamela Eltit, “Zona de dolor III” (o “Beso con el mendigo”), 1982. Performance documentada en vídeo (película 16 mm) por Lotty Rosenfeld.

En este sentido me gustaría rescatar algunas palabras de Alejandra Morales, donde plantea que “convocando una serie de experiencias que pasan por el deseo, la sexualidad, el exceso, el temor o el asco, el Arte Corporal ha pretendido trasgredir los límites que la cultura le ha impuesto a la experiencia y desarrollar una comprensión más profunda de nuestras necesidades vitales. Y relevando la violencia y opacidad de las experiencias corporales, ha pretendido transformar nuestra relación con nuestros –y otros– cuerpos” (Morales, 2014, p. 326). En este sentido, el que la artista utilice el cuerpo para abordar estas problemáticas, implica la posibilidad de llevar la experiencia “prohibida” al campo de representación artística (y social) y paralelamente, evidenciar al cuerpo como agente posibilitador de nuevos lenguajes y discursos marginados por la institución y el poder.

También podríamos recordar la teoría planteada por Michel Foucault que mencionamos en un comienzo³⁸, donde instala que el poder ha normalizado la sexualidad transformándola en un saber en lugar de una experiencia. Eltit, en esta última performance, estaría deconstruyendo esta noción al abordar la representación de la sexualidad en el arte a través de la experiencia. Además, este problema resulta interesante al momento de analizarlo desde la perspectiva del género, puesto que Eltit expone su sexualidad y la “del otro” como punto de inflexión en un entramado que vincula la condición sexual y la condición social.

Si bien estas obras no instalan una experimentación en el tránsito entre los géneros como lo hacía la de Leppe, sí problematiza la sexualidad en sí misma como un territorio político, en el cual los marginados sociales se ven igualmente marginados. Al

³⁸Vid.: pp. 19-20.

mismo tiempo, Eltit pone en crisis su propio género, trasgrediendo varios de los parámetros que éste instala, tales como la noción de la mujer recelosa de su sexo, o el tabú de insertarse en el contexto prostibular.

2.3. Juan Domingo Dávila: el ingreso del deseo homosexual como puesta en crisis de la representación de lo masculino

Otro artista que resulta interesante de analizar en este sentido será Juan Domingo Dávila, quien sin embargo no trabajará desde la performance, sino principalmente a través de la pintura. Dávila se va al exilio a Australia, pese a lo cual volverá varias veces a Chile a exponer durante la Dictadura; este traslado le permitirá tomar contacto con movimientos homosexuales muchos más articulados que el chileno, cosa que se verá reflejada en su obra. Dávila trabajará principalmente a través de dos elementos: primero, instalando figuras del deseo homosexual en sus pinturas (cuerpos masculinos hiper-sexualizados, objetos fálicos, etc.) y, segundo, representándolos con constantes citas satíricas a referentes del arte norteamericano y europeo.

Dávila instalará una crítica a los modos de representación pictórica a través de la pintura misma, pero poniendo este medio en crisis a través de la mezcla de estilos y sátiras a varios “genios” de la pintura moderna. Ahora, cabe mencionar que pese a que su crítica se dé a través de la pintura, el cuerpo se instalará como un eje fundamental en ella en la medida en que Dávila buscará “hacer visible” el deseo homosexual, lo cual se materializará en representaciones de cuerpos masculinos instalados como objetos de deseo.

Ivelic y Galaz dirán que “los procedimientos analíticos de desestructuración del lenguaje pictórico están presentes en su trabajo, pero aparece simultáneamente una proyección del yo íntimo que contamina autobiográficamente toda su propuesta visual” (Galaz & Ivelic, 2004, p. 317). Esta última cita me interesa, primero, por lo que dice, y segundo, por la forma cómo lo dice; me detendré en esto último antes de entrar en materia. En su “Chile, arte actual”(1988)³⁹Ivelic y Galaz –al igual como sucede cuando hablan de la obra de Leppe– reemplazan la palabra “homosexualidad” por expresiones como “proyección del yo íntimo”, o simplemente la omiten ante las innovaciones que estos artistas hacían en las materialidades y disciplinas con las que trabajaban.

Este tipo de operaciones ejemplifica cómo, a pesar de que estos artistas estaban siendo reconocidos por los circuitos institucionales, su crítica del género no ingresaba como un problema explícito. Y si bien Nelly Richard sí rescató estos aspectos de la obra de estos artistas, en muchos casos el problema del género sigue siendo leído como un apéndice o un elemento secundario de sus obras. Sin embargo, me parece necesario plantear que la crítica a los modos de representación y la crítica a los problemas que aborda cada obra son síntoma del mismo germen. Con esto quiero decir que el malestar ante el problema del género en la tradición artística se debe leer desde dos flancos: el ideológico y el material.

³⁹ Esta publicación, junto con “Márgenes e Instituciones”, representan los dos polos más importantes de producción teórica en los ochenta. Por un lado, la escena de escritura teórica que acompañó a la Avanzada, liderada por Nelly Richard, cuyos lineamientos eran más “independientes” y se movían en el *underground* (sus textos tenían una recepción limitada, generalmente sólo se incluían en los catálogos de exposiciones de galerías independientes, los cuales tenían un tiraje de copias muy pequeño y cuya densidad teórica era tan completa y conceptual como las obras que analizaban); y por otro lado, la escena Institucional, marcada por la producción teórica de los profesores de la Pontificia Universidad Católica, dentro de los que destacaba Milan Ivelic y Gaspar Galaz. “Chile, arte actual” es una recopilación de obras de arte chileno desde principios del siglo XX hasta los ochenta, y aún hoy se encuentra instalado como uno de los libros más importantes de historia del arte chileno, pese a que los análisis que plantea son principalmente formalistas.

Dávila, por ejemplo, pone en crisis los modos de representación tradicionales dentro de la pintura mezclando estilos y referentes, pero también critica la ideología que ha sustentado la mantención de dichos modos de representación. Para analizar lo anterior, podríamos abordar una de sus obras titulada “Miss Sigmund”, de 1981. En esta obra Dávila pone en relación varios elementos que constituyen citas a otras obras pictóricas; destacan la Marilyn de Warhol y un objeto fálico representado al estilo de Richard Lindner (relaciones que además enfatiza indicando con una flecha que cada representación corresponde a cada artista), ambos referentes del Pop Art.

Dávila recurre al Pop para criticar a la tradición pictórica academicista, pero a la vez se mofa de ese mismo recurso a través de constantes sátiras a artistas pertenecientes al pop norteamericano, donde instala cuerpos masculinos como objetos de deseo que establecen relaciones sexuales con dichos referentes del pop anglosajón. Además, “Miss Sigmund” evoca –evidentemente– a la teoría psicoanalítica y su carácter falocéntrico, donde Dávila modifica el género de Freud con una frase que instala en la parte inferior del cuadro: *Miss Sigmund is sorry, she is feeling worse and cannot come today*⁴⁰.

Hacia la década de los noventa, Dávila seguirá trabajando problemáticas de este tipo, donde destacarán obras como “El libertador Simón Bolívar” (1994), la cual consiste en una pintura que presenta a un Simón Bolívar transexual, con senos y maquillado, sobre su caballo (o yegua, quizás), levantando el dedo de al medio de su mano izquierda. La obra causó molestia tanto en Chile como en el resto de Sudamérica, donde se acusaba al Estado de financiar obras que “le faltaban el respeto” a los próceres de la

⁴⁰ En español: “La señorita Sigmund lo lamenta, ella se siente peor y no puede venir hoy”.

patria⁴¹. Otro ejemplo posterior podría ser “La perla del mercader” (1996), donde Dávila interpelará la obra de Alfredo Valenzuela Puelma⁴² de 1884, la cual representa a una virgen siendo “ofrecida” por un mercader turco, obra que puede ser leída desde el más profundo sexismo y que, sin embargo, fue por muchos años y hasta hace no mucho tiempo reconocida como un ícono de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero volviendo al período que nos interesa, hay una última obra que me parece pertinente analizar, la que pese a que se desmarca del trabajo regular de Dávila vinculado a la pintura, nos servirá para abordar varios elementos planteados hasta ahora en torno al problema del género en el arte chileno durante la Dictadura. Se trata de una serie de dos fotografías: la primera titulada “La biblia de María Dávila”, y la segunda “Liberación del deseo = liberación social”, de 1982.

En la primera, Dávila se fotografía a sí mismo travestido, con el puño cerrado y levantado; la foto parece simular la portada de una revista ficticia llamada “La biblia de María Dávila”, título bajo el cual se instala el slogan “Reina de Chile, pan nuestro”. En esta imagen Dávila se presenta con la cara maquillada blanca y los labios negros, y con una tela celeste con blanco sobre la cabeza, simulando la vestimenta de una Santa y con una expresión solemne pero decidida. El slogan “Reina de Chile, pan nuestro” hace referencia a la Virgen del Carmen que es llamada popularmente de esa forma, quien además es considerada la patrona del ejército, por lo que tomó gran importancia durante el período de la Dictadura. Todos estos elementos nos recuerdan a varias ideas

⁴¹ “El libertador Simón Bolívar” fue financiada por el FONDART.

⁴² Pintor chileno que forma parte de los “Grandes Maestros de la pintura chilena” junto con Pedro Lira, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos.

planteadas en el segundo capítulo, donde analizamos el ideal femenino promovido por la Dictadura.



Fig. 4: Juan Domingo Dávila, “La Biblia de María Dávila”, 1982. Fotografía 119.9 cm x 80 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Dávila aquí pareciera instalar una crítica a la representación de lo femenino vinculado a ciertos intereses ideológicos del régimen, donde además se destacan elementos asociados a la clase y a la raza, como el pintarse la cara de blanco. Un último elemento podría ser el gesto del travestismo presente en la obra, en el que, según Nelly Richard, Dávila instala el nombre propio como matriz del sujeto normado, donde la “primera ceremonia de refundación de la identidad en la que el travesti consume el acto

de la desafiliación traicionando el nombre heredado como definitivo (el nombre propio)” (Richard, 1993, p. 68).

Teniendo claros los elementos de la primera obra, ingresemos ahora en la segunda fotografía: en “Liberación del deseo = liberación social”, Dávila se fotografía de nuevo y con el mismo vestuario que en la imagen anterior, sólo que en esta sus ropas están desordenadas, el maquillaje removido, y él parece haber sido violentado de alguna forma; su puño sigue empuñado, pero ahora descansa sobre su cabeza, en una señal de resistencia más que de lucha activa. Sobre su cabeza se instala el slogan que le da el nombre a la obra.

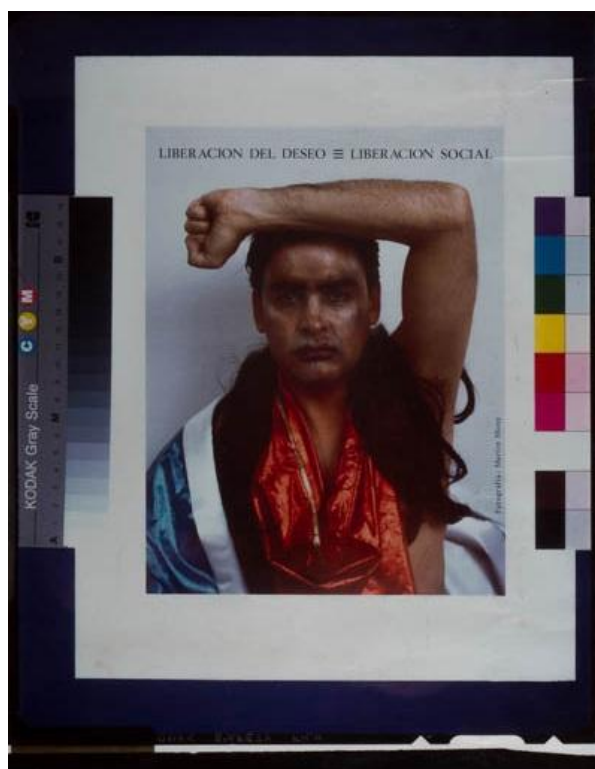


Fig. 5: Juan Domingo Dávila, “Liberación del deseo = liberación social”, 1982. Fotografía 120 cm x 80 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Vinculando ambas obras podríamos decir que la primera instala a lo femenino paródicamente dentro del canon y, en la segunda, Dávila pareciera invitar al espectador a deconstruir las performatividades del género y a instalar la liberación sexual como parte del prontuario social. El gesto de Dávila es interesante en la medida que instala la lucha social contextualizada en este período como mucho más que la ausencia de democracia, puesto que evidencia todo el régimen simbólico-ideológico que reconoce detrás del “comportamiento correcto” promovido por la Dictadura.

En este sentido, la obra de Dávila instala el problema de género como un problema social, que si bien se encuentra encarnado en la Dictadura durante este período, la trasciende en tanto que se reconoce como un conflicto cultural (de ahí sus críticas igual de crudas a referentes del arte fuera de Chile o la referencia a elementos religiosos, los cuales no son reducibles sólo a la moral impuesta por la Dictadura). Esta crítica, además, es instalada desde una puesta en crisis de los modos de representación tradicionales, esta vez sin incursionar en nuevas prácticas como el arte corporal, sino que interviniendo soportes tradicionales y renovándolos; difuminando también los límites entre lo femenino y lo masculino, cuya representación normada se ve encarnada en la tradición que contienen dichos soportes en relación a la institución.

2.4.Paz Errázuriz: lo documental como espacio resistencia

La cuarta artista que analizaremos es Paz Errázuriz, cuyo cuerpo de obra está marcado por el retrato fotográfico como recurso documental. El interés de Errázuriz se centrará en retratar sujetos marginados socialmente, lo que inscribe su trabajo como un

medio de denuncia que tomará fuerza bajo las condiciones sociales que instala la Dictadura Militar.

Es bajo este mismo contexto que Nelly Richard planteará su idea de “la condición fotográfica” en la *Avanzada*, donde “esta discusión asume la fotografía no sólo como una técnica de readecuación de la imagen a las pautas de mayor contemporaneidad visual que definen las sociedades de masas, sino como una clave referencial que busca contrarrestar los efectos de manipulación visual que controlan los aparatos de comunicación dominantes” (Richard, 2007, p. 41). Es decir, la fotografía en el contexto de la *Avanzada* se entenderá como un método de generar imágenes que quiebren el régimen de información unidireccional que mantiene la Dictadura.

Es a partir de esta premisa que me interesa ingresar al trabajo de la fotógrafa Paz Errázuriz, particularmente a una de sus series más conocidas: “La Manzana de Adán”, de 1989 (publicada por primera vez en 1990), la que consistió en el registro documental de la forma de vida de varios travestis de un prostíbulo ubicado en la ciudad de Talca. Esta serie se suma a varias otras series de Errázuriz que repiten la misma operación ya mencionada: buscan visibilizar sujetos socialmente marginados, donde destacarán trabajos posteriores como “El infarto del alma”, de 1992, donde fotografió a varias parejas que vivían en el manicomio de Putaendo⁴³. Pero en este contexto me centraré en la “Manzana de Adán” por la vinculación de dicho trabajo con los modos de representación del género.

⁴³ Esta serie fue pensada para acompañar al libro del mismo título escrito por Diamela Eltit.



Fig. 6: Paz Errázuriz, "La Manzana de Adán", 1989. Colección TateGallery, Londres.

Lo interesante de esta serie, es que en ella Errázuriz no sólo retrata directamente a los travestis (como sí lo hace con otros sujetos en varias de su series que repiten esta operación), sino que también documenta su vida en el día a día, donde los travestis no se encuentran completamente maquillados o travestidos. Esta operación puede ser vinculada con varias manifestaciones similares de las que hablé en un comienzo⁴⁴, donde el carácter documental del soporte fotográfico fue utilizado por el arte *queer* para hacer visibles las condiciones sociales a las que se veían enfrentados los homosexuales y travestis a causa de la marginación social. Esto, a su vez, permitió hacer ingresar al travesti al imaginario colectivo en lugar de censurarlo.

⁴⁴Vid.: pp. 17.

Ahora, para Lorena Souyris, resulta fundamental entender la operación llevada a cabo por Paz Errázuriz en el contexto de la imagen mediática, puesto que la deconstrucción del género que propone su obra pasa por una crítica evidente a los modos de representación que instalan los medios, sobre todo ante el problema del cerco comunicacional que mantiene la Dictadura y los estereotipos de lo femenino y lo masculino que ésta propone; los cuales, operan en este contexto de la misma forma que operaba el dominio sobre el régimen de las imágenes de la institución artística hasta que se instalaran los medios masivos de comunicación y transmisión de imágenes:

La diferencia entre la imagen fotográfica y una imagen mediática propia del tipo de imágenes de nuestra era visual es que estas últimas son esclavas de una concepción tecnocientífica y de los mensajes de un sistema que es normativo, de consumo (...) Esto último se puede interpretar a partir del tema género, es decir, cómo las imágenes de esta era visual construyen a la mujer como imagen, como objeto de contemplación voyerista del espectador-hombre; y no solo a la mujer sino al lugar que ocupa en las relaciones sociales que gobiernan la existencia de los individuos y este lugar está determinado por la construcción de la categoría de masculinidad y feminidad (Souyris, 2008, pp. 111-112).

Esta cita me interesa particularmente porque instala el hecho de que la obra de Errázuriz, al retratar sujetos travestidos, pone en crisis tanto la representación de lo femenino como la de lo masculino. Esto supone algo que ya hemos mencionado varias veces en torno a entender el ingreso del travestismo a la representación artística como un gesto político, que denota la puesta en crisis de las representaciones de individuos sujetos a los constructos normativos de una cultura heteronormal.

Pero además, la operación de Errázuriz podría ser comparable a lo que mencionábamos anteriormente sobre la obra de Dávila, donde el artista “se apodera” de

un medio que cuenta con una carga de tradición artística y hace ingresar su crítica no sólo en el discurso, sino modificando los modos de representación de dicho medio. Es interesante analizar el mismo elemento en el contexto de la fotografía, en la medida en que la imagen fotográfica contiene una carga de realidad, cuya manipulación es mucho más compleja de parte del poder. El régimen representacional del mundo mediatizado instala “una sola forma” de representar a la mujer y al hombre, cuestión que es puesta en crisis al documentar al travesti como sujeto que transita entre lo femenino y lo masculino.

También podría resultar interesante comparar cómo emerge aquí la figura del travesti en contraposición con lo que ocurría en las obras de Leppe y Dávila, donde el travestismo emergía como una operación simbólica, como una representación. Aquí, en cambio, el documentar sujetos cuya identidad sexual se constituye a partir del travestismo, supone su ingreso real al orden representacional. Según Nelly Richard, además:

La imagen fotográfica fija (detiene y retiene) el instante en el que la metamorfosis se cumple para la mirada como logro cosmético, aun no desbaratado por la sospecha física del engaño. La foto captura la imagen del engaño para hacerla durar en el tiempo y conjurar así la frustración del desengaño, le otorga un nuevo suplemento de duración a esa femineidad ya suplementaria (accesoria) del travesti recompensando su vanidad con la imagen-sustituto que prolonga el lapso del escamoteo y de la usurpación de identidades. (Richard, 1993, p. 69).

En otras palabras, pese a que en la obra de Errázuriz los travestis no estén conscientes de la operación simbólica que el travestismo implica en el ámbito representacional, la lectura que la fotógrafa instala sobre ellos posibilita no sólo una

crítica a los modos de representación, sino también una reflexión sobre el carácter social del que venimos hablando en torno al problema de la marginación sexual. Por último, es pertinente mencionar que al igual como ocurría con la obra de Dávila, pese a que la obra de Errázuriz no puede ser leída desde el arte corporal, es difícil suprimir el elemento del cuerpo en ella puesto que el problema social de la marginación del travesti emerge a partir del cuerpo como territorio vulnerado, pero también, como lugar de resistencia al modelo heteronormado del poder.



Fig. 7: Paz Errázuriz, "La Manzana de Adán", 1989. Colección TateGallery, Londres.

2.5. Las Yeguas del Apocalipsis: irrupción, protesta y Transición

Las últimas obras que analizaremos serán algunas apariciones de las Yeguas del Apocalipsis, colectivo de performance formado por los poetas Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes trabajaron en conjunto entre 1988 y 1996; pero en este análisis

nos centraremos sólo en performances realizadas a fines de los ochenta. Al igual como ocurría con Eltit, tanto Lemebel como Casas provienen de la literatura e ingresan al territorio de la performance por un interés en “llevar a la experiencia” la reflexión que están generando en su trabajo literario en torno al cuerpo y la represión de éste.

Aquí el cuerpo aparece como protestatario, las Yeguas trabajarán con la irrupción en espacios públicos como medio de visibilización del problema de la marginación sexual, pero en este caso dicha aparición será mucho más extrema que en los artistas analizados anteriormente, donde en varios de los casos, pese a des-inscribirse de la institución aún se enmarcan en el medio artístico. Según Fernanda Carvajal:

Las Yeguas del Apocalipsis, ejecutaban una micropolítica del nombre al escoger un apodo plural, que no fija ni totaliza, sino que multiplica identidades y opera como fuerza mítica en el momento de irrupción del dúo: nadie sabe cuántas son. Más aún, llevan todavía más lejos el uso no trascendental de los nombres, al utilizar como apodo la cita descontextualizada de la injuria para abrir un nuevo contexto de enunciación (Carvajal, 2011, p. 28).

Las Yeguas se caracterizarán, de hecho, por criticar directamente a la clase política, especialmente a la izquierda de la época y la promesa de la sociedad de iguales que instala la victoria del NO en el plebiscito de 1988. En este sentido, el trabajo de las Yeguas supera, en cierta medida el período que hemos estado analizando hasta ahora⁴⁵, sin embargo, las instalo como parte de la escena puesto que sus apariciones se enmarcan justamente en la Transición hacia la Democracia justo antes de que ésta “comience” con

⁴⁵ De hecho, las Yeguas del Apocalipsis son los únicos artistas abordados en esta investigación que no son incluidos por Nelly Richard como parte de la Escena de Avanzada, lo que tiene una razón bastante obvia: “Márgenes e Instituciones” se publicó en 1986, y la primera aparición de las Yeguas es en 1988. Sin embargo, sí serán abordados por dicha teórica en su “Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática” (1993).

el gobierno de Patricio Aylwin en 1990. Las Yeguas iniciarán su trabajo justamente en este período de finalización de la Dictadura, donde se abrirán nuevos problemas en torno a la marginación sexual, a partir principalmente de la preocupación de que la condición social de los disidentes sexuales no cambie con el retorno a la democracia.



Fig. 8: Las Yeguas del Apocalipsis, "La refundación de la Universidad de Chile", 1988.

Para analizar algunos de estos elementos, ingresemos a una de sus performances. Las Yeguas del Apocalipsis hicieron su primera aparición en 1988 con una acción de arte titulada "La refundación de la Universidad de Chile", la cual consistió en el ingreso a la Facultad de Artes (sede Las Encinas) de ambos poetas desnudos, sobre una yegua. En la performance también participaron dos poetas mujeres: Carmen Berenguer, quien

acarreaba a la yegua que montaban Lemebel y Casas, y Nadia Prado, quien acompañaba la procesión mientras tocaba la flauta. La participación de estas dos poetizas ha sido leída como una referencia a cómo el feminismo ha sido un aliado fundamental del movimiento homosexual, tanto en Chile como en el resto del mundo.

Por otro lado, resulta interesante analizar el título de la obra, que declara la necesidad explícita de “refundar” las instituciones públicas para incluir a la diversidad sexual. Paralelamente, esta performance hace emerger el deseo homosexual presentando cuerpos masculinos liberados del canon heteronormativo y expuestos como puro deseo. Este elemento, si bien había estado presente en obras como las de Dávila, aquí se le da un nuevo calibre al no “representar” dichos cuerpos, sino que “haciéndolos irrumpir” en el espacio público.

Ahora bien, la consigna de que “lo personal es político” que hemos mencionado en torno a los artistas anteriores toma fuerza en las apariciones de las Yeguas, sobre todo cuando éstas dirigen su crítica directamente a la clase política, como ocurrió en dos irrupciones que hicieron en dos congresos de izquierda a fines de los ochenta. En la primera irrupción, ingresaron a un congreso del Partido Comunista en 1988, realizado en el Estadio Santa Laura poco antes del Plebiscito, donde asistieron travestidos e interrumpieron en el congreso para subir al escenario y colgar un lienzo con el slogan “homosexuales por el cambio”. La misma operación fue realizada un año después en una reunión masiva de la Concertación (una vez que ya había ganado el NO), realizado en el Teatro Cariola.

Nelly Richard destaca la ironía de las apariciones de las Yeguas a partir de irrupciones como esta, donde la protesta no se presenta como una manifestación de malestar, sino que como una festividad: las Yeguas al subir a los escenarios de respectivos congresos lo hacen festejando, lanzando besos al público, riendo y bailando. “Esta frivolidad burlesca se juega también, y sobre todo, en el gesto de confundir el límite que separa y opone el sistema del trabajo (con su moral del esfuerzo) al intervalo recreativo de la fiesta como antisistema: corriendo las fronteras dibujadas por una legislación del cotidiano que discrimina entre utilidad (lo puesto al servicio de una contabilidad del rendimiento productivo) e inutilidad (el placer de la diversión)”(Richard, 1993, p. 71).

Lo anterior evidencia que pese a la ironía, el trabajo de las Yeguas instala el cuerpo sexuado como un cuerpo político, en la medida en que se reconoce en él la posibilidad de manifestación en su sentido más simple. Las irrupciones a los congresos de izquierda, además, evidencian el comprender que el control sobre las sexualidades es un aparato simbólico que trasciende las políticas represivas de la Dictadura; lo que genera la necesidad de exigir la abolición de dicho régimen simbólico en el contexto de la Transición a la democracia.

Ahora bien, el entender el cuerpo sexuado como cuerpo político puede ser analizado también a través de una última performance que me interesa destacar: “La conquista de América”, realizada el 12 de octubre 1989 (durante el día de la raza) en la Comisión de Derechos Humanos. En esta acción de arte Lemebel y Casas bailaron descalzos un pie de cueca sobre un mapa de Latinoamérica lleno de vidrios rotos, tiñéndolo de rojo con la sangre de sus pies. La acción remitía no sólo al panorama

latinoamericano ante la gran cantidad de dictaduras en el territorio, sino que también le daba especial interés al caso chileno, al hacer referencia a la cueca sola⁴⁶ y donde además se hacía visible el problema de género en la medida en que Casas y Lemebel jugaban con los límites de lo femenino y lo masculino al reemplazar a las viudas.

Esta última obra me interesa particularmente, puesto que de alguna manera conjuga gran parte de los elementos que hemos mencionado en el presente capítulo. Instala el problema de lo femenino y lo masculino en el contexto particular de la Dictadura, donde además instala al cuerpo como soporte de cierta somatización del dolor social que supone la marginación sexual, pero sin dejar de vincularla al escenario político específico de la violencia sometida hacia los cuerpos por las dictaduras latinoamericanas.

Además, hacen emerger una suerte de travestismo implícito, donde el tránsito entre los géneros pareciera ser un elemento accesorio, pero que sin embargo se instala como soporte y articulador de la acción: se suprime la normativa de la pareja heterosexual en el baile típico del país, poniendo en cuestión los modos de representación de lo femenino y lo masculino en la cultura chilena. Elemento que, por lo demás, aparece entramado al problema de la ausencia de la democracia, como parte de la misma crítica.

Las obras de las Yeguas del Apocalipsis, como mencioné anteriormente, parecieran ser el punto culmine en la reflexión en torno al problema del género en el

⁴⁶ Durante la Dictadura chilena se hizo común que las viudas de los Detenidos Desaparecidos realizaran el acto de bailar un pie de cueca sin acompañante a modo de protesta, lo que remitía a la desaparición de sus maridos y/o familiares. Esta imagen fue utilizada además por la campaña del NO, elemento que pareciera que Lemebel y Casas citan directamente.

contexto de la Dictadura chilena, instalando un momento de cierre de un ciclo que activará un germen de organizaciones vinculadas a este problema durante las siguientes décadas. Resulta interesante volver a destacar cómo en el contexto chileno estas manifestaciones se adelantarán a la producción teórica en torno al problema de género: será en los noventa que se fundarán las primeras organizaciones pro derechos de los homosexuales y el primer Centro de Estudios de Género en el país.



Fig. 9: Las Yeguas del Apocalipsis, "La conquista de América", 1989. Performance registrada por Paz Errázuriz.

Sin embargo, el leer estas obras en retrospectiva nos permite rescatar un discurso que a primera vista pareciera estar desarticulado (al igual que toda la historia de los activismos feministas en el contexto local) pero que, por el contrario, se instalan fácilmente como un punto de inflexión fundamental en el desarrollo de los lineamientos recientes en materias de igualdad en la sociedad chilena actual.

CONCLUSIONES

A partir de lo que desarrollamos hasta aquí nos encontramos en condiciones de establecer algunas conclusiones generales que nos permitirán zanjar los problemas e hipótesis planteados a lo largo de esta investigación. En un comienzo habíamos instalado como problema general la pregunta por cómo relacionar la emergencia del arte de género en el contexto de la Dictadura Militar chilena, entendiendo que ésta suponía un estado de sitio que coartaba en cierta medida la organización social. Esto, a la vez, suponía preguntarse por qué emergerían visualidades vinculadas al problema de género cuando la contingencia política apuntaba a problemas como la violación a los Derechos Humanos y el retorno a la democracia. A partir de lo cual era necesaria también la pregunta sobre qué elementos específicos del campo artístico impulsaban o condicionaban estos problemas en el arte.

A modo de hipótesis habíamos planteado que podríamos leer la emergencia del arte de género en Chile desde dos flancos: desde la eclosión de movimientos sociales vinculados al feminismo que instalaban el problema de género en su discurso, y los cambios particulares que el medio artístico habría sufrido en Dictadura a causa del quiebre institucional que provocó la intervención de militares en ellas, lo que paradójicamente habría resultado en una renovación de los medios, espacios y temáticas del arte local. Habiendo recordado estos elementos planteados en la Introducción, podemos ingresar a lo desarrollado en los tres capítulos de la presente investigación, los cuales buscaron esclarecer dichos problemas e hipótesis planteados.

La investigación se dividió en tres momentos, identificados a partir de los tres capítulos, donde cada uno tuvo un objetivo particular: el primero buscaba instalar elementos transversales que nos permitieran entender, en primera instancia, qué entendemos por arte de género en su sentido más amplio, y luego, vincularlo con la noción de institución artística, en la medida en que reconocíamos a ésta como uno de los elementos problemáticos más importantes vinculados al arte de género, tanto en Chile como en el resto del mundo. En un segundo momento, nos preguntamos por la relación entre arte y política en Chile, dándole especial énfasis al período que nos interesaba y, además, instalando una breve historia de los activismos de género en Chile, lo que nos permitiría entender también las características particulares del feminismo en Dictadura.

A partir de lo anterior, nos dispusimos a introducir un tercer y último momento, donde analizamos aquello que desde un comienzo habíamos instalado como una “primera escena” del arte de género en Chile. Nos dedicamos a analizar algunas obras de Carlos Leppe, Diamela Eltit, Juan Domingo Dávila, Paz Errázuriz y las Yeguas del Apocalipsis, las cuales fueron abordadas a partir de tres elementos fundamentales planteados en el primer apartado del tercer capítulo: la relación entre el arte de género y el cuerpo, la recurrencia al travestismo como gesto político, y el carácter social que se evidenciaba en esta escena del arte de género, donde destacaba la aparición constante de lo prostibular.

Estos elementos, que se instalaron como transversales en los artistas analizados, llevaron a la producción visual contextualizada en el período que duró la Dictadura a instalar las primeras críticas a la representación de lo femenino y lo masculino en el arte

chileno. Ahora, a partir de lo planteado hasta aquí y en relación a las hipótesis indicadas en un comienzo, podemos establecer las siguientes conclusiones:

a) El arte de género como resultado de un contexto específico:

Desde el comienzo, logramos instalar el arte de género como puesta en crisis de los modos de representación dominantes, los cuales identificamos como un régimen simbólico instalado por el poder. Esto nos permite entender el problema de género en el arte como un problema político, que por lo tanto responde a fenómenos específicos de cada contexto y que nos permite caracterizarlo según realidades particulares.

Ahora bien, la lectura que se instaló ante este corpus de obras intentó caracterizar el arte de género en Chile a partir de sus problemas específicos, razón por la cual se planteó en un segundo capítulo una relación con el desarrollo del activismo de género en el contexto local, donde se evidenciaban los movimientos feministas como respuestas a sus contingencias políticas particulares. Sin embargo, en muchos casos se recurrió también a teorías enmarcadas en el feminismo norteamericano o europeo, lo que presenta un problema diferente: el de enmarcar la producción de arte de género local en fenómenos globales.

Si bien este problema no fue desarrollado en la investigación en profundidad, puesto que supone en sí mismo una investigación independiente, la necesidad de recurrir a conceptos ajenos al campo local (como podría serlo, por ejemplo, el concepto de *queer*) responde a la carencia de producción teórica respecto a dichas problemáticas en el circuito chileno; las cuales comenzaron a emerger a partir de los noventa, pero han tomado una fuerza considerable durante los últimos diez años, lo que paralelamente nos

impulsa a volver a revisar obras como las analizadas en esta investigación. Pese a lo anterior, pudimos identificar elementos característicos del arte de género local como el travestismo o el interés por la relación entre la condición social y la violencia de género, elementos que emergieron desde una realidad social particular.

b) Relación directa entre el arte de género y los activismos feministas durante el período de la Dictadura Militar:

A partir de lo enunciado en la conclusión anterior, pudimos vincular la rearticulación de los activismos feministas durante la Dictadura Militar y su aparición en el arte local a partir de elementos comunes como el carácter social de la crítica a los roles de género y la consciencia sobre la represión instalada sobre los cuerpos por la Dictadura. Esto, sumado al punto anterior, nos permitió esclarecer el porqué de la emergencia del problema del género en un contexto donde la contingencia política parecía apuntar hacia elementos como la supresión de la democracia; en la medida en que entendemos el género como un problema político y que, en el contexto de la Dictadura, emerge la condición social y la marginación de la mujer como parte del prontuario político de la oposición.

Paralelamente, notamos que este carácter político de los activismos feministas durante este período se vinculaban directamente con el ingreso de las clases bajas al movimiento, las cuales reconocían el problema de género también como un problema de clases. Este elemento se ve reflejado igualmente en varias de las obras analizadas, donde predomina un imaginario prostibular que instala la marginación sexual como una condena política, económica y social.

c) Renovación del medio artístico como posibilitador de nuevas temáticas en el arte

Otro elemento que reconocimos como fundamental para el desarrollo del arte de género en este contexto es la renovación del medio artístico, fenómeno que se dio a partir la autocensura y del rechazo a los espacios oficiales que provocó en una parte considerable del circuito artístico la irrupción de militares en las instituciones artísticas. El traslado a espacios independientes impulsó la incursión en las acciones de arte, la intervención urbana y otras formas de hacer arte hasta entonces inéditas en el circuito chileno, lo que paralelamente posibilitó la aparición de nuevas temáticas en el arte.

También pudimos reconocer que la crítica que estos artistas instalaron a la institución artística y a sus modos de representación tradicionales, se presentaba en correlación con el malestar ante la situación social que propugnaba la Dictadura. En este sentido, el quiebre institucional impulsó una crítica generalizada a la institución: se puso en crisis tanto el carácter patriarcal de la tradición artística, como la vinculación que tenía con el poder.

Por último, pudimos identificar que el hecho de que estas temáticas emergieran en el contexto de la Avanzada como escena renovadora del medio artístico, supuso la invisibilización de la crítica al género presente en muchas obras. El problema del género fue tradicionalmente leído como un elemento accesorio, secundario o subordinado al resto de renovaciones de prácticas artísticas en este contexto, lo que evidencia la necesidad de ejercer nuevas lecturas sobre estas obras.

d) Necesidad constante de instalar nuevas lecturas en la historia del arte chileno

Las lecturas que instalamos a los artistas abordados en la presente investigación, fueron leídas a partir de un ejercicio teórico retrospectivo que nos permite entender la historia del arte como un relato no lineal, sino como una disciplina orgánica que puede incluir nuevas perspectivas constantemente e ir renovándose. En ese sentido, las lecturas planteadas en esta investigación muchas veces discutieron o se vieron vinculadas con las instaladas por Nelly Richard, quien durante este período teorizó gran parte de las obras analizadas. Por ello, fue necesario esclarecer que las lecturas sugeridas en el marco de esta investigación no buscaban poner en crisis las propuestas de dicha teórica, sino que agregar una nueva forma de abordar estas obras.

Este ejercicio se enmarca en un interés actual por instalar nuevas lecturas en torno a la historia del arte chileno, lo que puede verse en una serie de exposiciones e investigaciones recientes que abordan estas mismas problemáticas. Podríamos destacar, por ejemplo, la citada exposición “Perder la Forma Humana”, la cual contenía una línea dedicada especialmente a las desobediencias sexuales en el arte de este período; de hecho, la exposición⁴⁷ contaba con obras de Dávila, Leppe y las Yeguas del Apocalipsis.

De la misma forma, podríamos destacar como el Museo Reina Sofía de España ha adquirido varias de las obras que abordamos en esta investigación, a partir de un interés en el arte activista latinoamericano de este período, o –igualmente– podríamos destacar la reciente re-edición de “La Manzana de Adán” por parte de Fundación AMA y su adquisición por el TateGallery de Londres, galería que instaló dicha serie en su exposición permanente.

⁴⁷ “Perder la Forma Humana” fue expuesta en el Museo Reina Sofía de España y luego itineró al Museo de Arte de Lima (MALI) y al Museo de la Inmigración de Buenos Aires.

Estos ejemplos, más allá de fetichizar algunos referentes inmediatos del arte chileno, parecieran presentar cierto interés por volver a pensar a estos artistas en la medida en que aún pueden ser leídos desde algunos problemas actuales del arte local. Esclareciendo la importancia de estas obras en materias de género, podemos instalar antecedentes claves para el desarrollo del debate sobre el problema del género en el arte durante las siguientes décadas en el contexto local, teniendo en cuenta la eclosión de estos discursos en el arte chileno durante los últimos diez años.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

KIRKWOOD, J., 1984. *¿Y las señoras políticas?*. Revista Análisis N°72, pp. 35.

LEMEBEL, P., 1991. *Fértil provincia señalada*. Página Abierta N°60.

MONCKENBERG, M. O., 1984. *Mujeres en el Caupolicán: compromiso con Chile*. Revista Análisis N°72, pp. 21.

POBLETE, O., 1983. *Mujeres para la democracia*. Revista Análisis N°60, pp. 33-36

SANTA CRUZ, A., 1983. *Movimiento de la mujer: cauce a una aspiración justa*. Revista Análisis N°59, pp. 34-35.

SUTHERLAND, J.P., 2001. *El movimiento homosexual en Chile*. Revista de Crítica Cultural N°21.

Fuentes Secundarias

ALIAGA, J. V., 2010. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Segunda ed. San Sebastián: Nerea.

ARRIAGADA, G., 2013. *Performance. Intersticio e interdisciplina*. Tesis para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

BADAWI, H. & DAVIS, F., 2013. “Desobediencia sexual”. En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, pp. 92-98.

BUTLER, J., 2007. *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós: Barcelona.

CARVAJAL, F., 2011. “Yeguas”. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Santiago: LOM, Centro de Documentación de Artes Visuales Centro Cultural Palacio La Moneda, pp. 17-49.

CASTILLO, A., 2011. “El feminismo no es un humanismo”. En: CUDS, ed. *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago: Territorios sexuales ediciones, pp. 13-21.

- CRUZ, P. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, M., 2004. *Cartografías del cuerpo*. Murcia: Ad Hoc.
- FOUCAULT, M., 1997. *Un diálogo sobre el poder. Conversación con Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, M., 2002. *La historia de la sexualidad, vol. 1: Voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GALAZ, G. & IVELIC, M., 2004. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- KIRKWOOD, J., 1990. *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Segunda ed. Santiago: Cuarto Propio.
- MELLADO, J. P., 2009. “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena”. En: J. V. Aliaga, ed. *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Santiago: Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, pp. 73-91.
- MORALES, A., 2014. *El arte corporal como puesta en crisis del orden simbólico*. Santiago: Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile.
- NOCHLIN, L., 2001. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. En: K. Cordero & I. Sáenz, eds. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de México, pp. 17-44.
- OWENS, C., 2008. “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. En: H. Foster, ed. *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 93-124.
- PORRAS, G., 2005. *Vanguardia artística, institución y capitalismo*. Santiago: Memoria para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.
- RICHARD, N., 1993. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.
- RICHARD, N., 2007. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- RIVAS, F., 2013. “Travestismos”. En: *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, pp. 247-253.

ROBLES, V. H., 2008. *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.

ROJAS, S., 2008. *¿Qué significa "arte de mujeres"?*. Revista de Teoría del Arte N°16, pp. 37-45.

SCOTT, J., 1993. "Historia de las mujeres". En: P. Burke, ed. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, pp. 59-88.

SOUYRIS, L., 2008. *La mirada, el cuerpo: imagen y género en las trazas de la fotografía de Paz Errázuriz*. Santiago: Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina, Universidad de Chile.

ZAMORA, A., 2006. *La mujer como sujeto de violencia de género durante la dictadura militar chilena. Apuntes para una reflexión*. Santiago: Seminario para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad de Chile.

Recursos digitales

CAMPOS, J., 2011. *Memorias de asociatividad femenina en el pasado reciente chileno (1970-1989)*[En línea]. Disponible en: http://www.archivochile.com/carril_c/cc2012/cc2012-070.pdf[Último acceso: 24/09/2014].

CARVAJAL, F., 2013. *Arte y disidencia sexual durante la transición democrática en Chile: Las Yeguas del Apocalipsis y la noción de travestismo como categoría de inscripción* [En línea]. Disponible en: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_CarvajalF.pdf[Último acceso: 03/10/2014].

CARVAJAL, F., 2013. *Feminismos, estudios de género y sexualidades. Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda* [En línea]. Disponible en: http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2013/10/eje8_carvajal.pdf[Último acceso: 30/09/2014].

CASTILLO, A., 2012. *"Anestias de lo visual": Hacia un cortocircuito de la representación de lo femenino. Conversación con Alejandra Castillo*, Revista Arte y Crítica N°2 [En línea]. Disponible en: <http://www.arteycritica.org/entrevistas/anestias-de-lo-visual-hacia-un-cortocircuito-de-la-representacion-de-lo-femenino-conversacion-con-alejandra-castillo/>[Último acceso: 30/09/2014].

CORTÉS, G., 2013. *Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina* [En línea]. Disponible en: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a261.pdf[Último acceso: 29/09/2014].

RICH, A., 1980. *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* [En línea]. Disponible en: <http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf>[Último acceso: 29/09/14].

VARAS, P., 2012. *No + porque somos + Mujeres por la Vida* [En línea] Disponible en: <http://lamansaguman.cl/2012/11/no-porque-somos-mujeres-por-la-vida/>[Último acceso: 29/09/14].