El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80

Dra. María Laura Rosa

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/5146>

DOI: 10.4000/artelogie.5146

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Dra. María Laura Rosa, «El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80», *Artelogie* [En línea], 5 | 2013, Publicado el 16 octubre 2013, consultado el 20 diciembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/5146> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5146>

Este documento fue generado automáticamente el 20 diciembre 2021.

Association ESCAL

El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80

Dra. María Laura Rosa

El orden doméstico en la mira

- 1 A finales de la década del '60 la Argentina vive la formación de las primeras agrupaciones feministas, las mismas desarrollarán reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969¹, bajo el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía, se organiza en los salones del café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participan la cineasta María Luisa Bemberg, la escritora Leonor Calvera, la fotógrafa Alicia D'Amico, una egresada de la reciente carrera de sexología, Sarita Torres, Marta Miguelez, Gabriela Christeller y Hilda Rais, entre otras mujeres.
- 2 María Luisa Bemberg², escritora y guionista cinematográfica por entonces –más adelante será una de las más importantes directoras de cine nacional³ - explica que la conformación del grupo se dio por un reportaje que le realizaran a raíz del guión que escribe para la película dirigida por Raúl de la Torre, *Crónica de una señora* (1970), la que causó un fuerte escándalo local. Así señala: “En esa nota me declaré abiertamente feminista y preocupada por la postergación de las mujeres en todas las áreas: política, científica, técnica, económica, y artística. Al poco tiempo recibí varias llamadas telefónicas y cartas de mujeres que manifestaban compartir mis inquietudes”.⁴ (Cano, 1982: p. 85)
- 3 Al poco tiempo las miembros de UFA comenzaron a reunirse en un inmueble del barrio de La Chacarita, propiedad de Gabriella Christeller⁵. (Calvera, 2005: s. p.) Allí se leyeron y analizaron textos como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, *La mística de la*

feminidad de Betty Friedan y *Male and Female* de Margaret Mead, entre otros. También se organizaron los grupos de concienciación cuyo objetivo se fundamentaba en descubrir el subyacente social de la problemática individual.

- 4 UFA fue el primer colectivo de mujeres que desarrolló grupos de concienciación en el país, en gran medida influidas por el feminismo anglosajón. El conocimiento de Bemberg y Christeller de los feminismos norteamericanos –en relación con la primera- y europeos –en relación con la segunda- motivó implementar esta práctica en la Argentina. Así señala Hilda Rais⁶: “(...) Así fue que entré en un grupo de concienciación y de pronto me encontré sentada entre desconocidas que debían contar cosas personales, de la vida privada. Fue un shock. Se proponía un tema y todas empezaban con la misma frase: “Bueno lo mío es muy particular”. Y luego de escucharnos entre nosotras, encontrábamos los puntos en común, algo muy impactante. Para mí, la experiencia de estos grupos fue realmente importante. Comprendí en carne propia aquello de que lo personal es político. (...) Había un temario que creo que había traído María Luisa de las norteamericanas: relación con la madre, con el padre, con los hijos, con el dinero, con el jefe en el trabajo, la primera menstruación... Con el tiempo se fueron agregando otras cuestiones de nuestra propia vida cotidiana.” (Soto, 2010: s. p.)
- 5 El modelo del ama de casa es expuesto críticamente por las feministas. Estas visibilizaron el trabajo agotador, no remunerado y depreciado de las labores domésticas. Un temprano volante⁷ de UFA para el día de la madre⁸ de 1970 exhibía a una mujer preparando la comida frenéticamente mientras atendía el teléfono con sus pies y se ocupaba de los tres niños que intentaban hacer destrozos frente a la ropa lavada que ella recién terminaba de colgar. A su lado, en una mesa, la TV transmitía un aviso que la incitaba a mostrarse hermosa gracias al uso de la loción “Sexy”. En la parte inferior del dibujo un epígrafe señala: “‘Madre’: esclava o reina, pero nunca una persona”.⁹

Folleto de UFA para El día de la madre, 1970

- 6 El feminismo será uno de los varios actores sociales¹⁰ que ponen en evidencia el resquebrajamiento del ideal de domesticidad, el cual se venía gestando desde los años '60. UFA practicará el accionismo en lugares públicos con objeto de minar la matriz doméstica. Ejemplo de ello es la denuncia del carácter patriarcal que conlleva la celebración del Día de la Madre; este hecho inserta dentro de lo político a problemáticas antes insospechadas de serlo. Las consecuencias fueron amplias, como

señala Alejandra Vasallo, las actividades de los grupos feministas no sólo pudieron haber afectado a los transeúntes del espacio público sino a las mismas miembras: “Aunque resulta difícil evaluar la recepción de estas actividades y campañas hacia fuera, podría decirse que tal vez su potencial más importante fuera su impacto en las propias activistas, en cómo ésta nueva forma de pensar y hacer política, transformaba también a sus protagonistas”. (Vasallo, 2009: p. 61)

- 7 En ese sentido, los primeros ejercicios fílmicos de María Luisa Bemberg son ejemplo de lo señalado por Vasallo. En 1972, a raíz de una exposición dedicada al mundo de la mujer, María Luisa Bemberg realiza el primer documento cinematográfico, testimonio del activismo de UFA y herramienta de difusión del grupo: el corto *El mundo de la mujer*¹¹, impulsado a raíz de la exposición *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* que se llevó a cabo en el predio de exhibiciones de La Rural en la ciudad de Buenos Aires. Dicha pieza se hace bajo el requerimiento de las integrantes de UFA, quienes animan a María Luisa Bemberg a desempeñarse en una práctica fílmica en solitario, puesto que hasta entonces sólo había ejercido como escritora y guionista.
- 8 El corto de Bemberg se vinculará, entonces, directamente con el activismo político de UFA ya que las demandas sobre el “(...) esclarecimiento teórico de cómo funciona el aparato de opresión de la mujer y la denuncia de toda idea, sentimiento o conducta que mantenga o refuerce tal opresión (...)”. (autor anónimo, 1973: p. 6) Así como también “(...) los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos con el varón (...)” (autor anónimo, 1972: p. 15) son parte fundamental de *El mundo de la mujer*. A primera vista Bemberg exhibe la construcción de un ideal de mujer moldeada por el patriarcado para la felicidad del varón. En su papel servicial y procreador, la mujer se encuentra atrapada en un entramado en el cual la publicidad y el consumo contribuyen a legitimar e imponer. A partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg va mostrando cómo se difunde un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturaliza a través del orden visual y del lenguaje.

Imágenes del corto *El mundo de la mujer* de María Luisa Bemberg

Imágenes del corto El mundo de la mujer de María Luisa Bemberg

- 9 Influida por la lectura de *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet, quien sostiene que uno de los instrumentos más eficaces del patriarcado radica en el dominio económico que se ejerce sobre las mujeres, la cámara de Bemberg hará hincapié en el consumo como ardid para la eterna dependencia del varón. Es por ello que la directora se detiene en las billeteras de las mujeres pagando y pagando, y en los poderes de cooptación de las imágenes publicitarias. Bemberg desarrollará entonces un “contradiscursos” empleando las mismas herramientas del sistema: palabra e imagen. Las palabras –ya sean a partir de fragmentos leídos por voces en off o por la letra de las canciones seleccionadas- y las imágenes conformarán una mirada de denuncia. La cámara, como señala Clara Fontana, “(...) revolotea todo el tiempo entre electrodomésticos, desfiles de modas y peinados y aparatos estrambóticos destinados a la belleza y al confort. Toda esta parafernalia de uso esencialmente doméstico es presentada con ironía y a menudo con irritación”. (Fontán, 1993: 19)
- 10 Otra de las teóricas del feminismo europeo que impactará en el feminismo de UFA será Carla Lonzi¹². Ella expresa en *Escupamos sobre Hegel*:

La relación hegeliana amo-esclavo, es una relación interna del mundo masculino, y es a ella a la que se refiere la dialéctica, en términos deducidos exactamente de las premisas de la toma del poder. Pero la discordia mujer-varón no es un dilema: para ella no se ha previsto ninguna solución puesto que la cultura patriarcal no la ha considerado un problema humano, sino un dato natural. (Lonzi, 1978: 26)
- 11 Bemberg subvierte esta dialéctica desvelando el trasfondo de una relación de esclavitud cuyo cómplice es la economía de mercado. La cámara se detiene en promotoras, modelos y chicas en la pasarela para exhibir el binomio amo-esclavo que señala Lonzi: mujeres que deben moldearse al requerimiento de belleza patriarcal, que en el fondo es lo mismo que decir capitalista. Demandas físicas se suman a las demandas psíquicas –el culto a la buena madre y esposa- las que perpetúan una esclavitud que se vive como naturaleza y no como barbarie.

Imágenes del corto El mundo de la mujer de María Luisa Bemberg

- 12 Entre tanto electrodoméstico, modeladores del cuerpo femenino y diseño de ropa que constituye la feria *Femimundo*, se pone en evidencia que el universo de la mujer se limita al orden de lo privado, lo doméstico y lo corporal, ya sea tanto en lo reproductivo como en la destreza necesaria en el día a día. Así se va naturalizando una hermosa jaula de cristal desde donde el afuera se ve desde dentro. Así se impone con fuerza un modelo -el ideal de domesticidad- que se veía amenazado -como ya indicara al principio del capítulo- por las aspiraciones en la esfera pública de la “mujer moderna”. La ligazón mujer-consumo sostiene este patrón, agiornándolo con falsas libertades como la supuesta ayuda que ejercían en el trabajo diario los electrodomésticos. Carla Lonzi agrega: “¿Por qué no se ha visto la relación de la mujer con la producción mediante su actividad de reconstitución de las fuerzas del trabajo en la familia? ¿Por qué no se ha visto que su explotación dentro de la familia es una función esencial para el sistema de acumulación del capital?” (Lonzi, 1978: 27)

Imágenes del corto El mundo de la mujer de María Luisa Bemberg

- 13 Sin embargo, esta matriz no sólo afecta a uno de los géneros, también los varones se verán implicados en las construcciones de lo masculino, tan férreas como las de las mujeres. Señala Isabella Cosse: “El ideal del varón proveedor delineaba una “domesticidad masculina”, para utilizar el término acuñado por Margaret Marsh, que implicaba una identidad centrada en la familia y el matrimonio. Sin embargo, ella no alteraba la división de esferas de género, por la cual el varón tenía potestades en el espacio público y detentaba además la autoridad en el privado”. (Cosse, 2010: 118) Tanto familia como matrimonio son referentes del orden patriarcal, los cuales deben superarse proponiendo un “(...) código moral único y permisivo basado en la libertad sexual. (Millet, 1975: 82) En la base de las críticas al modelo de domesticidad de Bemberg sitúa la noción de Millett de revolución sexual, el verdadero cambio en lo privado llegará cuando podamos encontrar otros modos de vinculación fuera del orden familiar heteronormativo, puesto que la célula por la que se reproduce el patriarcado es la familia.
- 14 Pero qué puede cambiar en la vida de una mujer cosificada, adaptada al placer de los demás, atravesada por cientos de contradicciones: tener un cuerpo escultural pero parir varios hijos, estar hermosa pero para pasear por casa, tener deseo sexual pero después de quitar el polvo hasta del rincón más remoto del hogar. Dirá Simone de Beauvoir –a quien las integrantes de UFA habían leído, debatido y reflexionado sobre *El segundo sexo*– “La mujer encerrada en el hogar no puede fundar por sí misma su existencia, carece de los medios necesarios para afirmarse en su singularidad, y esta singularidad por consiguiente, no le es reconocida”. (de Beauvoir, 2010: 513)
- 15 Bemberg había viajado –creemos que ese mismo año de 1972– a París, en donde realiza una entrevista a la filósofa Simone de Beauvoir. Dicha información aparece en la prensa

local a propósito de su experiencia sobre el feminismo en Israel. La argentina había buscado constatar personalmente lo señalado por Beauvoir –en el marco del mismo encuentro– sobre el kibutz como una posible estructura doméstica que permite a la mujer conjugar la casa con lo profesional. Así indica: “Simone de Beauvoir piensa, como por cierto toda feminista, que la condición básica para que la mujer empiece a liberarse del tutelaje del varón, es conquistando su autonomía económica a través de un trabajo remunerado fuera del hogar” indicó la señora Bemberg. Cuando le pregunté si veía factible la conciliación de una vida profesional con las tareas domésticas, ella propuso como una de las posibles soluciones, la vida en el ‘kibutz’, la clásica granja colectiva de Israel”. (autor anónimo, 1972: 18) Dicha situación marca la preocupación de Bemberg ante el ideal de domesticidad que pesa sobre la mujer y la posibilidad de buscar otros modelos –en apariencia mejores– que puedan proponerse en su lugar.

- 16 Aunque el origen de la pieza de Bemberg, aparentemente es sencillo –la denuncia de la construcción de lo femenino en la Buenos Aires de la década del 70–, refleja con enorme claridad la ideología de las dos esferas: la inmanencia de lo privado naturalizado femenino y la trascendencia de lo público, naturalmente masculino. Esta cuestión se enmarca en las lecturas realizadas por las integrantes de UFA, entre las que se contaban como esenciales junto a de Beauvoir, como ya señalé, *La mística de la feminidad* de Betty Friedan y *Sexual Politics* de Kate Millett, también *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone, *Sisterhood is powerful: an Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* de Robin Morgan y *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, entre otros materiales provenientes de colectivos italianos y franceses.
- 17 Por entonces, Shulamith Firestone¹³ expresó la construcción visual de la mujer que desarrollaron los artistas varones a lo largo de la historia del arte. En un texto conocido por Bemberg, *(Male) Culture*, contenido en *Dialectic of Sex: The Case of Feminist Revolution*, cuya primera publicación fue en 1970, la feminista de origen canadiense plantea que la mujer se encuentra atrapada en una mirada erotizada y fuertemente adaptada al placer masculino. Las artistas deben buscar su propia visión, aunque ésta no garantiza su ingreso a un sistema –el del arte– determinado por el linaje paterno. Bemberg reflejará a partir de los fragmentos del cuerpo, el exhibicionismo publicitario y el mercadeo ilimitado y poco disimulado de los objetos que esclavizan a la mujer, una mirada propia que subvierte lo que el evento vende.
- 18 María Luisa Bemeberg consideró *El Mundo de la Mujer* como una obra fruto de su activismo feminista. Por sus lecturas de *Sisterhood is Powerfoool* (1970) de Robin Morgan¹⁴ plantea en el corto una experiencia inédita de mujeres que se dieron a la tarea en común en favor de su propio sexo. El corto se propone crear conciencia a través del arte fílmico. Presentado este análisis de *Femimundo '72* no debemos dejar de lado el hecho de que la acción de Bemberg y las integrantes de UFA debe enmarcarse dentro de las realizadas por el feminismo radical que, desde finales de la década del 60, venía actuando con fuerza en Estados Unidos, situaciones bien conocidas por nuestras feministas. Así señala Leonor Calvera¹⁵ al aludir a los diferentes grupos feministas: “Aunque UFA estuviera más influida por el feminismo radicalizado norteamericano que “Nueva Mujer” o que la inclinación de Oddone hacia los análisis existencialistas de Simone de Beauvoir, era innegable que existía una legítima y fluida red de comunicación, a pesar de algunas diferencias de enfoques”. (Calvera, 1990: 45)

No se nace mujer, se educa para serlo

- 19 Si partimos del precepto beaivoriano que no se nace mujer sino que se llega a serlo, podremos interpretar el análisis de la construcción de lo femenino y lo masculino que realizará Bemberg a través de su cortometraje *Juguetes* (1978). En él, la guionista y directora buceará sobre los lineamientos dados en la infancia a niñas y niños para ir gestando las futuras personalidades afines al sistema patriarcal: niñas domésticas, niños productivos.
- 20 El orden doméstico destinado a las nenas desde la infancia había sido puesto en evidencia por la filósofa francesa Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*, en donde señala: “Así, pues, la pasividad que caracteriza esencialmente a la mujer “femenina” es un rasgo que se desarrolla en ella desde los primeros años. Pero es falso pretender que se trata de una circunstancia biológica; en realidad se trata de un destino que le ha sido impuesto por sus educadores y por la sociedad”. Y más adelante continúa: “Hoy, gracias a las conquistas del feminismo, cada vez es más normal animarla para que estudie, para que practique deportes; pero se le perdona de mejor grado que al muchacho su falta de éxito, al mismo tiempo se le hace más difícil el triunfo, al exigir de ella otro género de realización: por lo menos, se quiere que sea también una mujer, que no pierda su feminidad”. (de Beauvoir, 2010: 220)

Imagen del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

- 21 El cortometraje *Juguetes* fue filmado en la Feria del Juguete llevada a cabo en 1977, en la Sociedad Rural de Palermo¹⁶. El mismo comienza con una especie de manifiesto de Bemberg que señala: “Desde la infancia las expectativas de conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica”.¹⁷ Unos instantes después, el espectador puede leer: “Los juguetes y los cuentos no son inocentes: son la primera presión cultural”.¹⁸ Sabemos que estos pensamientos son de la directora no sólo porque el resto de las frases que luego se citarán en el corto llevan el nombre de quien las pensó y escribió o dijo, sino porque en una larga entrevista que le realizara el diario *La Nación* a Bemberg durante la filmación del mismo, ella señala lo mismo y amplía su pensamiento: “Pensemos un poco en Blanca Nieves, en Caperucita Roja, en la Bella Durmiente: todas figuras pasivas, timoratas,

inseguras, incapaces de tomar una iniciativa, esperando que el príncipe valiente y audaz las despierte a la vida (...)” (autor anónimo., 1977:26)

Imagen del corto Juguetes de María Luisa Bemberg

- 22 La educación diferencial entre varones y mujeres fue una problemática trabajada y debatida por las feministas de los años '70. Nuestras feministas reflexionarán sobre este tema al calor de la lectura de libros como el ya citado de de Beauvoir y *Política Sexual* de Kate Millett. En este último –traducido y analizado por las miembras de UFA- la autora alude a los procesos históricos que fueron delimitando la educación de las mujeres: “Acerca de la mujer, se fue alcanzando así mismo la conclusión de que un mínimo de cultura resultaba más agradable que la completa ignorancia, y mantenía al mismo tiempo su tan deseable inferioridad, sin plantear ninguno de los peligros de la igualdad intelectual. La educación femenina se concibió, pues, como un gentil barniz que no debía rebasar el umbral de la instrucción. Y, en la mayoría de los casos, realzó, con deliberado cinismo, ‘la virtud’ de la mujer (acaramelado sinónimo de obediencia, servilismo y una inhibición sexual peligrosamente cercana a la frigidez)”. (Millet, 1975: 98)
- 23 En su pregunta sobre la cimentación de los géneros y el mantenimiento histórico de la superioridad del uno sobre el otro, Bemberg comienza a destejer la trama articulando las posibles respuestas a través de la organización de tres partes del film, las que no se dan como compartimentos estancos sino interrelacionados entre sí: a qué juegan niñas y niños para la efectiva construcción genérica, el ideal doméstico femenino se moldea desde la infancia y, por último, la posible convivencia de ambos géneros a partir de la mutua protección. Finalmente el corto plantea una ideal convivencia desde el mutuo respeto hacia el otro, su libertad y deseos, pero dentro del marco del amor conyugal heterosexual.
- 24 Es importante mencionar el papel que juega la música en toda la pieza. Bemberg muestra cómo en el cancionero popular se reafirman las diferencias genéricas. *Sobre el puente de Aviñón*, *El arroz con leche* o *Eres un bombón de chocolate*¹⁹, son algunas de las

canciones que elige la directora para unir los diferentes segmentos que conforman el corto. Por otro lado, *El arroz con leche* auspiciará de eje en el que se reúnen imágenes que exhiben la objetualización y mercantilización del cuerpo de la mujer en los medios de comunicación.

- 25 Debemos considerar que el año en que María Luisa Bemberg filma el cortometraje *Juguete* –lo inicia en el año 1977 y lo concluye en 1978– está atravesado por el golpe de estado del 24 de marzo de 1976²⁰ y el consecuente silenciamiento y/o disolución de los grupos feministas de Buenos Aires. Unión Feminista Argentina es una de las agrupaciones que decidirá interrumpir su actividad, así cuenta Hilda Rais: “(...) en UFA ya había mujeres que venían del Partido Socialista de los Trabajadores, del trotskismo, con mucho compromiso político. Entonces, ocurrió el golpe. Poco tiempo después, cuando aún nos seguíamos reuniendo, nos llegó a través de María Luisa Bemberg que se había enterado a través de sus contactos de que los milicos nos habían catalogado como un grupo de ultraizquierda. En ese momento, una probable condena a muerte. Ya habían empezado las desapariciones, sabíamos de gente que pasaba a la clandestinidad. En consecuencia, disolvimos UFA de común acuerdo, quedamos como feministas sueltas que nos juntábamos cada tanto, leíamos”. (Soto, 2010: s.p.)
- 26 El cortometraje *Juguete* también refleja el estudio efectuado a través de setenta entrevistas realizadas a niños entre nueve y diez años con objeto de indagar sobre las pautas de conducta impuestas a través de los juegos infantiles. En apariencia, la iniciativa de este análisis partió de la misma directora. La obra comienza con un entrevistador que pregunta a un grupo de niños y niñas: “¿Qué vas a ser cuando seas grande?”²¹ Las mujeres responden maestra, médica o enfermera y los varones deportista, veterinario, ingeniero, ejecutivo, capitán de barco.
- 27 Bemberg empleará cuentos como *Blanca Nieves* o *La Bella durmiente* para visibilizar las construcciones genéricas. Repetirá tanto en *Femimundo '72* como en *Juguete* la obra *Cenicienta*, en especial la adaptación que realizara Walt Disney para la pantalla cinematográfica cuya grabación del relato se vendía en disco de pasta. Esta fijación de la directora no es caprichosa, por el contrario, refiere al gran éxito que tenía el film en la Buenos Aires de los '70. Aunque también esto se vincula con las críticas feministas a los cuentos infantiles.

Imagen del corto Juguetes de María Luisa Bemberg

- 28 La organización del binomio mujer-hombre y sus consecuentes caracterizaciones – pasividad-acción, esfera doméstica-esfera pública- son elementos que se sitúan en los libros de cuentos, así señala Bronwyn Davies: “La división del mundo en hombres y mujeres es un instrumento o aparato de ordenación que se encuentra en los cuentos infantiles. Al oír las narraciones tradicionales, los niños aprenden a reconocerse a sí mismos y a otros dentro de sus propias narrativas vividas, dotadas de género. Las historias infantiles proveen las metáforas, los personajes y la intriga a través de los cuales interpretan sus propias tomas de posición en el mundo social”. (Davies, 1994:89) Tanto en los cuentos infantiles como en los radioteatros o telenovelas de la adultez, se tejen estereotipos femeninos ligados al rol de la mujer en el matrimonio y al amor romántico que luego se confrontan con la vida real, afectando psíquicamente a las mujeres.
- 29 La permanente presentación en los cuentos infantiles tradicionales –*Blanca Nieves, Cenicienta, La bella durmiente, La bella y la bestia*, entre otros- del matrimonio como la salida directa a la felicidad conllevaba la fascinación de las niñas por ‘la novia’ y el arribo del príncipe ansiado. Sin embargo, el contraer matrimonio no implica que, como argumenta Davies, “(...) el esposo tuviera que merecer su amor o que ellas [por las niñas] debieran corresponder a ese amor. (...) Este esquema textual en el que la mujer se une a un hombre sin llegar a estar nunca segura de si merece o no su amor no es ninguna idiosincrasia específica de los niños. Se trata de uno de los elementos más significativos del discurso romántico, un problema que han luchado por superar tanto la literatura feminista como el pensamiento de cada feminista en su propia actividad práctica”. (Davies, 1994: 137-138)
- 30 El amor romántico y el ideal de domesticidad van de la mano en la modelación de un ser pasivo, maleable por el patriarcado, al que la educación sólo funciona –como señalara Kate Millett- como un “(...) barniz que no debía rebasar el umbral de la instrucción (...)”. (Millett, 1975: 98). Es así como la elección en la profesión por parte de las niñas se vinculará, muchas veces, con una extensión del rol materno: magisterio o

enfermería. Bemberg filmará los juegos asociados a las niñas dentro de dicha feria: muñecas, casitas, diversos electrodomésticos, vajilla de juguete, recetas de cocina, todo lo vinculado con el orden de lo doméstico. Mientras que para los niños encontramos juegos de acción y destreza asociados a los superhéroes más populares del momento: *Batman y Robin*, *El Zorro* y *El llanero solitario*.

Imágenes del corto *Juguetes* de María Luisa Bemberg

- 31 Para concluir, *Juguetes* exhibe la trama que desde la infancia articula los roles reproductivo y doméstico de la mujer en contraposición al papel cultural y al desempeño en la vida pública del varón. Dichos binomios fuertemente presentes en la Argentina del período, se vieron intensificados a raíz del desarrollo de la Mujer Nueva y sus ansias y conquistas de libertades, las que impactaron sobre la trama familiar de la clase media en nuestro país.

La vuelta democrática: una nueva etapa del arte feminista

- 32 Es en 1983, con la restauración de la democracia, que el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. Se desarrollan un conjunto diverso de organizaciones ya sean comunitarias, culturales, políticas, sindicales, profesionales, académicas, que contaron con integrantes feministas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas feministas recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género.
- 33 La conformación de espacios propios para las cuestiones feministas, como fue *Lugar de Mujer*, consolidó una plataforma desde donde articular necesidades y reclamos del género. A su vez este espacio autogestionado y plural, dio lugar a debates teóricos y a exposiciones artísticas. Allí, Rosa Faccaro organizará una mesa redonda -en septiembre de 1984- en la que participarán las artistas Diana Dowek, Elda Cerrato, Nora Iniesta, Inés Ferrari Hardoy, Margarita Paksa, Josefina Quesada y Teresa Volco²². La discusión en mesas/debate sobre la cuestión de la creación y las mujeres fue constante en *Lugar de Mujer*, según lo exponen las gacetillas mensuales. Aquí exhibirá Ilse Fusková²³ la serie fotográfica *El zapallo* y expondrá sus pinturas la artista Josefina Quesada²⁴.

Cartel de Josefina Quesada para el 8 de marzo de 1985

- 34 En esta etapa de efervescencia democrática las/os artistas de la ciudad de Buenos Aires buscarán recuperar el espacio público vedado en época dictatorial. Las mujeres lo ocuparán participando activamente para visibilizar la inequidad patriarcal. En este momento, gracias a la hermandad/sisterhood que las unía, las feministas saldrán a conquistar espacios tradicionalmente asignados a los varones. Es así como un grupo de mujeres, encabezadas por Monique Altschul, se sentirán en condiciones de reclamar todo el inmenso Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires²⁵ para una gran exposición. Nace la experiencia de *Mitominas I* (1986), la que continuará con *Mitominas II* (1988) y *Mitominas III* (1992), con el fin de cuestionar las construcciones míticas que pesaban sobre las mujeres.

Cartel de Mitominas I, 1986

- 35 En este contexto de recuperación de espacios –tanto la calle como los institucionales– se llevará a cabo una exposición que retoma el cuestionamiento al orden doméstico: *El ama de casa y la locura* (1987), gigantesca instalación realizada por un grupo menos numeroso de artistas que venían de trabajar en *Mitominas I*. Agrupadas en torno a la

figura de Monique Altschul, alma mater de las *Mitominas*, el equipo desarrollará una gran obra que, a modo de vivienda doméstica, se extiende por los tres pisos del Centro Cultural General San Martín. La misma será empleada como escenografía para la pieza teatral *Doña Ñoqua*, la que presenta durante los fines de semana la compañía *La Barrosa*, dirigida por el dramaturgo Emeterio Cerro. *El ama de casa...* conjuga las artes plásticas con el teatro y la música, ya que cada espacio contaba con una composición musical propia.

Folleto de *El ama de casa y la locura*, 1987

- 36 Ante la pregunta sobre qué significa ser ama de casa para Altschul, ella responde: “Yo formo parte de la generación que lo que quería era salir de ahí porque es un trabajo repetitivo no remunerado, al no ser remunerado se invisibiliza totalmente. Pero además porque la mujer queda recluida, es una prisionera del espacio. Una mujer de la clase media que no trabajaba en los años '50, '60' podía salir a la peluquería o para hacerse una escapada pero tenía que volver a estar en la casa. La mujer sigue a cargo de la casa, a cargo de los hijos y de los viejos de la familia. Cuando se van los hijos se deprime, le da el síndrome del nido vacío. En cambio cuando uno tiene actividades a fuera uno puede rescatar dentro de la casa espacios propios y a partir de ahí puede recuperar otras perspectivas”. (Altschul, 2009: p. s/p)
- 37 Leonor Calvera compara a la madre-ama de casa con las madres calamar: “El marido, que se forjó una profesión, que ha procurado conseguir mejores puestos en su trabajo, descansa en el apogeo de sus lauros. La madre que se olvidó de sí misma en el sacrificio del matrimonio, recoge lo sembrado: la vida independiente de los hijos, el afecto apático de un marido para quien nunca fue centro. Su perspectiva recuerda la de esas madres calamar Dröescher, a la que sólo les resta extinguirse tras la puesta de huevos y los cuarenta y dos días que tardan en salir de ellos los calamarcitos”. (Calvera, 1982: p. 237)
- 38 La visión de encierro en lo inmanente crece en algunas de nuestras mujeres de forma proporcional a la pregnancy de las lecturas críticas de feministas anglosajonas tales como: Betty Friedan con *La mística de la feminidad*; Kate Millett y su *Política sexual* y Shulamith Firestone y su *The Dialectic of Sex*, entre otras. Es en los '80 cuando se busca

continuar con los logros que habían iniciado las feministas de los '70, aunque muchas de ellas consideraban que las nuevas generaciones de los '80 las habían olvidado. (Nari, XI: p. 20)

Ingreso al Ama de casa y la locura, 1987

- 39 Monique Altschul responde a la pregunta sobre la lectura de Beauvoir y Millett: “Sí, leía a ambas. A Simone de Beauvoir cuando aún era adolescente. ‘El segundo sexo’ me impresionó tanto que quedé atrapada en el mundo existencialista, sobre todo cuando entré a Filosofía y Letras [se refiere a la facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. Hice gran cantidad de seminarios sobre Sartre y sobre Camus y quería ser Juliette Greco! Volví muchas veces a leer párrafos del Segundo sexo: un libro de cabecera. Mi relación con el texto de Kate Millett, un ineludible en los '70 -sobre todo si vivías en los EE UU y enseñabas en la universidad- fue distinta. Mientras que de Beauvoir llevaba a la reflexión, Millett te metía de cabeza en el activismo. La otra gran influencia fue Betty Friedan y su mística feminista”. (Altschul, 2010: s/p.)
- 40 Existe un quiebre generacional entre madres amas de casa e hijas que buscan escapar de ese modelo, dicha situación ya había sido señalada por la misma Friedan: “En mi generación, muchas de nosotras sabíamos que no queríamos ser como nuestras madres, aún cuando las adorábamos. Su desilusión era demasiado evidente para que no nos diéramos cuenta. ¿Llegamos a comprender, o sólo presentimos, la tristeza, el vacío, que las hacía apegarse a nosotras demasiado rápidamente, tratar de vivir nuestras vidas, dirigir las vidas de nuestros padres, pasar sus días comprando o suspirando por cosas que nunca parecían satisfacerlas, fuese cual fuera su precio? Por extraño que parezca, muchas madres que querían a sus hijas, y la mía era una de ellas, no querían tampoco que sus hijas crecieran como ellas. Sabían que necesitaban algo más”. (Friedan, 1974: p. 107) Sin embargo, no debemos olvidar que en 1967, en los Estados Unidos se publica la novela *Diario de un ama de casa desquiciada* de la periodista Sue Kaufman quien, desde otro lugar que Friedan y prácticamente al mismo tiempo, denuncia las consecuencias emocionales y físicas del patrón doméstico sobre las mujeres. (Kaufman, 2010: p. 11)
- 41 Sin embargo, Kate Millet no deja de señalar que lo privado es político, hecho que Altschul marca como una puerta para la acción. Es así como esta noción resultará central a la hora de vincular a las feministas del *Ama de casa y la locura* con el campo artístico, ya que la obra deviene -desde el humor y la ironía- en denuncia de la situación doméstica de la mujer; así explica Millet en *Política Sexual*: “ En este ensayo no

entenderemos por ‘política’ el limitado mundo de las reuniones, los presidentes y los partidos, sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”. (Millet, 1975: 31-32)

- 42 El saber que se necesita algo más que lo puramente doméstico fue vivido de manera traumática por muchas mujeres, pero ese no fue el caso de Monique Altschul quien cuenta: “No fue duro romper con el mandato de la madre tradicional, ama de casa. Carlos, mi marido, siempre respetó lo que yo quería hacer, nos apoyamos mutuamente (...) Yo jamás me enganché con el rol de ama de casa, más aún, yo era una lectora apasionada de Simone de Beauvoir, estaba muy metida con el existencialismo y Juliette Greco, no quería casarme ni tener hijos. Cuando lo conocí a Carlos [refiere a Carlos Altschul, su marido] quería estar con él pero no quería casarme. Finalmente nos casamos porque yo tenía una beca en Múnich, era una ciudad muy católica y no permitía la convivencia de una pareja sin casarse en una misma habitación. Conseguimos una habitación que nos alquilaron las hijas adolescentes de un matrimonio que no se encontraban en la casa. Cuando ellos llegaron nos obligaron a casarnos. (...) Tuvimos a los tres chicos en tres años [habla del nacimiento de sus hijos] y nunca paré de trabajar, enseñaba, además eso me lo imponía yo. Sabía que todo era una trampa, que si dejaba de trabajar un día caía en el rol de ama de casa. Ser ama de casa tiempo completo es algo así como enloquecer”. (Altschul, 2009: s/p.) Es la conciencia de la diferencia entre varones y mujeres y la necesidad de luchar por un mundo de equidades lo que impulsa a Altschul a la práctica activista-feminista. El arte será el lenguaje que ella emplee, siempre acompañado de humor.
- 43 En *El ama de casa y la locura* las artistas buscan la desmitificación del concepto *hogar dulce hogar*, la casa se transforma en el lugar del encierro, la esclavitud a la vez que el espacio de las obsesiones y los miedos de la mujer, pero este clima de la instalación cambiará cuando la misma funcione como escenografía de la pieza teatral de Cerro. En primer lugar el clima caótico de la pieza refleja lo masculino: “La locura que se instala es lo masculino, [señala Altschul] es la visión masculina que aporta Emeterio Cerro porque termina toda la obra en la loca que está encerrada en el desván. Mientras que el ama de casa preserva lo silencioso, lo callado, esto es todo ruido y bullicio. Mucho grito”. (Altschul, 2009: s/d)

Monique Altschul (primera fila de blanco) y equipo preparando el dormitorio del Ama de casa y la locura, 1987

- 44 Son los fantasmas de la vivienda los que pululan, gritan y alborotan a la mujer. “Los fantasmas convivían en la cotidianeidad del ama de casa de la obra. Creo que para el ama de casa un momento de alivio es cuando se van todos. Los chicos se van a la escuela, el marido se va al trabajo y se queda ahí a tomar unos mates y a escuchar la radio. Entonces hay un momento de tranquilidad en donde ella recupera el espacio... y después comienza de nuevo todo ese trabajo repetitivo. Y también tiene que ver con la falta del espacio propio para poder crear, eso es algo que se da en las distintas clases sociales, incluso Virginia Woolf es la que lo plantea. La casa es de la familia, la mujer tiene los restos de la casa. Es muy difícil que la mujer consiga su escritorio también. Cuando yo hice *El ama de casa y la locura* mi taller estaba arriba, entonces era un poco el lugar de la loca de la familia”. (Altschul, 2009: s/d.)

Personajes de la compañía de teatro La Barrosa en el baño del *Ama de casa y la locura*, 1987

Dos vistas del Comedor del Ama de casa y la locura con los personajes creados por Altschul y equipo, 1987

Comedor del Ama de casa y la locura con la compañía de teatro La Barrosa en acción, 1987

- 45 La instalación refleja en sus silencios como cobran vida los personajes con los que convive diariamente la *reina del hogar*. Es en la soledad en donde el/la espectador/a puede personificar al ama de casa que en su desamparo, recorre la vivienda. En relación a ello Altschul aclara que “(...) la locura entendida no como síndrome psiquiátrico sino como lugar de no escapatoria, donde la mujer es guardiana, cuidadora y ordenadora de un orden preciso para el funcionamiento del hogar. La locura tiene que ver con que el único lugar de la mujer es la casa: de la casa de su padre pasa a la casa de su marido. Pero a veces el hombre se convierte en visitante de su propia casa.” (1987: 14)

Desván del Ama de casa y la locura, 1987

La loca del desván del Ama de casa y la locura 1987

- 46 Sin dudas he visto posible relacionar a *El ama de casa...* con los planteamientos de las artistas estadounidenses que integraron el Programa de Arte Feminista de CalArts, más concretamente las que realizaron la *Womanhouse*, obra en la que he encontrado, tanto desde lo conceptual como desde lo técnico, puntos de encuentro. En ello cabe destacar tres coincidencias que estimo son: la integración de diferentes lenguajes artísticos - danza, teatro, performance, videoarte, música-; la desjerarquización de las artes y la réplica tanto de comportamientos normativos a los que se somete a la mujer como del entorno doméstico (cocina, comedor, dormitorio, desván), con el fin de reflejar, como si de un espejo se tratara, los mecanismos del patriarcado. Dado la extensión del presente artículo, no es posible ahondar en estos puntos, quedando esbozados para futuras publicaciones²⁶.

A modo de conclusión

- 47 Acompañando la conformación de los grupos feministas durante los años '70 y '80 se desarrollarán diferentes manifestaciones de arte feminista que expondrán críticamente el ideal de domesticidad, entre otras temáticas acuciantes. El patrón doméstico fue temática central en los grupos de concienciación ya que estos visibilizaron el origen de

las problemáticas individuales: la división de las dos esferas supedita a la mujer a lo doméstico, lo privado. Dichas discusiones estuvieron enriquecidas por las pensadoras del movimiento de mujeres, tanto anglosajón como europeo, hecho que motivó la necesidad de pensar las especificidades locales. Para tal fin, las artistas feministas se nutrirán de textos extranjeros, tomando luego a pensadoras locales afines al contexto en que se manifiestan sus acciones. Uno de estos ejemplos puede ser el libro *El género mujer* -publicado en 1982- de la escritora feminista argentina Leonor Calvera, que da cuenta de las discusiones y de la bibliografía manejada por las feministas locales.

- 48 Sin embargo, durante los años '90 la Argentina recibirá los ecos de la conservadora década del 80 a nivel internacional, situación a la que el ámbito local había sido refractario dada la celebración de las libertades durante la recuperación democrática. Será entonces cuando el concepto de género ingresará en las universidades argentinas, conformándose lentamente centros de estudios e investigación dentro del ámbito académico.
- 49 La labor del feminismo institucional en pelear la igualdad de derechos entre mujeres y varones ha tenido consecuencias positivas en el plano político, sin embargo, es durante la década del 90 cuando estas búsquedas y logros producen efectos débiles, cuando no negativos, en el terreno del arte²⁷.
- 50 El concepto de género como categoría de análisis de los atributos culturales que determinan identidades en proceso permanente es aplicado por los críticos del campo artístico sin discreción, generando su moda y futilidad. (Rosa, 2009: p. 213) La ausencia de lecturas de teoría de arte feminista por parte de la crítica local generó la modalidad de curar exposiciones de mujeres, encontrando como fundamento curatorial sólo al sexo biológico²⁸. La causa feminista queda entonces ignorada, y lo que es peor, confundida entre manifestaciones despolitizadas que no buscarán ni criticar ni subvertir el orden patriarcal sino solamente enunciar las construcciones genéricas. Las exposiciones, una detrás de otra, repetirán tópicos y vaguedades acerca de la presunta creatividad 'femenina'. (Rosa, 2008: p. 110; Rosa, 2009: p. 213; Rosa, 2006: p. 145)
- 51 La gran brecha que provoca el olvido de los años 90 será más significativa, si se quiere, al no poder contar las artistas feministas argentinas actuales con genealogías que fundamenten sus trabajos en la propia historia local. Como una pescadilla que se muerde la cola, la escasa influencia que han tenido los discursos del arte feminista locales -prácticamente inexistentes- en la práctica de las artistas, en cierta medida es consecuencia de esta dejadez teórica por estudiar y reivindicar dichas manifestaciones. A ello sumamos la poca confianza de los movimientos de base en acoger a las artistas para que puedan libremente expresarse dentro de sus espacios. Es característico del feminismo local cierta apatía, cuando no desconfianza, en la forma de transmitir del arte contemporáneo, actitud constante desde los años 80 en adelante; situación que motivará una incomunicación importante entre artistas con preocupaciones feministas y los movimientos de base. Todos estos elementos han contribuido al olvido e invisibilidad de estas prácticas en la historiografía del arte argentino, en particular, y en la historia del arte local, en general.
- 52 Para concluir, el feminismo con su toma de conciencia y su búsqueda de subvertir el orden patriarcal motivó piezas artísticas en donde las creadoras hablaron libremente de la propia experiencia y en la que discernieron sobre sus propias existencias. Ambas - experiencia y existencia- se cargaron de sentido político. Las artistas feministas han contribuido con su actitud a movilizar conciencias y a exigir una sociedad más justa.

Traerlas desde el pasado hacia el presente no sólo es un hecho de justicia histórica sino un acto necesario para comprender nuestra actualidad, aún en deuda con muchas de las reivindicaciones planteadas por ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, R. (2004), “El feminismo como cualquier otro nombre” en Braidotti, Rosi: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona.
- CALVERA, L. (1982), *El género mujer*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires.
- CALVERA, L. (1990), *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.
- CANO, I. (1982), “El movimiento feminista argentino en la década del ‘70” en *Todo es Historia*, n°183.
- CHEJTER, S. (1997), “Encuesta feminista argentina. Ser feminista en los setenta y los ochenta” en *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, Año 5, n° 6.
- COSSE, I. (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- DAVIES, B. (1994), *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*, Cátedra, Valencia.
- De BEAUVOIR, S. (2010), *El segundo sexo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- FELSKI, R. (1989), *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Hutchinson Radius, London.
- FIRESTONE, S. (1970), “(Male) Culture” en *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, The Women’s Press, London en Robinson, H. (ed.) (2001), *Feminism-ART-Theory. An Antology 1968-2000*, Machwell Publishers Massachusetts.
- FONTÁN, C. (1993), *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires.
- FRIEDAN, B. (1974), *La mística de la feminidad*, Júcar, Gijón.
- KAUFMAN, S. (2010), *Diario de un ama de casa desesperada*, Libros del Asteroide, Barcelona.
- LONZI, C. (1978), *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*, La Pléyade, Buenos Aires.
- MILLET, K. (1975), *Política sexual*, Aguilar, México.
- NARI, M. (XI), “‘Abrir los ojos, abrir la cabeza’: el feminismo en la Argentina de los años ‘70” en *Feminaria*, N°18/19.
- NEAD, L. (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid.
- ORENSTEIN, G. (1994), “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess” en Broude, N.; Garrand, M. (ed.) (1994): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

- PITE, R. (2009), “¿Sólo se trata de cocinar? Repasando las tareas domésticas de las mujeres argentinas con Doña Petrona, 1970-1983” en Andújar, A.; D’Antonio, D.; Gramático, K; Gil Lozano, F.; Rosa, Ma. L.: *Historia, género y política en los ’70*, Luxemburg, Buenos Aires.
- POLLOCK, G. (1988), *Visión and difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres y Nueva York.
- RICH, A. (1996), “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, en *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, n°10.
- RICH, A. (2005), *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*, Horas y horas, Madrid.
- ROSA, Ma. L. (2011), “La jaula que va desde el sótano al desván. El ama de casa y la locura en la relación arte-feminismo” en Herrera, María José (dir.): *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, Córdoba.
- ROSA, Ma. L. (2009), “Fuera de discurso. La omisión del arte feminista en la Historia del Arte Argentino” en Gené, Marcela (et al): *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte: V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires.
- ROSA, Ma. L. (2009), “Artes. Las/os invisibles a debate” en Felitti, K.; Elizalde, S.; Queirolo G. (coord.): *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*, Ediciones del Zorzal, Buenos Aires.
- ROSA, Ma. L. (2009), “El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitominas y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires” en Herrera, Ma. J.: *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, AAMNBA, Buenos Aires.
- ROSA, Ma. L. (2008), *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los ’90 desde una perspectiva de género*, Tesina del Período de Investigación de la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo, UNED, Madrid.
- ROSA, Ma. L. (2006), “Los ’90 y la presencia velada del género” en Scheibe Wolff, C.; de Faveri, M.; de Oliveira Ramos, T. (org.): *Seminário internacional fazendo gênero 7. Gênero e preconceitos*, Ed. Mulheres, Santa Catarina.
- SOTO, M. (2010), “Hilda Rais: Cuando las mujeres dijeron ufa” en *Página 12*, 9 de enero.
- VASSALLO, A. (2009), “Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los ’70” en Andújar, A.; D’Antonio, D.; Gramático, K; Gil Lozano, F.; Rosa, Ma. L.: *Historia, género y política en los ’70*, Luxemburg, Buenos Aires.
- WITTIG, M. (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Barcelona.

Fuentes

- “Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina” en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p. 6
- “Testimonio sobre el feminismo en Israel de una escritora argentina” en *La Opinión*, martes 9 de mayo de 1972, p. 18
- “Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, *La Opinión*, domingo 23 de abril de 1972, p. 15
- Cuadernos de Existencia Lesbiana*, n°15, noviembre de 1993, p. 1.

“‘Qué somos, qué sentimos, qué queremos’. María Luisa Bemberg y un film feminista”, *La Nación*, 30 de octubre de 1977, p. 26.

“De casas, mujeres y locura” en *Revista La Nación*, 27 de septiembre de 1987, p. 14.

Entrevistas

Entrevista a Leonor Calvera, 11/X/2005

Entrevista a Ilse Fuscova, 17/XI/2004.

Entrevista a Monique Altschul, 22/I/2009.

Comunicación telefónica con Monique Altschul, 22/VII/2010.

NOTAS

1. Tomo dicha fecha según lo expresado por Leonor Calvera. Pero cabe señalar que algunas autoras como Inés Cano señala su creación en 1970, ver: Inés Cano: “El movimiento feminista argentino en la década del ‘70” en *Todo es Historia*, n°183 agosto de 1982, p. 85. Sin embargo, el artículo: “La reivindicación de los derechos de la mujer propone un grupo local”, *La Opinión*, martes 22 de febrero de 1972, p. 18, considera su creación a fines de 1971.
2. María Luisa Bemberg (Buenos Aires, 1922-1995), guionista y directora de cine en cuya filmografía reivindicó los derechos de las mujeres.
3. En los años ochenta, María Luisa Bemberg será una exitosa directora de cine, sus films cobrarán renombre internacional y en 1985 su película *Camila* será nominada para el Oscar a la mejor película extranjera.
4. Es posible que Bemberg se refiera al artículo: “Habla la autora”, artículo sin datos, consulta Archivo Bemberg, octubre de 2010.
5. Gabriella Roncoroni de Christeller (Milán, 1924), estudia artes plásticas y música en Milán. Llega a la Argentina en 1946, lugar en el que se vuelca hacia el pacifismo y el feminismo.
6. Hilda Rais (Buenos Aires, 1951) Escritora, poeta y activista feminista quien integró la comisión que logró la sanción de la patria potestad compartida en 1985.
7. El citado volante fue costado por María Luisa Bemberg. Ella se lo habría encargado a un publicista para que lo diseñara, el folleto formó parte de la campaña realizada por UFA para denunciar la explotación de las mujeres. Ver Alejandra Vassallo: “‘Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los ‘70” en A. Andújar, D. D’Antonio, K. Gramático, F. Gil Lozano, Ma. L. Rosa: *Historia, género y política en los ‘70*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009, p. 69.
8. En Argentina se celebra el Día de la Madre desde principios del siglo XX. Dicha celebración fue diversa por la creciente inmigración, pero hacia los años ‘40 la iglesia vinculará la figura de la madre con la de la virgen María. Es así como el Día de la Madre primero estuvo ligado a lo religioso, y recién a finales del siglo XX comenzó a ceder la fuerte diferencia entre el 11 de Octubre ‘Día de la madre católica’, de otros días. Con el tiempo -debido al impulso comercial que cobra el festejo y por el rechazo popular a la idea de separar a las madres católicas de todas las demás- fue consolidándose el tercer domingo de Octubre como el Día de la Madre Universal.
9. Folleto de Unión Feminista Argentina, 1970.
10. No debemos ignorar que el feminismo en los ‘70 agrupaba a no más de cien mujeres, como señalara Leonor Calvera en la entrevista que le realicé en julio de 2010, por tanto no podemos dejar de evaluar al resto de las mujeres que buscaban poder ser protagonistas de sus vidas sin pertenecer al feminismo.

11. *El mundo de la Mujer*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefa de Producción: María Rosa Sichel. Sonido: Nerio Barberis. Cámara: Osvaldo Fiorino. Editor: Miguel Pérez. Año: 1972. Duración: 15'45". Puede verse en el site: <http://www.marialuisabemberg.com>
12. Carla Lonzi (Florencia 1931- Milán 1982) Escritora y crítica de arte italiana. Teórica feminista de la autoconsciencia y de la diferencia sexual quien fundará las ediciones de *Rivolta Femminile* a principios de los años '70 en Italia.
13. Shulamith Firestone (Canadá 1945-Nueva York 2012) Figura central del feminismo radical de los años '70, miembro fundadora de las *New York Radical Women*, *Redstockings* y *New York Radical Feminists*.
14. Robin Morgan (Estados Unidos, 1941) Poeta y teórica feminista norteamericana miembro del American Women's Movement.
15. Leonor Calvera, escritora y activista feminista porteña
16. *Juguetes*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefe de Producción: Juan Carlos Serrano. Sonido : Jorge Ventura. Cámara : Félix Monti. Editor : Miguel Pérez. Tema Musical: Alberto Bengolea. Año: 1978. Duración: 11'39". Se recomienda verlo en el site: <http://www.marialuisabemberg.com>
17. *Ibíd.*
18. *Ibíd.*
19. *Sobre el puente de Aviñón* y *Arroz con leche*, son canciones populares infantiles cantadas hasta la actualidad. *Eres un bombón de chocolate* era una canción que se popularizó en los años del film de Bemberg y la letra marcaba la objetualización de la mujer al comprarla con un bombón que se podía comer.
20. El 24 de marzo de 1976 se produce un golpe de estado en la Argentina, el cual coronará un período de violencia desatada que venía desarrollándose desde finales de los años '60 del siglo xx y que concluye sangrientamente con la fuerte movilización popular, obrera y juvenil, cuestionadora de la hegemonía de los sectores dominantes. El fracaso de la mínima y condicionada gestión popular, democráticamente elegida del peronismo (1973-1976), abrió las puertas a una represión que combinaba la revancha, el disciplinamiento y el saqueo con el robo y la venganza personal. Como en otros sistemas de terror aunque el objetivo es insuflar miedo indiscriminado, no consigue barrer fácilmente con toda la variada oposición. Se abría, entonces, un proceso de duro trance para el país, el cual restablecerá la democracia recién en 1983.
21. María Luisa Bemberg, *Juguetes*, 1978.
22. Diana Dowek (Buenos Aires, 1942) Artista plástica quien se vincula al grupo de la postfiguración hasta 1983. Para más datos consultar <http://grupo-babel.com/?p=384> Inés Ferrari Hardoy, artista plástica y psicoanalista. Margarita Paksa (Buenos Aires 1936) formó parte del Instituto Di Tella durante los años 60. Es una referente del arte conceptual en Argentina, para más información consultar <http://www.paksa.com.ar/bienvenidos.htm> Nora Iniesta (Buenos Aires, 1950) Artista plástica de amplia trayectoria, para mayor referencias ver : http://norainiesta.com/?page_id=2 Elda Cerrato (Asti, Italia, 1930) Artista plástica radicada en Argentina .De amplia labor docente, actualmente es profesora Titular Consulta en el departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Para mayor referencia ver: http://norainiesta.com/?page_id=2 Teresa Volco (Buenos Aires 1946-2002) Egresada de la carrera de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, estudió artes plásticas con Raquel Giménez y Teoría del Arte con la crítica Rosa Faccaro. Integró el grupo Escombros de La Plata y tuvo activa participación de arte en vía pública. Para más información consultar: http://www.kulturburg.com.ar/sembrar_la_memoria/volco.htm
23. Ilse Fusková (Buenos Aires 1929) Fotógrafa y artista plástica. Se formó con el fotógrafo Horacio Coppola. Activista feminista quien peleó por los derechos de las lesbianas.
24. Josefina Quesada (Buenos Aires c. 1930-1998) Artista plástica discípula del maestro surrealista de origen catalán Juan Batlle Planas.

25. Dicho espacio se había fundado bajo gobierno de facto, en 1980, cuando el Intendente Brigadier Osvaldo Cacciatore (1924-2007) decidió transformar el viejo asilo General Viamonte, junto al cementerio de la Recoleta, en un centro cultural. Para ello convocó a tres grandes arquitectos y artistas: Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Benedit. En 1983 -ya en período democrático- se inaugura el edificio y se convoca al arquitecto Osvaldo Giesso para su conducción

26. Para profundizar en los vínculos entre las artistas feministas argentinas y estadounidenses ver: Rosa, Ma. Laura (2011): "La jaula que va desde el sótano al desván. El ama de casa y la locura en la relación arte-feminismo" en Herrera, María José (dir.): *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, Córdoba.

27. Si bien he analizado esta cuestión para el caso argentino en mi tesina de maestría, la misma fue enunciada también por teóricas feministas como Rosi Braidotti. Para ello consultar: Braidotti, Rosi (2004), "El feminismo como cualquier otro nombre" en Braidotti, Rosi: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona.

28. He escrito sobre este tema varios artículos que adjunto en la bibliografía, lamentablemente me es imposible extenderme sobre estos trabajos de investigación en el cuerpo del texto dada la extensión del mismo.

RESÚMENES

Durante los años setenta la Argentina vive la conformación de los primeros grupos feministas del país, quienes desarrollarán reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969 se organiza la Unión Feminista Argentina, de cuyos orígenes participa la cineasta María Luisa Bemberg. En 1971 se constituye el Movimiento de Liberación Femenina, en el que participará la artista, fotógrafa y activista Ilse Fusková.

Las lecturas de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Carla Lonzi, Kate Millett, Shulamith Firestone, entre otras, fueron constantes. El esclarecimiento de Beauvoir sobre el entramado que sostiene la opresión femenina, al igual que su concepto de inmanencia vinculado con el ideal de domesticidad, impactará sobre las artistas. Asimismo la dialéctica amo-esclavo que plantea el *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, -teniendo en cuenta que la traducción de este texto se realiza en el Buenos Aires de los '70- es valiosa para poder analizar varios de los trabajos artísticos.

En el presente artículo se buscará revisar la crítica al ideal de domesticidad que presentan los trabajos de las artistas María Luisa Bemberg y Monique Altschul y los vínculos existentes con las principales pensadoras del movimiento de mujeres de los años 70, ya sean del ámbito local como del mundo europeo y anglosajón.

ÍNDICE

Palabras claves: arte feminista, arte argentino, arte contemporáneo, exposiciones de arte

AUTOR

DRA. MARÍA LAURA ROSA

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, UBA - Carrera de Artes, UBA
Doctora en Historia del Arte Contemporáneo, UNED (Madrid), Lic. en Historia del Arte,
Universidad Complutense (Madrid). Docente de la Cátedra de Estética, Facultad de Filosofía y
Letras, Departamento de Artes, UBA. Es integrante del IIEGE (UBA), Asociación Argentina de
Críticos de Arte y Association Internationale des Critiques d'Art. Consta de publicaciones en
catálogos y revistas académicas nacionales y extranjeras. Asimismo cuenta con curadurías sobre
arte feminista argentino.
marialaurarosa[at]hotmail.com
iiege[at]uba.edu.ar