

El cuerpo transparente de María Victoria González. Discursos estéticos de género localizados en manifestaciones de arte textil.

N. Guadalupe Arqueros y Andrea S. Geat

Fac. de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura y Fac. de Humanidades UNNE
(gimenarqueros@yahoo.com.ar), (andygeat@gmail.com)

1. Textiles y tipos de fibras. Textil y artesanía.

El término latino *texere* de donde deriva textil, se refiere a mezclar y cruzar elementos, en especial a entrecruzarlos siguiendo un orden. De allí anudar, entrelazar de manera sistematizada o mecánica para formar una tela o tejido. Un tejido es entonces un conjunto homogéneo de elementos interrelacionados; cualquier material hecho de fibras, tiras y otros (Abal, 2010). También es el tipo de trama que puede realizarse en ángulo recto o circular y con ayuda de ganchos, agujas o telares que construyen la urdimbre y la trama de fibras torcidas o hiladas. La diferencia técnica entre el tejido trenzado y el tejido simple radica en que el tejido es

“...un entrecruzamiento de un sistema de hilos llamado urdimbre por un sistema de hilos llamado trama cuyo rasgo constante es la formación del paso o calada (espacio que se forma entre los hilos de la urdimbre para el pasaje de la trama).”¹

Podemos agregar también que los tipos de fibras que constituyen los tejidos de los pueblos originarios del norte de la cordillera andina se dividen en fibras de origen vegetal, de origen animal y de origen mineral.² Ya veremos como en la autora el *texere* se va mostrar de modos distintos, haciéndose líquido por ejemplo y coloreando el piso.

2. Tipo de análisis centrado en género

Desde 1955 se propuso la expresión papel de género para describir el conjunto de conductas atribuidas a varones y mujeres en tanto prácticas reales o simbólicas, representaciones, normas y valores que las sociedades construyen históricamente a partir de la diferencia sexual anatómico-fisiológica y que dan sentido a las relaciones entre personas sexuadas; también la forma de los modos posibles de atribución a los individuos de propiedades y funciones dependientes imaginariamente de dicha diferencia sexual. Esta forma siempre refiere a relaciones entre acciones que devendrán masculinas o femeninas según los modelos históricos y culturales. En este sentido se entiende al género como un conjunto entrecruzado de prácticas resultado de representaciones y autorrepresentaciones que producen mujeres y varones. Aún en la diversidad de los modos posibles los modelos de género concretos tratan de acciones de unas y unos respecto de las de otros y es en ese sentido que el género es relacional. Algunas prácticas se definen como masculinas en relación a otras definidas como femeninas y viceversa y se establece entre ellas jerarquizaciones con sus correspondientes relaciones de poder.³

¹ Cfr. Abal de Russo, Clara (2010) *Arte textil incaico. En ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcagua, Lullaillaco, Chusca*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 50.

² Fibras de origen vegetal: tipo a: del pelo de las semillas, b: del tejido troncal denominado líber, c: de fibras vasculares de las hojas y tallos, d: de tallos completos de gramíneas. Origen animal: pelo humano, llama, alpaca, vicuña, guanaco, taruca, jaguar, vizcacha, chinchilla, cobayo, murciélago, nutria de mar, lobo marino; y por último de origen mineral: laminillas e hilos de metal como oro y aleaciones binarias. Para un detalle pormenorizado de la clasificación y especies intervinientes véase Abal de Russo, Clara (2010) y Gutierrez de Velazco, Luzelena. (coord.) (2003) *Género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*. México DF: El colegio de México.

³ En los años '70 el feminismo clarifica el concepto de género como una categoría analítica diferente del sexo biológico que alude a las normas culturales y expectativas sociales por las que machos y hembras biológicos se transforman en varones y mujeres culturales. Además la ideología no solo genera estereotipos que afectan a varones y mujeres individuales, también organiza el mundo natural, social y cultural instaurando estructuras de interpretación incluso en

A la hora de analizar las obras es necesario trabajar los arcaicos conceptos de arte y artesanía y localizar los trabajos textiles dentro de ese esquema. Marián López Fernández Cao distingue los conceptos tradicionales de arte y artesanía desde tres ejes: capacidades del sujeto, materiales e individualidad.⁴ La historia del arte menciona al artesanado como actividad que despliega *capacidades mecánicas*, mientras que el artista posee *cualidades* y disposiciones, la artesanía se realizaría solo en materiales como tejidos, vidrio, cerámica o metal en tanto el arte parece estar vinculado con la piedra, madera o materiales llamados *nobles*. Además la artesanía se realiza de modo anónimo o colectivo el arte sin embargo se crea en forma individual; la artesanía presenta producción a pequeña escala de varios objetos iguales, el arte trabaja en la creación de objetos únicos. La artesanía elabora objetos con funciones determinadas, sin embargo el arte desde la teoría clásica de Kant ha de tener como única función la *fruición estética* (Kant, 1984).⁵

Sin embargo al recorrer la historia del arte se encuentran distinciones y excepciones que hacen ver como la clasificación presenta ambigüedades que responden a prejuicios y estereotipos de trabajos. El caso del textil sería un ejemplo en este sentido; excluido del canon y largo tiempo asociado a la actividad de mujeres y de otros colectivos oprimidos, no ha logrado todavía deslindarse del todo de la categoría de artesanía aun cuando sus obras son individuales y no seriadas. Si se añade que la producción se realiza de modo grupal y estos colectivos pertenecen a ámbitos rurales no occidentales podemos constatar como los filtros de género y procedencia intervienen en la clasificación.

No obstante desde hace un tiempo en el ámbito de la actividad artística latinoamericana comienzan a aparecer artistas que reivindican el textil como materia merecedora de ser considerada arte y lo introducen en sus obras de lienzo o instalaciones. A partir de los setenta comienzan a aparecer colectivos que utilizan ideológicamente los materiales despreciados por su origen (bordado, costura, tejido, tapices, alfombras) y los insertan como obras artísticas en los museos. En la actualidad citamos el caso del grupo TOCAS integrado por Leonor Charvay, Patricia Freideles, Luciana Gingins, Elena Iglesias y Ana Zlatkes, Paula Diringer; originado en el 2007 y que realiza en noviembre del 2008 su primera muestra colectiva en el Centro Argentino de Arte Textil (CAAT), proclamando

“...el lazo: una mirada compartida sobre el género femenino. Mujeres resistentes al silenciamiento de la mujer y ajenas al feminismo como oposición a otros géneros. Mujeres encontradas por un interés compartido. Y, con el paso del tiempo, compañeras. Mujeres artistas. Mujeres amigas. Mujeres en diálogo.”

Una artista argentina que retoma la costura y el bordado como trabajos ancestrales plagados de mitemas y metáforas de colectividad; que se realizan con concentración, destreza e inteligencia es Estela Pereda (**Figura 1 y 2**). La autora expone con equilibrio la meditación que hay en ellos e invita a un acercamiento más especial sin descartar una denuncia que no por silenciosa deja de ser fuerte y entronca con un tipo de arte argentino contemporáneo de reivindicación y belleza.⁶

ámbitos donde varones y mujeres no están presentes en lo que se llama labor simbólica del género. Para un desarrollo introductorio a la perspectiva consultar Cfr. Gamba, S. B. (Coord.) (2009) *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos. También para una reflexión teórica Cfr. Amorós, Celia. (ed.) (2000). *Feminismo y filosofía*. Madrid: Antrophos.

⁴ La caracterización se sistematiza sabiendo que estos elementos de identificación se rompen con frecuencia para dar lugar a excepciones.

⁵ En especial los desarrollos sobre el tipo de juicio que es el juicio estético.

⁶ Cfr. Arqueros, Guadalupe. (2012) *Bordar, meditar y la violencia de quedarse dentro de la casa. Un trabajo de mujeres en la artista textil argentina Estela Pereda*. En: *Arte y políticas de identidad*. N° 7, Universidad de Murcia, España. Aprobado y en prensa.



Figura 1. Estela Pereda, *Niña Cautiva II* 2005. Caja de acrílico que contiene: carretel, hilo, aguja, encaje, vestido de algodón. 25 x 19 x 3 cm



Figura 2. Estela Pereda, *La jaula dorada* 2008. Jaula de metal para pájaros u vestido 45 x 20 cm

V. OBRA

María Victoria González vive y trabaja en Resistencia, aunque es originaria de la ciudad santafesina de Reconquista. Es profesora de grabado, graduada en el Instituto Superior de Bellas Artes de Resistencia. En los últimos años además de su carrera docente desarrolló proyectos artísticos como: *Donde anida la memoria*, *Estrato/strato* y *La condición femenina* en los que recurre al tratamiento de la relación biológica entre el universo vegetal y el humano. A partir del año 2007 dirigió su trabajo al abordaje del cuerpo humano como geografía total, pero de a poco fue centrándose en el cuerpo femenino. En el 2011 desarrolla el proyecto *La condición femenina*, a partir del trabajo de análisis de obra en el Programa Federal para las Artes *Art Boomerang*. Allí compone una instalación que versa sobre problemáticas biológicas de la mujer: la fecundidad, la menstruación, el período de ovulación y fertilización del óvulo.

La instalación se compone de tres obras distribuidas en los pasillos de circulación de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste. La serie se completa con un conjunto de collages realizados a partir de la yuxtaposición de grabados que componen una imagen mayor y describen patologías desencadenadas por el uso de métodos anticonceptivos utilizados históricamente por las mujeres.

En la *condición femenina* el interior del cuerpo femenino es el protagonista. Los genitales, la sangre menstrual y otros fluidos ponen en circulación un conjunto de ideas en torno de cuestiones que poco tienen que ver con la intimidad. Imposiciones, restricciones y *deberes* de las mujeres se manifiestan en imágenes de una obra que visibiliza y crea conciencia señalando relaciones sociales asimétricas inteligentemente camufladas. En las obras de la instalación se ha aprovechado el potencial retórico del soporte textil, como por ejemplo en la utilización del grabado sobre telas que revisten armazones para lograr texturas que aluden a la piel o en la coloración de fibras de algodón para representar la sangre. La materialidad de las obras por un lado vincula a procesos biológicos femeninos a través de referencias a coagulaciones y fluidos, y

por otra parte remite también a labores vinculadas a dichos materiales como el aseo doméstico, la confección de atavíos o trabajos de hilandería históricamente asignados a las mujeres. **(Figura 3)**



Figura 3. María Victoria Gonzalez. Serie instalación. *La condición femenina* 2011. Semiesfera de algodón y estopa. 80 x 100 cm (aprox.)



Figura 4. *Ovillo*. Paula Diringer. 2012. Bordado con relieve y aplicación de cuentas. 70 x 100 cm.

Respecto a la representación de óvulos y la utilización textiles en el espacio artístico se han encontrado obras similares con inspiración en esta figura. Es el caso de la artista argentina Paula Diringer que con su trabajo *Ovillo* en agosto de 2012 obtiene en Buenos Aires el primer premio del *Salón Textil Nacional* **(Figura 4)**. Resulta curiosa la correspondencia respecto de la semejanza de las obras si tenemos en cuenta que Diringer integra un colectivo de producción artística de rasgos feministas y que González llega a este resultado indagando en preocupaciones respectivas a la sexualidad femenina y sus características tanto biológicas como culturales.

Otra de las obras de la instalación de González ha sido construida por una estructura esquinera revestida en tela. La obra, morfológicamente semejante a un paralelepípedo seccionado longitudinalmente referencia a una vagina ubicada en un rincón del descanso de la escalera de ingreso del edificio universitario. De ella brotan las hebras de algodón de saturada tonalidad roja que fluyen por las escaleras como una cascada de sangre. **(Figuras 5 y 6)**

Nos interesa en este caso, la significación del uso de la estopa teñida de rojo oscuro que reedita la artista chaqueña y referencia a la sangre menstrual. Esta tela tejida producto del residuo del espadillado y rastrillado de fibras de lino, suscita ideas del trabajo de limpieza. Esparcida en el piso de la universidad, lleva con valentía al proscenio el tabú de la mujer sangrante. **(Figuras 7)**



Figura 5. María Victoria Gonzalez. 2011.
La condición femenina. Instalación.
Goma espuma forrada. 30 x 80 cm.



Figura 6. María Victoria Gonzalez. 2011.
La condición femenina. Instalación.
Goma espuma forrada. 30 x 80 cm. (aprox.)

En el texto *Historias de mujeres, historias del arte*, la autora española Patricia Mayayo (Mayayo, 2007) describe como alrededor de 1974 Judy Chicago comienza a realizar una serie de obras de fuertes matices orgánicos que titula *Through the flower (A través de la flor)* donde intenta responder a la incertidumbre sobre si existe una naturaleza femenina común a todas las mujeres y si es así, como se traduce esa feminidad en la producción artística.⁷ El interrogante se convirtió en una preocupación central no solo en su propia producción sino también para la investigación de sus contemporáneas. En su investigación Chicago descubre que *las mujeres recurrían con frecuencia al empleo de una imagen central, generalmente una flor o una versión abstracta de una forma floral, rodeada a veces de pliegues y ondulaciones, como en la estructura de una vagina.*⁸ Además de una significativa recurrencia a gran cantidad de frutos o formas orgánicas y a formas sexuales como pechos, nalgas u órganos femeninos, a las que denominó *iconología vaginal*. En este marco leemos que las referencias a los procesos cíclicos corporales son ideas recurrentes en el trabajo de González como otro momento de su trayectoria también fueron las semillas de árboles y la morfología vegetal para construir metáforas sobre órganos del cuerpo humano y analogías sobre fluidos, alteraciones de la salud física y afecciones pasionales. **(Figura 8)**. En la presentación de su obra la artista lo expresa de este modo:

“El conjunto de obras que componen la condición femenina aborda aspectos físicos, fisiológicos y culturales que se entretajan en torno a la fecundidad: el ciclo menstrual, la ovulación, el momento de fertilización del óvulo, (...) que ponen en escena los “días malos” de cada mujer, cualificación inmanente en el imaginario colectivo, causando rechazo, asco y malestar.”

⁷ Mayayo, Patricia. (2007). *Historia de las mujeres, historia del arte*. Madrid: Cátedra.

⁸ Op. Cit. Mayayo, Patricia. (2007), 90-91

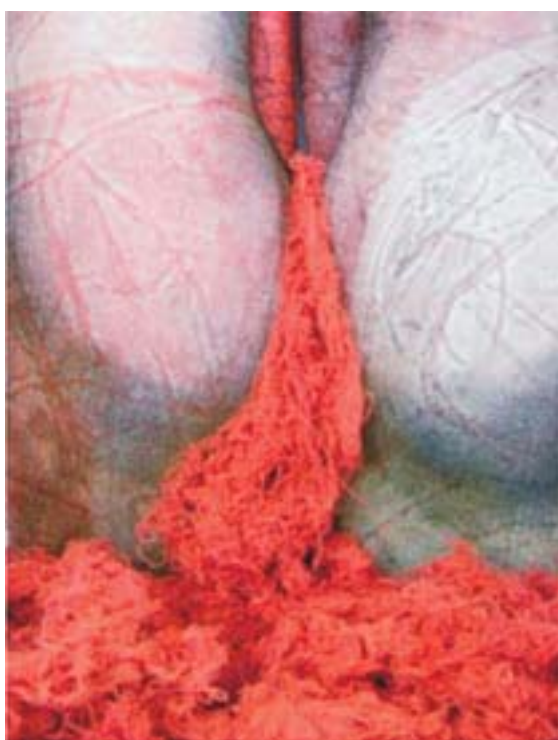


Figura 7. María Victoria Gonzalez. 2011.
La condición femenina. (Detalle) Instalación.



Figura 8. María Victoria Gonzalez. .
La condición femenina. 2011.
Grabados sobre papel yuxtapuestos y troquelados

El resultado de su trabajo constituye una obra provocativa y por momentos agresiva, además de minuciosa y posicionada en contra de las concepciones del goce artístico de pasividad y belleza clásicas, abriendo así los significados a un horizonte de mayor ambigüedad. Habituada al trabajo de grabado, en sus últimas obras incursiona en la instalación porque *La condición femenina* surge en una etapa biográfica en la que sus planteos de ser mujer le reclaman que las representaciones excedan el marco de la obra bidimensional. Después de varios años de dedicación a las minuciosas técnicas aprendidas y a la exploración en diversos modos de composición y creación, dejar el grabado en segundo plano coincide con cambios en su propia vida en que sus inquietudes como mujer la posicionan reflexivamente en su trabajo artístico.⁹

González trabaja estéticamente con ideas vinculadas al registro del paso del tiempo en el cuerpo, también con el avance de enfermedades que corroen los órganos desde adentro. *Lo femenino* en la representación de las obras está asociado a un modo de experiencia de lo biológico y sus asociaciones a los tabúes y ocultamiento de lo público/privado. Las obras de contenidos anatómico-descriptivos con matices celebratorios de las diferencias, encontraron fuerte resistencia en las corrientes feministas igualitaristas que buscan la unificación genérica para obtener las legales. Sumado a esto la utilización de la experiencia biológica femenina en el arte en ocasiones es erróneamente asociada a una presunta naturalización de la esencia, pese a lo cual en el registro pre-teórico de las artistas el uso de imágenes de sangre menstrual, el clítoris o el embarazo resultan eficaces. Como así también el manejo de los tintes cálidos y en el caso puntual del grabado que presentamos, la elección de la técnica punzante de troquelar papeles.

⁹ Geat, Andrea (2012) *El color como instrumento para la construcción simbólica en el discurso estético. Abordaje analítico/crítico de obras de artistas mujeres del NEA.* En Actas de congreso: Argencolor 2012, Resistencia: FAU/ UNNE



Figura 9. María Victoria Gonzalez. *La condición femenina*. 2011. Grabados sobre papel troquelados y yuxtapuestos.

VI. ¿Obra femenina?, ¿Obra feminista?

Interpretando a Katy Deepwel cuando se interroga *¿Qué hace que la crítica sea feminista?* O para nosotras ¿Que agrega la perspectiva al análisis? ¿Sin convertirlo en vacío o en un lugar común? (Deepwel, 1995).



Figura 10. Instalación. *La condición femenina*. 2011. Facultad de Artes, Diseños y Ciencias de la Cultura
Universidad Nacional del Nordeste

Escribir sobre mujeres artistas no hace feminista a una crítica y menos aún encontrar una

suerte de unidad mística en las obras que defienden una *sensibilidad especialmente femenina*. Por el contrario esas maniobras responden a una arcaica estrategia misógina de postular una *diferencia especial* y se puede argumentar contrastando la posibilidad de hacer la misma lectura imposible pero sobre la producción de artistas masculinos. El tipo de análisis que elegimos plantea y hace visibles los prejuicios y privilegios asignados a varones y mujeres, que se pueden reproducir acríticamente independientemente de la identidad de nacimiento o adopción.

Consideramos que trasladando las posiciones se puede también ser una artista femenina o una artista feminista. En nuestro caso la diferencia está en el primer plano que elige González y en la transparencia de la piel y de la ropa. El cuerpo es la plataforma para elaborar representaciones que permiten percibir críticamente un fragmento de esa *condición femenina* enunciada. La obra sigue una línea de preocupaciones que vuelven a hacer foco sobre el cuerpo de las mujeres y su intersección con el espacio de la domesticidad principalmente. González repone a la mujer que sangra y expone a través de representaciones las dicotomías sobre la genitalidad históricamente tabuada, trayendo a escena ideas sobre el espacio privado y el espacio público, revocando los tópicos patrilineales que estereotipan al género, ordenando el deber estar escondidas durante el período menstrual.

Con belleza fuerza y genialidad consideramos que lo logra y completa la rúbrica feminista en sus obras, aprovechando la suavidad del lienzo y el calor de la estopa.

VII. Bibliografía

- Abal de Russo, Clara M. (2010). *Arte textil incaico. En ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcagua, Llullaillaco, Chusca*. Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- AA.VV. (1998). *Femenino plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*. Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales.
- Amorós, Celia. (ed.) (2000). *Feminismo y filosofía*. Madrid, Antrophos.
- Blisniewski, Thomas. (2009). *Las mujeres que no pierden el hilo*. Madrid, Maeva.
- López Fernández Cao, Marián. (coord.) (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea S.A.
- Caso Ángeles. (2008). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta.
- Cordero Reiman, Karen.; Sáenz, Inda. (comp.) (2007) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deepwell, Katy. (ed.): (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Valencia Antonia; López Fernández Cao Marián. (coord.) (2011) *Contar con el cuerpo: Construcciones de la identidad femenina*. Madrid: Fundamentos.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. (coord.): (2003). *Género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*. México D.F.: El colegio de México.
- López Gil, Marta. (1999) *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos.
- Mouffe, Chantall. (1993). *El retorno de lo político*. Buenos Aires: Paidós.
- Pereda, Estela. (2006). *Profesión: sus labores*. Buenos Aires: Papers Editores.
- Pollock Griselda. (2002) *Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales*. Buenos Aires. En Mora: Revista del instituto interdisciplinario de estudios de género, N° 8, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Rosa, María Laura. (2008). *La Cuestión de género*, En OLIVERAS Elena (ed.) *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el Siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- Rosa, María Laura. (2009). “Las/os invisibles a debate”, En Elizalde, Felitti y Queirolo (coord.): *Género y Sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Tramemos N° 60* (2012) Buenos Aires: Boletín del Centro Argentino de Arte Textil.
- Vera Ocampo Silvia. (2010). *Arte y género*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.