

LAS AMAS DEL ARTE: SOBRE ALGUNAS CUESTIONES DEL TRABAJO DOMÉSTICO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DEL NORDESTE ARGENTINO

Andrea Soledad Geat
Universidad Nacional del Nordeste

Resumen: *En este trabajo se analiza un conjunto de obras de arte en el que se identifican contenidos de género problematizados en las mismas, con el fin de indagar cómo, a través de la variable domesticidad, se procede a la interpretación de malestares de género presentes en las manifestaciones estéticas. Metodológicamente, el análisis de las obras es abordado desde la iconografía e iconología,¹ el cual se enriquece con los aportes de los estudios de género, que brindan herramientas teóricas que contribuyen a develar las significaciones intrínsecas de las obras, en tanto producciones de artistas mujeres. Además, partiendo de entrevistas a las autoras, se consideran los indicadores subjetivos y consideraciones personales obtenidos en dichos intercambios. Inscripto en una línea de investigación sobre obras de arte producidas en la Región Nordeste argentina, este trabajo pretende hacer visibles modos de producción no canónicos del arte contemporáneo de artistas mujeres que resultan significativos en tanto manifiestan cuestiones de la realidad social de la cultura contemporánea. La obra "La cruz de los Milagros", autoría de Fernanda Toccalino, y "La condición femenina" de María Victoria González, constituyen obras en las que se advierte la presencia de posiciones políticas al respecto del trabajo doméstico y de la construcción de la feminidad en la creación estética.*

Palabras clave: *estética; arte regional; feminismo.*

La crítica de arte y la perspectiva de género

La crítica de arte con perspectiva de género se sitúa históricamente en los inicios de la década del '70 a partir del texto fundacional de la norteamericana Linda Nochlin, titulado "Why have there never been no great women artists?" [¿Por qué no han existido grandes

Copyright © 2015 by Revista Estudos Feministas.

¹ Erwin PANOFSKY, 1987.

mujeres artistas?].² La pregunta de Nochlin, más que un interrogante, era un programa de trabajo que alentaba desde el feminismo a re-construir la Historia del Arte. Nochlin planteaba, en líneas generales, que no es que no existieran artistas mujeres en la historia, sino que, por distintas causas, habían quedado excluidas del discurso canónico de la disciplina.

Desde la década del setenta, la teoría y la crítica feminista del arte comenzó a indagar histórica e historiográficamente sobre la ausencia de las mujeres como productoras, para insertarlas en el relato histórico de las artes. Se descubrió – junto con el aporte de otras disciplinas – que la estructura que excluía a las mujeres del relato histórico era el patriarcado. La omisión de las mujeres era el resultado lógico respecto a las restricciones previas que impedían el ingreso de mujeres al sistema de las artes y al campo cultural en general. El sistema falocéntrico que sostenía a los varones como productores estaba erigido sobre creencias que se habían construido alrededor de las artes. El concepto de “genio” era una de las más excluyentes, asociada a la idea de “sujeto” como condición necesaria para la creación. Éstas excluían a todos aquellos individuos que no reunieran las características del “sujeto universal moderno”: varón-blanco-heterosexual-burgués. Y como las mujeres habían sido para el arte uno de los más importantes *objetos de representación*, no podían ser también *sujetos de creación*.³

La *ginocrítica* contribuyó a la superación de la noción viril del genio y generó el reconocimiento de la autoría femenina. Sin embargo, desde el feminismo se percibió que no alcanzaba con develar las “reglas” del sistema e insertar a las mujeres en la historia, también se debía complementar con la deconstrucción de la idea tradicional de “la mujer”.

Griselda Pollock⁴ puso en discusión la problemática del *canon* occidental. El canon es la norma que produce hegemonía y genera categorías binarias de desigualdad, estableciendo una estructura de inclusiones y exclusiones. Pollock entiende que el canon está construido no solo desde las instituciones, sino también desde los y las artistas y escritores/as que, a través de sus decisiones y selecciones, construyen el poder y la autoridad del sistema. Construir nuevos modos de pensar lo artístico contribuye al cuestionamiento del canon, como también puede hacerse a partir de la construcción de nuevos lenguajes estéticos, a través de lo que Pollock conceptualizó como “intervenciones feministas” en el arte. El concepto de intervención feminista se vincula con la idea de confrontación de discursos dominantes acerca del arte y los/as artistas, con el reconocimiento de las relaciones de poder entre géneros, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. Una obra de arte no es feminista por el hecho de que haya sido realizada por una mujer, sino en cuanto “problematiza y subvierte las formas en que un texto o sistema de significación específico opera dentro de un orden social dado produciendo hegemonía u opresión”.⁵

El tema de la invisibilidad de la creación femenina en el campo del arte se mantuvo como constante hasta los años setenta del siglo XX, en donde comienzan a darse a conocer problemáticas por las que atravesaban las mujeres, en tanto mujeres y en tanto artistas, y entre las cuales la domesticidad ha sido desde entonces una de ellas.

El trabajo doméstico como disparador artístico

Por trabajo doméstico nos referimos a un conjunto de servicios que se dan en el ámbito del hogar y que históricamente han recaído sobre las mujeres. Celia Amorós expresa

² Linda NOCHLIN, 1971.

³ Marián LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, 2000.

⁴ Griselda POLLOCK, 1999.

⁵ Laura TRAFI-PRATS, 2010, p. 18-19.

que el trabajo doméstico “se trata de un conjunto de servicios personalizados que las mujeres tributamos en privado a los varones en virtud de un privilegio de estatus al que se aferran en tanto que varones”.⁶ Estos privilegios del patriarcado, en el cual los hombres se encuentran en una relación de poder asimétrica frente a las mujeres, han distribuido el espacio público para ellos y el ámbito privado para ellas. La justificación de que el lugar de las mujeres era el hogar ha basado sus argumentos en determinaciones biológicas y atemporales respecto de la existencia de una “naturaleza femenina” que hacía a las mujeres responsables del trabajo doméstico y del cuidado de los niños y ancianos. Nancy Armstrong advirtió, además, que la *mujer doméstica* responde a un ideal generado discursivamente, y que trajo “afiliaciones horizontales” que ha descripto y prescripto normas y conductas adecuadas para configurar “esposas idóneas” a lo largo de la historia.⁷

En el Estado de California, Estados Unidos, un grupo de artistas activamente feministas realizó, en 1971, una instalación colectiva titulada “Womanhouse”, producto de un proyecto emprendido por las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro. La obra evocaba el drama del ama de casa atrapada en la ética del sacrificio.⁸ Un grupo de trabajo colectivo de artistas mujeres produjo obras a partir de la lectura de “La mística de la feminidad” – una obra desarrollada por la psicóloga social Betty Friedan, quien descubrió y analizó “el problema sin nombre” que angustiaba a las amas de casa de barrios residenciales de clase media en Estados Unidos.⁹ Estas fueron las primeras obras que insertaron la variable doméstica en el arte con el fin de problematizar las asimetrías de género en el ámbito del hogar.

Problematizaciones tendientes a la deconstrucción de la idea de la mística de la feminidad, del confinamiento tradicional de las mujeres al espacio privado y la exclusividad de su desempeño en el trabajo doméstico se han convertido en temáticas frecuentes de algunas artistas mujeres. Estas herramientas conceptuales les han permitido cuestionar discursos y presupuestos tradicionales acerca de la feminidad y de los roles asignados tradicionalmente a los individuos según su género. Pasada ya más de una década del nuevo siglo, algunas artistas que se desempeñan en el campo artístico local-regional retoman estos tópicos para trabajarlos en distintos lenguajes visuales, independientemente de adhesiones a movimientos feministas.

La cruz doméstica

*“Las artistas feministas interesadas en explicar el carácter de la opresión que sufren las mujeres dentro de las sociedades patriarcales divididas además por la clase y la raza no pueden contentarse con describir las apariencias y los síntomas de esa opresión. Es necesario excavar y rastrear sus determinaciones estructurales a través de su articulación en la representación”.*¹⁰

Una de las manifestaciones artísticas que ponen en juego la variable doméstica en su discurso, lo encontramos en “La Cruz de los Milagros”. Expuesta en 2005, la obra es una instalación que integró la muestra personal “Público/Privado” de la artista Fernanda

⁶ Celia AMORÓS PUENTE, 2008, p. 41.

⁷ Nancy ARMSTRONG, 1991.

⁸ Patricia MAYAYO, 2007, p. 98-99.

⁹ Betty FRIEDAN, 1965.

¹⁰ Griselda POLLOCK, 2013, p. 294.

Toccalino.¹¹ En el contexto de la serie, cada obra constituyó un símbolo que aludía a instituciones nacionales como la Escuela, la Policía, la Iglesia y a la República. Cada una en particular, posee un complejo entramado de significados en el que se conjugan diferentes elementos de la composición y pueden ser interpretadas tanto individual o conjuntamente.

En “La Cruz de los Milagros” (Figura 1) la artista agrupa, en un rincón de la sala, distintos elementos de higiene doméstica presentados a modo de un precario santuario: plumero, escoba, botellas de lavandina y un escurridor de pisos. Siguiendo el método interpretativo iconográfico de Panovsky,¹² entendemos que la disposición de los elementos de higiene y el título de la instalación, remiten a la imaginaria religiosa, específicamente correntina.

Figura 1 – Instalación “La Cruz de Los Milagros”



Fonte: Fernanda TOCCALINO, 2005.

En la ciudad de Corrientes, *La Cruz de los Milagros* es un símbolo religioso de gran relevancia, dado que está asociado a la fundación de la Ciudad de Vera (actualmente Corrientes) y específicamente a la decisión de los conquistadores respecto del sitio en el cual debían asentarse. El relato social expresa que luego de erigir el fuerte, los españoles instalaron una cruz de madera que expresara su fe cristiana. En los días sucesivos, un grupo de aborígenes atacó el fuerte y ante la imposibilidad de su derrumbamiento, intentaron incendiar la cruz, también sin éxito. A partir de allí, se desprenden dos versiones: una propone que un disparo de arcabuz de los españoles mató al indígena que intentaba quemar la cruz. Y una segunda, afín al milagro, explica que un rayo fulminó a los aborígenes que intentaban quemarla. En la búsqueda de la “verdad histórica”, el milagro de la cruz ha sido un tema de profuso debate en la historiografía correntina a causa de su asociación con la fundación. En el afán de los historiadores de explicar, esclarecer, confirmar o negar el milagro, se ha generado

¹¹ Fernanda Toccalino (Buenos Aires, 1960) es Profesora de Pintura graduada en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” de Buenos Aires. Estudió Grabado y Encuadernación en Bélgica, donde vivió entre los años 1993-95. Posteriormente se radicó en la ciudad de Corrientes. Ejerció en docencia en artes entre 1990 y 2005. Entre enero de 2006 y 2010, estuvo a cargo de la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes de Corrientes y actualmente se desempeña como coordinadora del área de artes visuales de la provincia. Su trabajo artístico está vinculado a problemáticas conceptuales ligadas a la sociedad y cultura contemporánea.

¹² PANOFKY, 1987, p. 48.

una confusión en torno al tema y líneas de pensamiento antagónicas al interior de la historiografía correntina.¹³

Al margen de la búsqueda de verdad, podemos mencionar tres observaciones respecto al interesante y emblemático acontecimiento correntino-cristiano. En primer lugar, refiere a un fenómeno que obró en contra de los desfavorecidos, quienes estaban en condiciones de inferioridad de poder (aunque desde la perspectiva española, éstos fueran concebidos como seres “sin alma” por su desconocimiento de la deidad cristiana). En segundo lugar, la expresión divina manifestada a través del rayo indicaría que los aborígenes no eran dignos del sitio respecto a los españoles. Por último, el milagro tampoco acontece en defensa de los fieles, sino del símbolo religioso: la cruz. Sostener el milagro de la cruz como ritual correntino-cristiano instala como “lugar de memoria” la religiosidad de sus fundadores en el período colonial, el conflicto cultural entre españoles y aborígenes en dicho período, y el triunfo de la civilización occidental por encima de las comunidades que habitaban el territorio correntino previa llegada española que responde a una visión hegemónica de la historia y el milagro.

En relación a la utilización del milagro de la cruz en el arte contemporáneo local, intentaremos responder algunas preguntas mediante la iconología,¹⁴ para arribar a una significación intrínseca de la propuesta estética que revele los valores simbólicos de la misma. ¿Qué conexión encuentra la artista entre el acontecimiento histórico y el trabajo doméstico? ¿Por qué recurre al origen de la ciudad y a una controversia asociada al debate religioso en la historiografía para expresarse respecto a la limpieza doméstica? ¿Qué funciones o sentidos ponen en juego los elementos de higiene en la obra?

Como se dijo, el trabajo doméstico ha estado asociado históricamente a la feminidad, pero en el caso correntino y desde sus orígenes a fines del siglo XVI es posible atender a la relación que se estableció entre aborígenes y conquistadores. La necesidad de mano de obra en el proceso de conquista implicó que los indígenas fuesen incluidos en un sistema de servicio que historiográficamente se conoce como *encomienda*. En Corrientes la encomienda fue el principal modo de sustento de sus habitantes en dicho período y “el servicio personal [...] fue la herramienta que favoreció a los eventuales abusos y sometimientos”.¹⁵ Este sistema perduró en Corrientes hasta principios del siglo XIX, en el cual los “los indios urbanos” hacían el servicio doméstico, las reparaciones de casas, del espacio público, y tareas en las que los requirieran los grupos de la modesta élite correntina.¹⁶ Las mujeres indígenas también eran consideradas integrantes del sistema de encomiendas y estaban incluidas en el servicio doméstico prestando servicios personales gratuitos. A través de la reconstrucción histórica de María Laura Salinas, quien estudió en profundidad la dominación colonial y el trabajo indígena, las denuncias por malos tratos por parte de los encomenderos hacia sus siervos indígenas pueden resumirse en la ejecución de castigos corporales, poca alimentación, tiempo de servicio ilimitado a causa de vivir con ellos y la inclusión de mujeres, niños y hombres que ya no estaban en edad de servir en dicho sistema de trabajo.¹⁷

Estas consideraciones tomadas desde la historia colonial permiten pensar no sólo en las relaciones asimétricas de poder que se establecieron en la sociedad correntina desde sus orígenes, sino también como se construyeron las relaciones interétnicas posterior al surgimiento de la República.

La obra de Toccalino refiere, a través de escasos recursos plásticos, a un complejo entramado de relaciones sociales, culturales, religiosas y políticas desde la referencia a un

¹³ César ZONI, 1973.

¹⁴ PANOFKY, 1987, p. 49.

¹⁵ María Laura SALINAS, 2010, p. 20.

¹⁶ SALINAS, 2010, p. 135.

¹⁷ SALINAS, 2010, p. 275.

acontecimiento en el que la historiografía ha problematizado fervientemente debido a “diferencias de fe”. Reviste también una significativa carga simbólica respecto a los elementos de higiene que la componen y que, a través de ellos, se alude a la higiene moral-religiosa (o institucional, leída en el contexto de la serie). Además de su anclaje histórico al que remite el título de la obra, se debe considerar la elección de los materiales para su ejecución. Son elementos de limpieza cotidiana, domésticos y actuales. La lavandina como elemento distintivo del conjunto se destaca en su significación porque ésta hace algo más que limpiar: purifica y blanquea. Entendida como símbolo de blanqueamiento y purificación, plantea al menos dos posibilidades de interpretación: la primera, referida a una crítica social-religiosa dirigida a un tipo de sociedad correntina, burguesa, elitista y pigmentocrática, a la cual nos hemos referido en el desarrollo histórico respecto al origen de su estratificación social, en la que persistirían algunos rasgos en la contemporaneidad. Pero en una segunda interpretación, más actualizada, es posible vincularla a una demanda social de “blanqueamiento” del trabajo doméstico, el que actualmente recae mayormente sobre mujeres, siendo éste gratuito, mal remunerado o realizado en condiciones laborales desfavorables y fuera de la legalidad.

Ambas interpretaciones son posibles, porque la cruz de Toccalino procede de modo inverso a la concepción original del relato histórico: su cruz no es un emblema grandilocuente de madera incombustible, sino un precario símbolo construido con elementos de limpieza hogareña. Es la cruz de los sometidos y sometidas que ostenta en su título la carga simbólica de ésta como castigo.

Imaginería vaginal

Otro modo de utilización de elementos de limpieza doméstica puede verse en la serie *La condición femenina* de María Victoria González.¹⁸ En dicha serie, la utilización de productos de higiene doméstica está en vinculación con “los días malos de cada mujer”.¹⁹ La obra es una instalación que se desplegó en distintos espacios de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste en 2011 (Figuras 2 y 3).

La condición femenina es una obra que rompe con el lenguaje plástico que la artista había trabajado hasta entonces. Dedicada mayormente al grabado en la bidimensión, en 2011 comenzó a desplegar sus obras en el espacio, después de la experiencia de una clínica artística en la Universidad del Nordeste. Un conjunto de cuerpos escultóricos que realizó para esta serie representaba órganos sexuales femeninos, sangre menstrual y otros procesos biológicos femeninos.

La serie, compuesta por tres obras, estaba constituida por distintos objetos textiles rígidos, forrados con telas claras y de texturas suaves. El objeto escultórico seleccionado aquí podría ser descrito como un “almohadón duro” del que se desprenden hebras rojas de estopa de algodón.²⁰

¹⁸ María Victoria González (Reconquista - Santa Fé, 1957) se radicó en el Chaco desde muy joven. Estudió arquitectura, pero abandonó para dedicarse al estudio de las artes. En el Instituto Provincial de Bellas Artes, se graduó de Profesora de Grabado (1993) y de Pintura (1995). Desde 1994 se dedicó a la docencia en diferentes niveles educativos y a la producción artística. Actualmente está desarrollando su tesis de grado de la licenciatura en artes, que estudió en la Universidad Nacional del Litoral.

¹⁹ GONZÁLEZ, 2011. Así se refiere la autora al origen de su obra en el catálogo de la exposición en la que refiere al período menstrual y la mujer tabuada como carga histórica y cultural para el colectivo femenino.

²⁰ La estopa es un material que deriva del proceso de “peinado” de fibras vegetales como el lino y algodón. Se utilizaba frecuentemente para tareas de limpieza doméstica y también para tareas de limpieza y mantenimiento industrial. En la actualidad casi en desuso para la higiene doméstica, por su reemplazo por ofertas comerciales más afines y económicas.

El trabajo de “La condición femenina” logra sintetizar varias ideas con las que González estaba trabajando en obras anteriores, en torno a los procesos vitales humanos, el paso del tiempo, las enfermedades y la importancia de la participación de los órganos en la configuración de los cuerpos.

Esta obra alude a una gran vagina, de la que brotan hilos de estopa roja que representan la sangre menstrual. La experiencia biológica femenina en el arte ha sido oportunamente asociada a “la naturaleza de las mujeres” en concepciones esencialistas; sin embargo para algunas artistas estas ideas respecto a los procesos biológicos femeninos han sido de gran utilidad en tanto constituyen imágenes que han estado ausentes en el arte producido por artistas hombres. La sangre menstrual, las imágenes clitoricas y el embarazo no idealizado han sido tomados como símbolos desde las primeras manifestaciones de arte feminista.

En la obra de González, la gran vagina es presentada a una altura considerable.²¹ Su ubicación, al final del recorrido de una escalera y en la altura, es posible de ser entendida como metáfora plástica asociada a la idea del nuevo “lugar” alcanzado por algunas mujeres en las últimas décadas, y que convertiría a esta “vagina menstruante” en un símbolo que representa a la “nueva mujer”. Esta asociación es posible debido a que la vagina y su sangre refieren a la imagen de mujer-menstruante históricamente tabuada y escondida, tanto como a la mujer confinada al espacio privado del hogar. Así como los fluidos corporales de la obra de González recorren y abarcan los espacios de circulación en la Universidad, las mujeres han desembarcado lenta y paulatinamente al espacio público durante la *Revolución silenciosa del XX*.

La estopa como material que se asocia a higiene doméstica, y vinculada en la obra a una propiedad, la sangre menstrual, expone el determinismo biológico que vincula “el deber de las mujeres” en relación a lo doméstico con su sola condición biológica. Al mismo tiempo, la sangre representada a partir de fibras vegetales ponen en evidencia la capacidad de “absorción del problema” y la suavidad del hilado; características que han configurado algunas construcciones históricas respecto de la “naturaleza de las mujeres”.

González no expone en su obra una celebración de conquistas, sino la persistencia de ciertas asimetrías de género basadas en argumentaciones androcéntricas. Aunque las mujeres hayan logrado algunas conquistas respecto a sus derechos, el trabajo doméstico aún recae sobre ellas así tengan un trabajo fuera del hogar; y en el caso de no

Figura 2 - Instalación de la serie “La condición femenina”



Fonte: María Victoria GONZÁLEZ, 2011.

²¹ La obra se ubicó a un 150 centímetros de la línea del suelo, al final del recorrido (de abajo hacia arriba) de una escalera. De allí salían las hebras de estopa roja que “caían” por los escalones y llegaban a la planta baja del edificio.

tenerlo, la persistencia de la figura del *ama de casa* continúa siendo un modo de domesticación.

El trabajo del ama de casa es el trabajo de un ser 'sexualmente sometido'. [...] La mujer le debe los servicios domésticos ¿a su esposo? por su estatus de varón y no de qua empleador. Estos servicios no se remunerar porque el marido debe dar a la esposa a cambio de ellos sustento y protección.²²

La realidad de las mujeres de clase media en nuestra región – quienes además tienen acceso al arte – pueden encontrar cierta identificación con el malestar manifestado por González en su trabajo estético. Sobre todo, porque así no fuesen amas de casa, algo no muy distinto ocurre con el trabajo asalariado (fuera del hogar) de las mujeres casadas. Celia Amorós entiende que en el trabajo *extradoméstico* de las mujeres también persisten algunas marcas de su trabajo doméstico.²³

Figura 3: Detalle de la instalación de la serie "La condición femenina"



Fonte: María Victoria GONZÁLEZ, 2011.

La obra de María Victoria González

no expresa solamente aspectos biológicos femeninos, sino que esta variable que expone en su obra está vinculada con aspectos laborales y condicionamientos que persisten en el espacio público tanto como en el ámbito privado para las mujeres, que deja claramente expresado en el título de la obra: la condición femenina, que puede interpretarse como "naturaleza o propiedad de las cosas", pero también como "circunstancias que afectan a un proceso o al estado de una persona o cosa".²⁴

Consideraciones finales

A raíz de lo analizado, podemos concluir en que estas obras son susceptibles de ser entendidas como *intervenciones* en tanto se presentan a través de un modo de producción no canónico en el que se problematiza relaciones de poder vinculadas a factores religiosos, políticos, culturales y de género. La variable *domesticidad* pone a consideración del público de arte malestares de género que se expresan a través de manifestaciones estéticas que dan cuenta de aspectos de la cultura local y contemporánea.

²² Celia AMORÓS PUENTE, 1997, p. 274.

²³ AMORÓS, 2000, p. 46. Si bien Amorós refiere su hipótesis a un estudio de caso específico de mujeres trabajadoras de maquilas en Guatemala, tomadas de una investigación realizada por José Paz Antolín y Amaia Pérez Orozco, cruza estos datos con otros espacios geográficos como Andalucía (España) y Ciudad Juárez (México). Su análisis presenta una realidad no muy diferente a la acontecida en nuestra región.

²⁴ Extraído de la XXII edición del diccionario de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p.

Esto las conduce a plantear cuestiones al respecto de las rupturas y continuidades de ciertas estructuras sociales que sujetan a las personas a través de normas y leyes que las comprimen y reprimen. Queda claro que favorecer el cambio respecto a los malestares expresados demanda tiempos prolongados, y aunque se pronuncie que algunos temas han sido superados, en la práctica siguen presentando contradicciones.

La manifestación de este tipo de proyectos artísticos configura *prácticas políticas* significativamente valiosas, en tanto comprendemos que sus autoras no “viven” de su producción artística, no se sostienen a sí mismas ni a sus familias con ello, sino que trabajan (en el sentido materialista del término) en otros oficios para poder ejercer su arte. Invierten su tiempo, dinero y compromiso en sostenerlo, financiarlo, exponerlo. Oportunamente (y con años de trayectoria en el campo) reciben ayudas financieras, becas e incentivos de distintas instituciones que por lo general no alcanzan a cubrir el costo de las producciones ¡Vaya si aquello que desean transmitir será considerado valioso para ellas!

La exposición de dicotomías respecto a “cuestiones de las mujeres” traduce malestares de género que instalan proyectos que intentan delinear nuevos modos de ver, pensar y sentir. En este sentido, son obras que construyen visiones de mundo y (re)producen significados. Visibilizar y analizar sus obras responde a un trabajo valorativo no sólo ginocrítico, sino feminista, en el cual se ha intentado poner en relación sus códigos artísticos, sus modos de producción, la configuración social, ideológica e institucional que las atraviesa, tanto como algunas particularidades del contexto productivo. Entendiendo el arte como constitutivo de la ideología y no su mera ilustración, se considera que, como espacio de significación y problematización de género, estas formas expresivas abren puertas hacia nuevos modos de pensarnos como sociedad.

Referencias

- AMORÓS PUENTE, Celia. *Mujeres e imaginarios de la globalización. Reflexiones para una agenda teórica global del feminismo*. Rosario: Homosapiens, 2008.
- _____. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1997.
- ARMSTRONG, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CORDERO REIMAN, Karen; SAENZ, Ina (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- DEEPWELL, Katy (Ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra, 1998.
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario, 1965.
- GÓMEZ, Hernán. *La fundación de Corrientes y La Cruz de los Milagros*. Corrientes: Banco de la Provincia de Corrientes, 1973.
- GONZÁLEZ, María Victoria. *Instalación de la serie “La condición femenina”*. 2011.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián (Coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.
- MANTILLA, Manuel. *Crónica histórica de la Provincia de Corrientes*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Luis Peroni, 1928.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1987.
- POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- _____. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- _____. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge, 1999.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. In: _____. 22. ed. 2001.
- ROSA, María Laura. "La cuestión de género". In: OLIVERAS, Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- _____. "Las/os invisibles a debate". In: ELIZALDE, S.; FELITTY, K.; QUEIROLO, G. (Coord.). *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009. cap. 3.
- SALINAS, María Laura. *Dominación colonial y trabajo indígena. Un estudio de la encomienda en Corrientes colonial*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC), 2010.
- TOCCALINO, Fernanda. Instalación "La Cruz de Los Milagros". 2005.
- TRAFÍ-PRATS, Laura. "Griselda Pollock: una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural". In: POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual (introducción)*. Madrid: Cátedra, 2010.
- ZONI, César. "Prólogo". In: GÓMEZ, Félix. *La fundación de Corrientes y La Cruz de los Milagros*. Corrientes: Banco de la Provincia de Corrientes, 1973.

[Recebido em outubro de 2014
e aceito para publicação em novembro de 2014]

The Ladys of Art: About Some Issues of Domestic Work in Contemporary Art of Argentine Northeast

Abstract: *This paper concerns the analysis of a set of artworks in which gender issues are identified. It aims to investigate how it is possible to interpret discomforts of gender in the aesthetic manifestations through the variable domesticity. Methodologically, the analysis is based on the concepts of iconography and iconology, which are enriched by the contributions of gender studies, in order to provide theoretical tools that help to uncover the intrinsic meanings of the works, in productions of women artists. Using interviews with the authors, we incorporate to the analysis personal considerations and subjective indicators obtained from such exchanges. In the context of a line of research on works of art produced in the Northeast Region of Argentina, this paper seeks to highlight noncanonical modes of contemporary art production of female artists that are significant in their modes of exposing issues of the social reality in the contemporary culture. "La Cruz de los Milagros", by Fernanda Toccalino and "La condición femenina" by María Victoria Gonzalez are works in which the presence of political positions on domestic work and the construction of femininity is evident in the aesthetic creation.*

Key Words: *Aesthetics; Regional Art; Feminism.*