

W - G A L E R Í A

VI

Invierno
Winter
2024

Violaciones domésticas

Treinta años después
Thirty Years Later

A N D R E A G I U N T A

No
nos
paraban los
taxis, éramos
mujeres que
dábamos
miedo.

We
were
women who
wouldn't
stop for. We were
women who
inspired
fear.

Violaciones domésticas

Treinta años después

Thirty Years Later

¿Por qué revisar, en 2024, una exposición que fue realizada treinta años atrás? ¿Qué significados se derivan del hecho de que haya sido esta una exposición con un programa feminista concebido por las artistas? ¿Qué planteaba la relación entre arte y feminismo entonces y qué plantea hoy? La reconstrucción del programa de Violaciones domésticas permite analizar qué ha cambiado en estos treinta años en el feminismo, en la situación social de la mujer, y en el lugar de las mujeres en el mundo del arte. ¿Qué agendas se cumplieron, cuáles se modificaron y, sobre todo, cuáles son las perspectivas que actualmente se encuentran en riesgo de un radical retroceso?

1. Por su pertenencia a UFA (Unión Feminista Argentina) y por la agenda militante y feminista que involucraron sus dos filmes documentales de los años setenta (El mundo de la mujer, 1973 y Juguetes, 1978), María Luisa Bemberg sería, desde mi perspectiva, el primer ejemplo claro de unión entre los activismos feministas y arte, durante el feminismo de segunda ola en Argentina.

In 2024, what reason is there to review an exhibition that was held thirty years ago? What meanings can be derived from the fact that it was an exhibition in which the artists conceived of a feminist agenda? What did the relationship between art and feminism propose then, and what does it propose today? Reconstructing the Violaciones domésticas (Domestic Violations) show's agenda enables an analysis of what has changed over these past thirty years, in feminism, in women's social situation and in women's place in the art world. What plans were actually carried out, what plans were modified, and above all, what perspectives are currently at risk of radical regression?

1. In my view, María Luisa Bemberg would be the first clear example of the union between art and feminist activism [during the second-wave feminism in Argentina] on account of her membership in the UFA (Unión Feminista Argentina) and the militant, feminist agenda involved in her two documentary films from the seventies El mundo de la mujer (The Woman's World), 1973 and Juguetes (Toys), 1978.



A



B



C

A. Cristina Schiavi. Lengua larga, 1995. Reconstrucción de 2021. Peluche, alambre, plástico cristal, ojos de muñeco, palo de madera, 110 x 130 x 18 cm. B. Ana López. Corona de cabeza enamorada, 1994. Masilla epoxi y parafina, 56 x 20 x 21 cm. C. Alicia Herrero. Equeco, 1994. Textil de algodón (vestido), colgante plástico, 80 x 50 cm.

La exposición en la gramática y en el contexto histórico de las exposiciones vinculadas al feminismo artístico en Argentina

The show within the historical context and grammar of exhibitions related to feminism in the arts in Argentina

Durante la preparación de este texto conversamos para reconstruir la génesis de la exposición. Buscamos compartir en esos diálogos la percepción del tiempo en el que se realizó, cuando hablar sobre feminismo o sobre arte y feminismo no era sencillo. Era un tema que no gozaba de buena prensa. No constituía, a mediados de los años noventa, un horizonte cultural compartido.² Por cierto, nadie decía “mi obra es feminista” o “soy una historiadora o curadora feminista”. El feminismo estaba asociado a los años setenta, a la segunda ola, y aunque los puntos centrales de esta agenda permanecían incumplidos, se declaraba superada. La violencia hacia las mujeres persistía, tanto como su lugar subalterno en el mercado de trabajo y en la sociedad. El aborto era ilegal y por ende clandestino. Sin embargo, en el campo del arte no había hasta 1986, con la realización de Mitominas 1, exposiciones que se aproxima-

While preparing this text, we conversed in order to reconstruct the exhibition’s beginnings. In these dialogs, our aim was to share perceptions of the era when it was done, a time when talking about feminism and about art and feminism was hardly simple. The issue suffered from bad press. Mid-way through the nineties, it was not part of a shared cultural horizon.² The fact is that then, no one would say “my work is feminist”, or “I am a feminist curator or historian”. Feminism was associated with the seventies, with the second wave, and even though the central issues of that agenda had not yet been fulfilled, the idea was that they had been overcome. Violence against women still persisted, however, as much in their subaltern position in the labor market as in society as a whole. Abortion was illegal, and therefore clandestine. Nevertheless, in the art field, there weren’t any exhibitions that dealt with these issues until

2. Me he referido en algunos textos anteriores al concepto de horizonte cultural compartido. Aunque el término, fue en parte creado por John Rowe para referirse a la cultura incaica, ha sido también utilizado en relación al conjunto de conocimientos, creencias, valores, tradiciones y prácticas que conforman la identidad de una comunidad o sociedad, propongo una reconceptualización que permita inscribirlo en la arena de un debate que puede desarrollarse a nivel local, nacional o internacional. Entiendo el concepto como un conjunto de problemas cuyos términos son conocidos y compartidos por una comunidad que puede ser transnacional. Esto sucede claramente con el feminismo, que se inscribe en olas asentadas tanto sobre las luchas y conquistas pasadas y presentes, como sobre la bibliografía circulante. Cada libro que emerge es leído y debatido en función de nuevas posiciones que enriquecen las agendas del feminismo. En 1994 el término género había reemplazado como palabra dominante al de feminismo. Sin embargo, no se había aun instalado en forma dominante en el campo del arte –de hecho, no encontramos el término en el título de exposiciones o artículos, aunque sí lo utilicé en textos sobre la obra de Alicia Herrero y Graciela Sacco (Giunta, 1993, 1994). Estas contribuciones permanecieron ausentes en numerosos artículos que abordaron la relación entre arte, género, feminismo, historiografía y aunque Francisco Lemus recuperó y publicó el ensayo sobre Herrero en la difundida exposición Tácticas luminosas (2019 y 2020), la bibliografía académica continuó evitando la referencia.

2. In several previous texts, I have referred to the horizonte cultural compartido (shared cultural horizon) concept. Although the term was created in part by John Rowe in reference to Inca culture, it has also been utilized in relation to the entire group of beliefs, values, traditions, practices and knowledge that make up the identity of a given community or society. I propose a reconceptualization that allows for its inscription in an arena of debate that can be developed on a local, national or international scale. My understanding of the concept entails a group of issues with terminology familiar to and shared by a community that can be transnational. This clearly occurs in feminism, inscribed in solidly established waves in terms of its past and present struggles and conquests, as well as the bibliography in circulation. Every book that emerges is read and debated in accordance with new positions that enrich feminism’s agendas. In 1994, the term gender had replaced feminism as the dominant word, and yet in the art field, it had not yet become established as such. In fact, we do not find the term in exhibition titles or articles, although I did use it in texts on Alicia Herrero’s and Graciela Sacco’s work (Giunta, 1993, 1994). These contributions remained absent from numerous articles dealing with the relationship between art, gender, feminism and historiography, and even though Francisco Lemus recovered and published the essay on Herrero in the widely disseminated Tácticas luminosas exhibition (2019 and 2020), academic bibliography continued to avoid the reference.

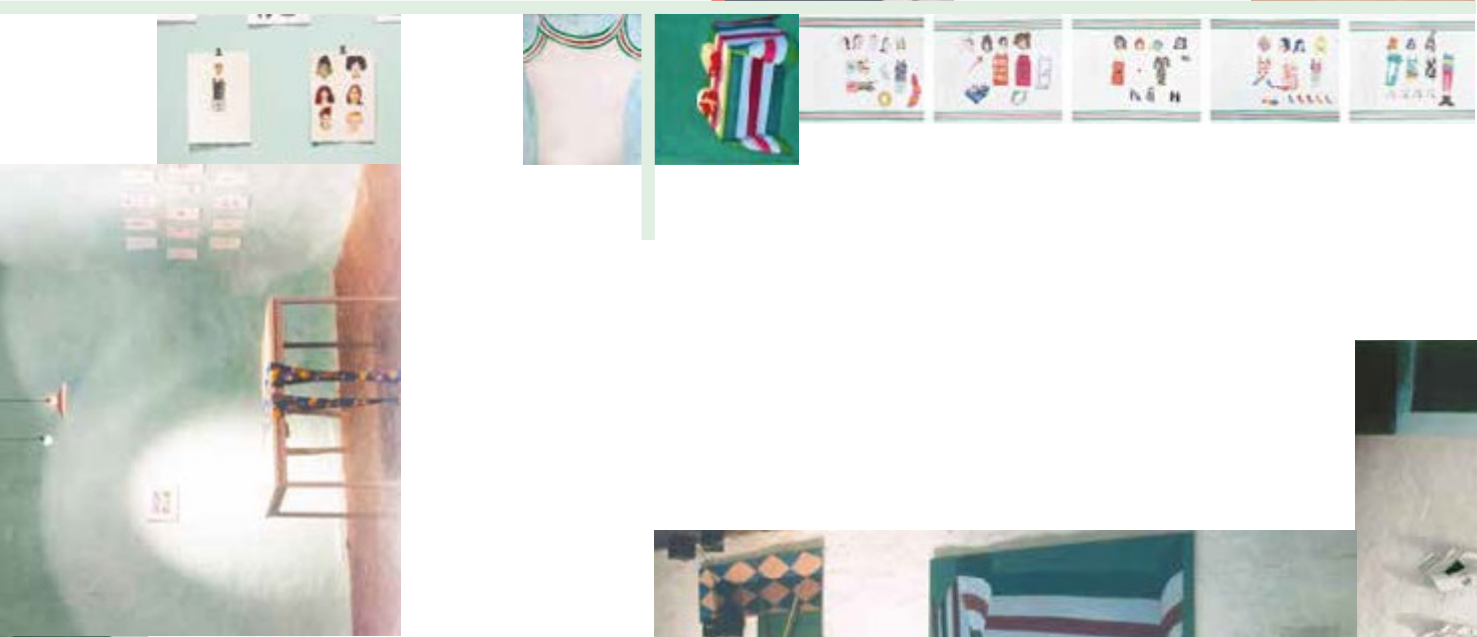
Planta de Violaciones domésticas, Espacio Giesso, Buenos Aires, 1994.

Yulinda

CRISTINA SCHIAVI



ALICIA HERRERO



Yulinda

¿Qué expusieron?
What did they exhibit?



ANA LÓPEZ





A

Sobre la particular estética que tenía el espacio de Giesso, con el piso de baldosas de terracota y las paredes boiseadas, referencias reales y repuestas de un espacio colonial que estaba vivo en la zona más antigua de la ciudad de Buenos Aires, San Telmo (el único barrio que transporta a la colonia), Giesso invitaba a exponer. Sus medios no eran ni la alta tecnología ni el cubo blanco. Por el contrario, todo era bastante precario, improvisado, agenciado incluso por las y los artistas que exponían. Giesso era un espacio de encuentro, un espacio de artistas, de inauguraciones que terminaban con sus clásicos fideos a la Pippo. Un lugar de fiesta y de amistades. Escapaba al ojo censor de las instituciones oficiales y escapaba al marketing de las galerías comerciales.

Alicia, Ana y Cristina realizaron mientras preparábamos esta publicación, un plano en el que pueden verse las salas de Giesso, cómo se distribuían sus espacios, y como se ubicaron las obras. Algunas fotos del archivo documental dejan percibir la cálida precariedad en la que se expusieron por primera vez obras que hoy brillan en museos y colecciones privadas. En la sala de Alicia, la luz que caen sobre la silueta de hule, su pequeño cuadro representando una casa hiper iluminada desde adentro, y las acuarelas sostenidas por ganchos (sin enmarcar, a la pared), permiten ver lo rústico del muro que Alicia pintó con uno de los verdes característicos de las obras que realizaba en esos años: el verde repasador [A].¹⁵ Las mismas irregularidades pueden verse en una toma de la inmensa mesa con tortas exuberantes que Cristina acumuló en un despliegue de fantasía e imaginación [B], o en la mesa de Ana López, con pequeñas cabezas-acostadas, con un plato, dentro de un batidor de mano, e incluso una traducida a una clave religiosa, con el resplandor que rodea a las vírgenes y una estampita sobre su cabeza [C].

The site of Giesso's gallery had a particular aesthetic, with terracotta floor tiles and rustic, textured walls, real references and responses to a colonial space that was still alive in Buenos Aires' oldest zone, San Telmo, the only neighborhood that would transport you back to colonial days, and that was where Giesso invited artists to exhibit. The means were not high tech or a white cube, quite the contrary. Everything was precarious and improvised, even managed by the very artists who would show work there. Giesso was a meeting place, an artists' space, with openings that would culminate in his classic plates of spaghetti à la Pippo. It was a place for festivities and friendship. It escaped from the censoring eye of official institutions, and it escaped from the marketing of commercial galleries.

While we prepared this publication, Alicia, Ana and Cristina laid out the floor plan that accompanies it, where the rooms of Giesso's space can be seen, along with how they were arranged and where the works were placed. Several documentary archive photos allow the warm, precarious state in which these works—which shine in private collections and museums today—were shown for the first time. In the room with the spiral staircase, the light that falls on the oilcloth silhouette, its small painting representing a house that is exceeding illuminated from within, and the unframed watercolors hung on the wall using clips give a glimpse of how rustic the wall is, which Alicia painted in one of the greens typical of her works from that period: dishtowel green [A].¹⁵ The same irregularities can be seen in a picture of the immense table on which Cristina accumulated exuberant cakes in a sprawl of fantasy and imagination [B], or on the table that Ana López arranged with small heads: lying down, with a plate, in a hand mixer and even one translated in a religious key, with the rays of light that emanate from virgins and a prayer card above her head [C].



B

Muchos cuadernos de notas acompañaron los proyectos de las obras expuesta [PÁGINA 20]. Además de los dibujos, por las pruebas que llevaron a cada pieza mostrada, se percibe en ellos la vida de las artistas, que hacían experimentos y bocetos, anotaban costos de materiales, teléfonos de fotógrafos y gastos cotidianos de almacén. Lo doméstico se mezclaba con el día a día en el que realizaban la obra.

En la tarjeta de invitación [PÁGINA 15] las obras de las tres se cruzaron. Los repasadores, las tortas, las cabezas. Pero en la exposición ocuparon una sala cada una. Y en una segunda tarjeta impresa en negro sobre papel naranja reunieron fotos de ellas antes de los cinco años [PÁGINA 22]. Todos estos materiales integran un archivo extenso. Por un lado, las fotos de la obra y de la exposición, que a pesar de conservar las marcas de la tecnología de la época en la falta de nitidez o en el color, registran todas las obras y su disposición. También un extenso video de la inauguración que recoge testimonios y registra el momento de desbunde, cuando María José Gabín de Gambas al Ajillo (otro grupo de mujeres de la performance, el teatro, que enloquecían las normas de lo decible y lo representable con vestuarios, lenguajes corporales y textos que escandalizaban y hacían estallar de risa a sus públicos), sobre

15. Alicia Herrero realizó también estudios sistemáticos sobre el verde Ford Falcon, los automóviles que se utilizaban durante los secuestros de los grupos parapoliciales durante la dictadura militar (1976-1983). A tal fin ella fue a la fábrica hasta obtener el tono exacto que utilizó en algunas de sus pinturas.

C

There are many notebooks that accompanied the projects for the works that they exhibited [PAGE 20]. In them, in addition to the drawings and the trials that led to each of the pieces shown, the artists' lives can be perceived, as they tried things out and made sketches, made note of the cost of materials, photographers' phone numbers and everyday expenses at the local grocery store. The domestic mixed in with the daily routine of producing their work.

On the invitation card [PAGE 15], works by all three intersected: the dishtowels, the cakes and the heads. But in the exhibition, each artist occupied a room. And on a second invitation, printed in black on orange paper, there were photos of them at less than five years old. [PAGE 22] All these materials are part of an ample archive. On the one hand, there are photos of the works and the exhibition, which in spite of bearing the technological characteristics of that era, lacking sharpness or saturated color, record all of the works and their placement. There is also an extensive video of the opening, which gathers testimonies and records the moment things let loose after dinner, when María José Gabín, from Gambas al ajillo (another group of women, working in theater and performance, who would drive all norms regulating what could be said or represented to distraction by way of their wardrobe, body language and texts, which would scandalize their pub-

15. Alicia Herrero also did systematic studies of Ford Falcon green, the typical make and color of the cars that were used by parapolice groups for kidnappings during the military dictatorship (1976-1983). In order to do so, she went to the factory to obtain the exact tone, to use in some of her paintings.

VIOLACIONES

DOMESTICAS



LOPEZ

HERRERO



SCHIAVI

Espacio Gesso - 2 de noviembre de 1994 - Cochabamba 370



A



B



C

Alicia Herrero: A. Sin título, 1994. Óleo sobre tela, 24 x 30 centímetros. B. Vista de sala en Espacio Giesso, 1994. C. Sin título, 1994. Hilo de acero, MDF laminado en melamina y hule, 77 x 120 x 70 centímetros.



D

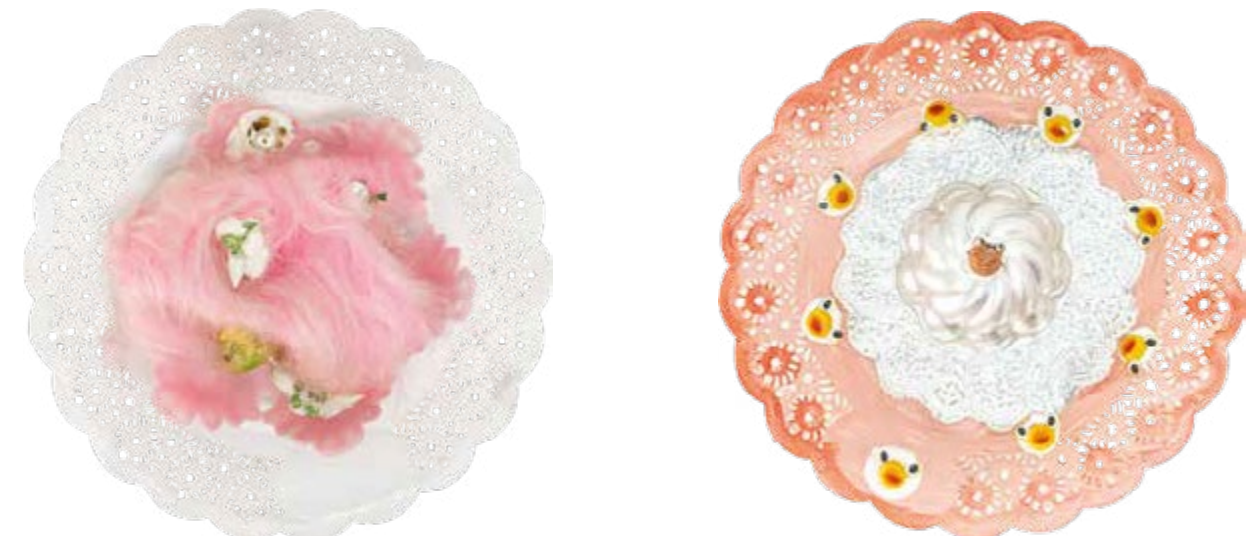


E

Alicia Herrero: D. Equeco, 1994. Acuarela. E. Todas: Venus criolla, 1994. Acuarela.



Cristina Schiavi: Sin títulos, 1994. Objetos plásticos, flores sintéticas, muñecos, pompones, pintura acrílica, joyería, pelo sintético, peluches, blondas, platos de aluminio sobre platos de cartón; múltiples medidas.



Cristina Schiavi: Sin títulos, 1994. Objetos plásticos, flores sintéticas, muñecos, pompones, pintura acrílica, peluches, blondas; múltiples medidas.



Ana López, Corona de cabeza de gancho, 1994. Masilla epoxi y objetos de bijutería, 31.5 x 26.5 x 22 centímetros.



Ana López, Corona de cabeza enamorada, 1994. Masilla epoxi y parafina, 56 x 20 x 21 centímetros.



Ana López, Corona de cabeza de ojo 1, 1994. Masilla epoxi y metal, 59 x 40 x 22 centímetros.



Ana López, Corona de cabeza enamorada, 1994. Masilla epoxi y objetos de madera y metal, 47 x 21 x 21 centímetros.

Fragmentos de una conversación
Fragments of a Conversation

ANDREA: ¿Por qué introdujeron su propia niñez? Ese es un elemento muy perturbador. Cuando veo tres niñas y el título Violaciones domésticas pienso, primero, en el sentido más literal, infancias violadas. Sin embargo, hemos conversado y es evidente en las obras, “violaciones” refiere, más exactamente, a la reacción ante el mandato, al uso de la domesticidad como un instrumento de emancipación.

ANA: Yo, desde muy chiquita, vestida de carnaval, ya sabía que mamá no iba a ser porque no tenía ese don para el rol que cumplían mi mamá o mis tías. Mi madre hubiese querido ser una artista, su vida era una insatisfacción, mi padre era marinero y ella estaba sola, ella hizo de hombre y de mujer. Yo sentía que no iba a poder cumplir con los dos roles, para mí, la foto remite al momento de esa convicción: que no iba a poder ser madre.

CRISTINA: Ahora lo puedo analizar diferente, pero creo que en el momento fue parte del juego, dentro de todas las ideas que surgían, como era un juego, en parte, jugar con esas situaciones y esos materiales, que eran diversos a los que representaban la solemnidad del arte con mayúsculas. Lo veo como parte de un juego y por eso aparecíamos de niñas.

ALICIA: Si te referís al afiche, lo construí yo con las fotos que me dieron las chicas. A mí me parecía que el contraste entre el título y las fotos más angelicales nuestras, se generaba algo muy poderoso.

ANA: Yo creo que lo pudimos transitar porque en ese momento existía algo que era el abajo del abajo, el sótano, el underground, desde donde se podían pensar cosas distintas. Estaba el primer parakultural, el segundo. Había un mundo paralelo, que era nocturno, que nos permitía salir ilesas, que nos permitía no caer en la depresión de no ser esas mujeres extraordinarias que había que ser. Creo que eso ayudó.

ANDREA: Why did you introduce your own childhoods? That’s a very disturbing element. When I see three little girls and the title Violaciones domésticas, the first thing I think of is the most literal, of violated childhoods. Nevertheless, we’ve talked about it and it’s clear that in your works, the “violations” refer more precisely to the reaction against mandates, using domesticity as an instrument of emancipation.

ANA: Ever since I was little, dressed up for Carnival, I knew that I wasn’t going to be a mother, because I didn’t have the don for that role, the one my mother or my aunts were carrying out. My mother would have liked to be an artist; her life was one of dissatisfaction, and my father was a sailor, so she was on her own, she had the role of man and woman. I used to feel that I’d never be able to carry out both roles, and for me, the photo refers to the moment of that conviction; that I wouldn’t be able to be a mother.

CRISTINA: Now, I can analyze it differently, but I think that at the time it was part of the game, there among all the ideas that were emerging, like it was a game, in some way, to play with these situations and materials, which were very different from the ones that represented the solemnity of art with a capital A, and I see it as part of a game, and that’s why we appeared as little girls.

ALICIA: If you’re referring to the poster, I put it together with the photos that the girls gave me. To me it seemed as if the contrast between the title and our most angelical photos generated something very powerful.

ANA: I think we were able to go through with it because then, there was something like the under of the under that existed, the basement, the underground, where it was possible to conceive of things that were really different. The first parakultural event took place, and then the second one. There was a parallel world, a nocturnal one, that allowed us to emerge unscathed, that allowed us not to fall into depres-



Cristina Schiavi, Ana López y Alicia Herrero, 1994.

ANDREA: Entonces el término “violación” tiene un sentido emancipador, no subalternizador, como tradicionalmente tuvo. Revertían el sentido tradicional de la palabra.

ANA: Nosotras violábamos los instrumentos, las budineras, los platos rotos.

ALICIA: Nosotras planteamos tomar como asunto de nuestra práctica cuestiones de género concretas, en la vida y en la historia. No nos veíamos como mujeres haciendo una exposición, sino haciendo ESA exposición... Era tanto lo que teníamos para decir. Era una exposición que no alcanzaba para lo que buscábamos poner en evidencia. La historia del arte, modelos femeninos en la historia del arte, el cuerpo femenino en las rutinas hogareñas. Aunque eran objetos, había cuerpos por todas partes. Y, por otro lado, la idea de repasar, el repasador como un instrumento emancipador, por el sólo hecho de revisar la historia.

CRISTINA: Lo importante es que cuestionábamos la categoría de “lo femenino” adjudicada históricamente al rol de la mujer. Para mí, esa es la diferencia fundamental.

ALICIA: Teníamos la conciencia de que estábamos tocando cuestiones de género que tenían que ver con la historia de la humanidad. No era sólo una referencia a la historia de las mujeres, de lo femenino excluido. Había una conciencia de que ese fenómeno social, esa forma de servidumbre había sido pragmática al desarrollo del hombre durante siglos.

CRISTINA: Cada una me parece que partió de lugares diferentes, una cosa era la que cuenta Alicia, y otra la que proponíamos Ana y yo.

ANDREA: Cuéntenme un poco cómo.

ANA: Lo mío era más gestáltico. Pero un día llegué a lo de Alicia, y ella estaba loca como un plumero, pintando un cuadro en el que estaba ella en el medio, y revoleaba

sion, or not to be one of those extraordinary women that you were supposed to be. I think that helped.

ANDREA: So, then, the term violation has an emancipatory meaning, instead of the subalternizing implication it had traditionally. You invert the traditional meaning of the word.

ANA: We were violating the instruments, the loaf pans, the broken plates.

ALICIA: We were proposing to take concrete issues of gender, in life and in history, as the subject of our practices. We didn’t see ourselves as women organizing an exhibition, but as organizing THAT exhibition... there was so much that we had to say. It was an exhibition that wasn’t sufficient for all the things we wanted to make evident. All of art history, feminine models in art history and the feminine body in household routines. Although there were objects, there were bodies everywhere. And on the other hand, the idea of going over again, the dishtowel as an instrument of emancipation, for the very act of revising history.

CRISTINA: The important thing is that we were questioning the category of “feminine” historically assigned to the role of women. For me, that’s the fundamental difference.

ALICIA: We were aware that we were touching on issues of gender that had to do with the history of humanity. It wasn’t just a reference to the history of women, to the exclusion of the feminine. There was an awareness of the social phenomenon; that form of servitude had been programmatic for centuries, throughout humanity’s development.

CRISTINA: It seems to me that each of us had a different point of departure; one thing is what Alicia explains and what Ana and I were proposing was something different.

ANDREA: Tell me a little about how that was.

ANA: I had more of a Gestalt approach. But one day I went over to Alicia’s place, and she was as crazy as a hor-

