
Poéticas políticas gráficas feministas. De la escena de la “poscrisis” de 2001 a la “cuarta ola” feminista¹

Mesa 35: Prácticas y experiencias revulsivas de arte y política. Demandas sobre género y trayectos autogestivos en la Argentina actual.

Natalia Encinas. INCIHUSA-CONICET/FCPyS-UNCuyo. Correo electrónico:
natisencinas@hotmail.com

Resumen

La crisis de 2001 en Argentina conmovió intensamente la trama y formas de organización de la cultura y el arte (Giunta, 2009). A partir de ese momento se reconfiguraron, de modos diversos, los vínculos entre arte y política y, en los años siguientes, surgieron diversas experiencias que se gestaron en los cruces entre arte, activismo y feminismos. En esta ponencia proponemos una aproximación a algunas de esas iniciativas, a modo de reconstrucción genealógica de poéticas políticas feministas gráficas. Buscamos trazar una línea de continuidad entre algunas experiencias vinculadas a la gráfica y el arte impreso feminista que tuvieron lugar en la primera década del 2000, como las de *Mujeres Públicas* y *Serigrafías Queer* y otras, como la campaña gráfica *Vivas Nos Queremos*, que surgieron en la década siguiente, a partir de 2015, al calor de la “cuarta ola” feminista, cuando se produce lo que consideramos un nuevo momento en la relación entre arte y feminismos, marcado por la proliferación y diversificación de prácticas y experiencias.

Partimos del supuesto de que, a la manera en que lo interpreta Suely Rolnik (2019), es posible identificar en estas prácticas artísticas una potencia micropolítica que, en cada momento, busca tornar sensibles los “mundos por venir” en el contexto del sistema heteropatriarcal. Nos preguntamos por los modos en que estas imágenes impresas circulan y los sentidos que disputan en sus contextos de emergencia. Focalizamos, además, en las distintas modalidades de producción colectiva de las mismas y su intervención en el espacio público –en las calles pero también, vueltas digitales, en las redes sociales–.

¹ El tema de esta ponencia se desprende de las indagaciones llevadas a cabo como parte de la investigación de mi tesis doctoral en curso, realizada en el marco de una beca otorgada por CONICET, y en la que abordé los cruces entre arte, feminismo y periodismo cultural en Argentina.

Palabras claves: arte, feminismos, gráfica

1. Introducción

En el último tiempo en Argentina se han multiplicado y diversificado las experiencias de “gráfica feminista”. Nos referimos con esta expresión a la producción de imágenes impresas relacionadas con temáticas, demandas o problemáticas propias de la agenda feminista y/o que tensionan o subvierten representaciones de sexo-género dominantes. En esta ponencia proponemos una aproximación a algunas de esas iniciativas y buscamos inscribirlas en una genealogía de poéticas políticas feministas gráficas, remontándonos hasta el periodo de la llamada escena del arte y la cultura de la “poscrisis” (Giunta, 2009) de 2001. Buscamos, específicamente, trazar una línea de continuidad que nos permita tramar algunas experiencias vinculadas a la gráfica y el arte impreso feminista que tuvieron lugar en la primera década del 2000, como las de *Mujeres Públicas* y *Serigrafías Queer*, y otras que surgieron en la década siguiente, desde la convocatoria de #NiUnaMenos del 3 de junio de 2015 y al calor de la llamada “cuarta ola” feminista. Nos preguntamos por las condiciones en que estas imágenes impresas son producidas y circulan y por los sentidos que disputan en sus contextos de emergencia.

Partimos de considerar, a modo de hipótesis, que en la etapa actual del feminismo se produce, como emergente y a la vez parte activa en su configuración, un nuevo momento en la relación entre arte y feminismos, marcado por la proliferación y diversificación de prácticas y experiencias, entre ellas, de gráfica feminista. Consideramos que, a la manera en que lo interpreta Suely Rolnik (2019), es posible identificar en estas prácticas artísticas una potencia micropolítica que, en cada momento, busca tomar sensibles “mundos por venir” que tensionan y/o subvierten sentidos dominantes en el marco del sistema heteropatriarcal.

En cuanto a la perspectiva teórica que guía este trabajo, la misma es construida a partir de una serie de cruces disciplinares que considera, por un lado, desarrollos de la teoría feminista; por otro lado, aportes específicos de la crítica feminista en la teoría e historia del arte y, por último, insumos propios de la historia del arte respecto de la obra gráfica.

Siguiendo a Teresa de Lauretis (1996), partimos de considerar al género tanto como una construcción sociocultural como un aparato semiótico, es decir, como un sistema de representación que asigna significado a lxs individu@s en la sociedad. La construcción del

género, sostiene la autora, se lleva a cabo mediante discursos y representaciones que promueven e implantan las instituciones sociales, las manifestaciones y prácticas culturales y los saberes disciplinarios o discursos intelectuales, a los que entiende como un conjunto de tecnologías sociales, más precisamente, de aparatos tecno-sociales a los que conceptualiza como “tecnologías de género”. La mayoría de las teorías disponibles y las producciones culturales están construidas sobre narrativas masculinas de género o centradas en lo masculino y limitadas por el contrato patriarcal y heterosexual. No obstante, también subsisten, en los márgenes de los discursos hegemónicos, los términos de una construcción diferente de género, a modo de espacios sociales socavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y resquebrajaduras de los aparatos del poder-saber (de Lauretis, 1996). Las manifestaciones y experiencias de gráfica feminista que aquí exploramos tensionan y/o subvierten las representaciones dominantes y forman parte, por ello, de esos espacios socavados en el contrato patriarcal.

En cuanto a los aportes específicos de la teoría feminista en el campo de las artes visuales, estos han permitido comprender que la diferencia sexual es producida mediante una serie interconectada de prácticas sociales e institucionales y que las artes visuales son una instancia de esa producción de diferencia, que debe ser considerada en un marco doble capaz de contemplar tanto la especificidad de sus efectos en cuanto práctica concreta así como su interdependencia de otros discursos y prácticas sociales, que colaboran con su inteligibilidad y su significado (Pollock, 2013). Entendemos, siguiendo a Griselda Pollock (2013), que “Las prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales (p. 31).

Mientras que en relación a las investigaciones sobre grabado en el campo de las artes visuales nos basamos, principalmente, en trabajos realizados por Silvia Dolinko. Sobre la tradición del grabado en Argentina, la autora señala que desde las primeras décadas del siglo XX fue considerado como una vía para la concreción de distintos programas o intervenciones sociales, lo que éste permite especialmente dada su “condición de imagen multiejemplar y a la vez de obra original: un original múltiple” (Dolinko, 2016, párr.1). Dada esta cualidad multiejemplar del grabado, la circulación de imágenes de denuncia, resistencia y oposición es uno de los aspectos más reconocidos de esta tradición:

A partir de la potencial circulación seriada de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición, la idea del grabado como arte comprometido constituye un *topos* desde

el cual se ha entendido frecuentemente a esta producción. Así, la estampa múltiple resultó una vía privilegiada para la transmisión de imágenes críticas o, más específicamente, de la propagación de contenidos sociales, políticos o militantes en vistas del potencial efecto movilizador de su circulación plural. También en este sentido contribuyeron en gran medida sus características técnicas: su sencillez de realización, el reducido costo del material, la posibilidad de efectuar ediciones amplias impresas en forma veloz y fácilmente transportable. Los grabados se pudieron convertir de ese modo en armas de tinta y papel (Dolinko, 2016, párr. 10).

Utilizamos aquí, específicamente, la noción de “gráfica expandida” propuesta por Dolinko (2017) para considerar, de manera inclusiva, a diversas prácticas en torno a la imagen impresa. Siguiendo a la autora, dicha noción “involucra una toma de posición terminológica, al poner en juego la más amplia denominación de obra gráfica por sobre la tradicional -y tantas veces ortodoxa y taxativa- definición de grabado como disciplina artística” (Dolinko, 2017, p. 2). Esta noción de “gráfica expandida” implica entonces, explica: “por una parte, cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, y en oposición al más acotado repertorio histórico del grabado; por otra, puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio” (Dolinko, 2017, p. 2). Esta categoría permite inscribir en ese marco y destacar, por ejemplo, “el rol privilegiado jugado por afiches, estenciles y demás inscripciones gráficas desde las paredes de las grandes ciudades” (Dolinko, 2017, p. 5), así como la multiplicación de imágenes gráficas en papeles, banderas e incluso sobre la ropa de lxs manifestantes en algunas experiencias, como la del Taller Popular de Serigrafía (TPS), activo en Buenos Aires entre 2002 y 2007 (Dolinko, 2017).

Con estos insumos teóricos procuramos elaborar una “investigación social visual” (Torricella, 2019), es decir que el anclaje es en las ciencias sociales, en sus articulaciones con otros campos y espacios disciplinares, y desde su intersección con la teoría feminista. Cabe precisar que, tal como puntualiza Andrea Torricella (2019), “El encuentro entre (...) las ciencias sociales y los estudios visuales, es a su vez un punto de confluencia multidisciplinar: la antropología visual, la sociología visual, los estudios culturales, los estudios feministas e interseccionales sobre la cultura, la comunicación, el arte, el diseño y la arquitectura. Sin embargo es difícil encontrar una única metodología para hacer investigación social visual, los abordajes suelen ser eclécticos y estar definidos en torno al caso de estudio” (Torricella, 2019, p. 11).

En este caso, la metodología es cualitativa y se trata de un estudio exploratorio que propone una aproximación a dichas manifestaciones artísticas. Siguiendo a Griselda Pollock (2013), consideramos un abordaje de sus condiciones de producción y circulación, en el marco de lo que la autora llama “estudios sociales y feministas de las prácticas culturales en las artes visuales” (p. 32). Desde su perspectiva, comprender lo que hacen las prácticas artísticas específicas, así como sus significados y efectos sociales, requiere un doble enfoque. En primer lugar, la práctica debe ser localizada como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros, articulándola con otros lugares de representación. Y, en segundo lugar, debemos analizar cómo opera cualquier práctica específica, qué significado produce, de qué manera lo produce y para quién (Pollock, 2013). De allí que llevamos a cabo una exploración de las representaciones visuales que construyen algunas de las piezas gráficas elaboradas por los grupos o colectivas seleccionadas que actúan en el contexto actual.

2. Una tradición propia: mujeres productoras de obra gráfica

Comenzaremos por inscribir a las producciones de gráfica feminista realizadas entre 2001 y el tiempo de la “cuarta ola” feminista actual en lo que podemos llamar un “linaje” (Schor, 2007) de mujeres involucradas en la producción de imágenes gráficas en Argentina. Esto supone un gesto disruptivo frente a la tradición predominante en el campo de la historia del arte que, como advirtió hace varias décadas Mira Schor (2007), se articula en torno a la construcción de un “linaje paterno” en el que la legitimación de un o una artista se establece por vía masculina, es decir, a través de la referencia o el establecimiento de la relación de su trabajo con el de otro u otros artista/s varones. Esta inscripción, no obstante, cabe aclarar, no supone considerar la existencia de algo así como un “arte de mujeres” en tanto categoría natural, con características más o menos similares que remitan a un “estereotipo femenino”².

² La categoría “mujer” es en sí misma problemática y cuando nos referimos aquí a “mujeres” lo hacemos entendiendo a éstas no como un “grupo natural”, sino como una categoría social y política, históricamente construida. Estas aclaraciones resultan necesarias específicamente en relación a la disciplina de la historia del arte pues, como explica Georgina Gluzman (2015), “el sintagma “mujer artista” revela el modo en que la disciplina ha visto tradicionalmente a las productoras: seres cuya diferencia se traslada sin mediaciones a su creación” (p. 4). Al contrario de esa posición, y siguiendo lo señalado por Gluzman (2015), consideramos que las mujeres artistas son parte de un grupo que ha debido hacer frente a obstáculos similares. En suma, no utilizamos a la categoría “mujeres artistas” desde una perspectiva biológica o esencialista suponiendo la existencia de un grupo ligado por una “esencia” común sino, coincidiendo con Andrea Giunta (2018), desde una perspectiva administrativa. Es decir que nos referimos con esta expresión a aquellxs artistas a lxs que la sociedad y las instituciones clasifican como mujeres y que representan, tal como especifica Giunta (2018), en el mejor de los casos, un 30% de lo que se realiza en el mundo del arte.

Como advierte G. Pollock (2013), las mujeres siempre han estado involucradas en la producción de arte, pero nuestra cultura no ha estado durante largo tiempo dispuesta a admitirlo. De allí que sostenemos, como parte de las “intervenciones feministas” (Pollock, 2013) en el campo del arte, la importancia de la reconstrucción de las genealogías de mujeres –y de la presencia de mujeres en la(s) historia(s) del arte-³. En la disciplina en particular a la que nos referimos aquí, iniciativas recientes como la llevada a cabo por el Museo Nacional del Grabado a través de su sección de “Mujeres grabadoras” argentinas han contribuido reponer el nombre y la producción de artistas como Alda Armagni, Mabel Rubli, Alicia Scavino, Margarita Galetar, Zulema Petruschansky y Aída Carballo⁴.

También proyectos de grabado feminista recuperan y a la vez se inscriben en esta genealogía de mujeres grabadoras, como por ejemplo *Estampa feminista* y su trabajo sobre la obra de Carballo trabajo (materializado en la producción de un *fanzine*). Podemos pensar a tipo de iniciativas como parte de la acción de reconstrucción de genealogías de mujeres y feministas. Sobre estas últimas, Alejandra Ciriza (2015) sostiene que: “Reconstruir genealogías feministas es un gesto político que requiere de una tarea de búsqueda de las huellas doblemente dispersas de nuestras ancestras, mujeres transgresoras algunas de ellas, feministas otras. Esas huellas se hallan dispersas pues como señalara Simone de Beauvoir (1949) las mujeres estamos dispersas entre los hombres, disgregadas debido a la discontinuidad de nuestra historia, cruzada por las desigualdades de clase y de raza, de localización, orientación sexual y lugar” (p. 85). Tras esas huellas es que procuramos avanzar en los siguientes apartados.

3. Genealogías de gráfica feminista: experiencias en el contexto post 2001

Con el objeto de urdir lazos entre algunas experiencias de gráfica feminista que surgieron en el momento que siguió a la crisis político-económica y social de 2001 en Argentina y aquellas que se desarrollan en el actual contexto de la llamada “cuarta ola” feminista, comenzaremos por referir y caracterizar a ese primer escenario artístico-cultural a partir de las interpretaciones de distintas autoras.

Ana Longoni (2009) señala que las prácticas de articulación entre producción artística y acción política tienen una larga y vasta historia en Argentina e identifica que entre diciembre

³ Es pertinente mencionar que la recuperación histórica de la participación de las mujeres en el arte ha sido y es una de las estrategias, todavía necesarias, en la historiografía del arte feminista. Ésta convive con otros abordajes que proponen un cambio de paradigma en la disciplina (Pollock, 2013; Gluzman, 2015; Gutiérrez, 2019).

⁴ Fuente: <https://museodelgrabado.cultura.gob.ar/noticia/grabadoras-mujeres/>

de 2001 y la asunción del presidente Néstor Kirchner a mediados de 2003 tuvo lugar una coyuntura crucial, marcada por la aparición, la multiplicación y la vitalidad de grupos de “activismo artístico”. Con esta denominación Longoni refiere a “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (p. 1).

Fueron esos años en que la escena cultural y artística argentina se transformó radicalmente. Andrea Giunta (2009) utiliza la expresión “poscrisis” para caracterizar al periodo del arte y la cultura que se desarrolló a partir y tras la crisis político-económica de 2001. Se refiere con ello a una escena específica: la del arte argentino en el contexto de poscrisis, etapa a la que describe como una escena de “cambio cultural”, caracterizada por intervención activa del arte en las diversas expresiones del cambio social, lo cual reactualizó el debate sobre la relación entre el arte y la política. Sostiene que el arte, o las iniciativas que se vinculaban de distintas formas a la creatividad, que se llevaron a cabo especialmente entre 2002 y 2004 contribuyeron a gestar un clima de imaginación activa en la búsqueda de salidas a la crisis. En ese horizonte, las formas de organización colectiva artística se intensificaron inmediatamente después de la crisis de 2001. Se produjo, en cierto modo, una “colectivización” de la práctica artística. La debilidad institucional que siguió a la crisis potenció las estrategias colaborativas que ya existían e incentivó otras nuevas. En relación a este tipo de prácticas, la autora destaca la fuerte tradición argentina de la práctica colectiva vinculada al compromiso social en el arte, que funciona como referente y genealogía de un nuevo escenario que configuraba la globalización y que introdujo elementos distintos en esas más recientes experiencias (Giunta, 2009)

En esta escena las prácticas artísticas colectivas se expresaban tanto en acciones performáticas como en los muros de la ciudad, a partir de la irrupción del *stencil*. La ironía, el humor y la búsqueda de nuevas formas para hacer visible el eje de las demandas fueron marcando las particularidades del periodo. Los hechos del 19 y 20 de diciembre representaron, en suma, un parteaguas y su impacto atravesó el campo del arte, resituó a lxs artistas y lxs colocó nuevamente frente al requerimiento de comprometer sus prácticas (Giunta, 2009).

En este escenario se configuró lo que María Ledesma (2017) ha caracterizado como “nuevo régimen de visibilidad” (p. 183) cuyas profusiones “aún trazan un horizonte en los modos de ver contemporáneos” (p. 183). Algunas de sus características fueron su aspecto contrahegemónico, la porosidad de las fronteras entre arte, diseño y política, así como la

emergencia de nuevas miradas. Ledema (2017) puntualiza que la crisis de 2001, con el regreso de la política a las calles y la multiplicación de los colectivos culturales como parte de un movimiento mayor (que incluyó movimientos piqueteros y asambleas de todo tipo), creó un espacio propicio para el desarrollo de grupos de “activismo gráfico” que continuó más allá del ciclo de movilizaciones. Esos grupos “emprenden acciones que señalan, denuncian, horadan los puntos oscuros del sistema e intervienen en el espacio público con una impronta contestataria y crítica” (Ledesma, 2017, p.188).

Paula Siganevich y M. Laura Nieto (2017) también elaboran una serie de interpretaciones del contexto artístico post 2001 focalizando en las experiencias de activismo gráfico. Tal como Giunta y Ledesma, advierten que en ese momento, y al mismo tiempo que la incertidumbre y la precariedad, surgieron una serie de experiencias sociales y culturales renovadoras. En ese marco es que reconocen una serie de cambios en los modos de representación visual, caracterizados por la producción grupal y colectiva con una cierta estética informal, efímera, con toques de humor, aspectos de cultura joven y una lógica artesanal. Se produjo entonces, sostienen, la gestación de un interesante *entre lugar* alrededor del diseño, el arte y la comunicación que barría las fronteras disciplinares. En ese contexto surgieron diversas experiencias de activismo gráfico grupales y colectivas autogestionadas, creadas y movilizadas desde los afectos y la política, entre las que mencionan a los grupos *El Fantasma de Heredia*, *Taller Popular Serigrafía* y *Taller de Gráfica Popular (GRAPO)*, *Mujeres Públicas*, *Iconoclastas* y *Onaire*. Si bien advierten que los temas que abordan estos colectivos gráficos no necesariamente son de protesta o denuncia, reconocen que todos aparecen atravesados por discursividades sociales comunes que expresan incomodidades propias del momento en que surgen (Siganevich y Nieto, 2017).

En esa constelación de grupos de activismo gráfico que emergen en la escena de la poscrisis de 2001 se forma *Mujeres Públicas*, colectivo integrado por Fernanda Carrizo, Lorena Bossi y Magdalena Pagano, que se define como “Grupo Feminista de Activismo Visual” y que constituye la primera experiencia de gráfica feminista que procuramos trazar en la genealogía que aquí esbozamos. Nicolás Cuello (2015) retoma la categoría de “activismo artístico” elaborada por Longoni y propone inscribir en ésta a las acciones poético-políticas llevadas a cabo por colectivos artísticos, grupos activistas feministas y lesbofeministas, entre ellas las de *Mujeres Públicas* y *Serigrafistas Queer*. Para ello, expande la coyuntura referida por Longini e incluye dos acontecimientos que interpreta aportaron, desde sus respectivas complejidades, a la génesis y el accionar de grupos de

activismo artístico que movilizaron sentidos desde una política sexual crítica en los años siguientes: la sanción de la Ley 26.618 de Matrimonio Civil (Matrimonio Igualitario) en 2010 y la aprobación de la Ley 26.743 de Identidad de Género en el año 2012.

Diversas investigaciones han indagado en la praxis y analizado las diversas producciones e intervenciones visuales de *Mujeres Públicas* (Rosa, 2014a y 2010; Gutiérrez, 2017; Cuello, 2015). Aquí nos limitaremos a mencionar que la producción gráfica –generalmente en formato de afiche- ha sido una apuesta constante en su trayectoria hasta la actualidad (desde el primer afiche que hicieron para la marcha del 8 de marzo de 2003 sobre el tema del aborto, el afiche “Revolución” para el debate en el Congreso por la ley de Matrimonio igualitario en 2009, hasta los recientes sobre las generaciones que protagonizan la actual “cuarta ola”)⁵ y que ésta puede interpretarse como una estrategia de intervención feminista en la cultura visual (Antivilo Peña, 2013). Consideramos, asimismo, que su producción visual puede pensarse como un punto de inflexión en el ámbito del activismo gráfico en lo que refiere a la incorporación de temáticas y demandas feministas, así como uno de los nudos significativos en las genealogías feministas en la gráfica, en tanto se trata de un grupo pionero en este cruce y que cuenta con una producción sostenida hasta la actualidad.

Otras protagonistas en esta genealogía son las producciones gráficas activistas realizadas en los encuentros de *Serigrafistas Queer* desde 2007, coordinados por la artista Mariela Scafati y comenzaron como convocatorias abiertas a un taller de serigrafía para la producción de estampas para la Marcha del Orgullo LGTB. Luego, desde el año 2010, cuando se realiza el *Tercer Encuentro de Serigrafistas Queer*, establecen como dinámica de producción el desarrollo de instancias previas de trabajo colectivo coordinadas por Scafati en su taller, donde comparte conocimientos sobre serigrafía artesanal y en las que también circulan saberes, experiencias políticas y afectos que participan en la producción de los mensajes e imágenes elegidas (Cuello, 2015). De los encuentros de *Serigrafistas Queer*, que se construye como un “no-grupo”, surge un amplio repertorio de frases provocativas, lúdicas e irreverentes, utilizando la serigrafía “como plataforma para producir intervenciones políticas y artísticas que tensionan el orden dominante de los géneros y las sexualidades” (Vacarezza, 2019, p. 1). Las frases creadas en estas instancias de producción gráfica colectiva tienen el sello de las reivindicaciones de los movimientos de la disidencia sexual y feminista, las que se traducen en la estampa de frases propias de la cotidianidad llevadas

⁵ Es importante mencionar que, si bien las piezas gráficas son una parte importante en su haber, la producción de *Mujeres Públicas* no se limita a la realización de piezas gráficas, sino que realizan también objetos y acciones e intervenciones visuales.

al espacio público (así, podemos leer, por ejemplo, estampadas en remeras y otros textiles que se reproducen hasta la actualidad: “Lucha ama a Victoria”, “Al Maestrans con cariño”, “Aborto legal es vida”, “Amo a mi mamá travesti”, “Ni varón, Ni mujer, Ni XXY, Ni H2 O”).

La autogestión, la colectividad y el espacio público como lugar privilegiado de intervención y disputa en la cultura visual (las calles principalmente, pero también escenarios virtuales) aparecen como sellos característicos de estas dos experiencias que realizan producciones de “gráfica feminista” y incluyen perspectivas lesbofeministas, feministas-*queer* y transfeministas. Marcas que, como veremos, portan también las que emergen en otro escenario: al calor de la “cuarta ola” feminista.

4. Una aproximación a experiencias de gráfica feminista en la “cuarta ola”

El fenómeno Ni Una Menos, configurado a partir de las multitudinarias convocatorias en plazas de todo el país el 3 de junio de 2015 contra los femicidios y la violencia machista en Argentina, constituye un hito clave en el devenir de lo que distintas investigadoras, activistas y periodistas feministas han caracterizado como “cuarta ola” feminista. Esta etapa en la historia del feminismo se gesta, no obstante, no en ese momento preciso sino que abreva en la larga historia de lucha del movimiento de mujeres y feminista en Argentina –caracterizado por actoras colectivas e hitos significativos como los *Encuentros Nacionales de Mujeres* y la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito*, entre muchos otros-. Compartimos así con Verónica Gago (2019) que el movimiento feminista se caracteriza en este momento por conjugar masividad y radicalidad fruto de un tejido de años, cuyos hitos históricos asumen relevancia para comprender el presente. Es éste el contexto de emergencia y/o actuación de diversos grupos de activismo gráfico feminista, de los que aquí proponemos cartografiar algunos.

Una iniciativa pionera en ese cruce entre feminismo, gráfica y activismo en este nuevo escenario es la campaña gráfica *#Vivas nos queremos* que surge de *Mujeres Grabando Resistencias*, una colectiva organizada en torno a un taller de grabado de la ciudad de México. Desde ese espacio, y con el objetivo de producir imágenes que contrasten con la saturación de aquellas que muestran los cuerpos de mujeres violentadas en los medios de comunicación, las iniciadoras del proyecto decidieron utilizar el grabado con la consigna de ser propositivas y apostar a la vida y “como vehículo para denunciar, enunciar visibilizar los diferentes modos de violencia ejercida hacia nuestros cuerpos, hacia nuestros espacios, hacia nuestras vidas, reivindicando nuestro derecho a la autodefensa y plena felicidad” (MuGRe, 2017, p.9). La campaña, hecha de grabados digitalizados e impresos en *offset*

para su distribución, comenzó a ser difundida en las calles y en las redes sociales en julio de 2014. La misma se replicó en distintos puntos geográficos y encontró un fuerte eco en nuestro país, donde surgió *Vivas Nos Queremos Argentina*.

Aquí, la iniciativa se presenta como de “resistencia gráfica, colectiva y feminista” y persigue la misma intención de crear nuestras propias representaciones, mostrarnos activas y protagonistas de nuestras vidas y desde ese lenguaje denunciar la violencia machista. Las imágenes que se producen en este marco son de libre circulación y reproducción, desafiando “la lógica de los circuitos artísticos tradicionales-patriarcales” (*Vivas Nos Queremos Argentina*, 2017, p. 34). En nuestro país la campaña se organizó en ocasión de la marcha del 8 de marzo de 2015 y la primera convocatoria se realizó para el 25 de noviembre de ese año y, como en México, han elegido la xilografía “como lenguaje expresivo, simbólico, sintético y feminista”, la que producen como parte de una práctica colectiva que toma forma en talleres de grabado y que se expresa, principalmente, en los muros de las calles a partir de las acciones de “pegatinas” también colectivas, que organizan. La “experiencia creativa compartida” (*Vivas Nos Queremos Argentina*, 2017, p. 120) se trama a la tradición de otras prácticas artísticas feministas y desafía, en el gesto colectivo del aprendizaje de la praxis artística realizada entre varias, la imagen patriarcal de la creatividad individual, propia de lo que la historiografía feminista del arte ha demostrado ser el mito del artista como Genio creador (Nochlin, 2007; Pollock, 2013).

Otra experiencia colectiva de gráfica vinculada al feminismo que se desarrolla durante estos años es la de la *Cooperativa Grafica La voz de la mujer* que funciona en el barrio de Lugano y que tiene la particularidad de incluir en las imágenes gráficas –plasmadas en cuadernos, anotadoras, agendas, lienzos- experiencias vinculadas a las trayectorias migrantes de sus integrantes. La Gráfica, integrada en su totalidad por mujeres, surge de la Asamblea del MTD Lucha y Libertad de la Villa 20 y su historia se remonta al año 2013, momento desde el cual realizan un calendario “feminista y militante”, y desde el 2016 incorporan técnicas de producción gráfica como xilografías, linograbados y monocopias, que en algunos casos intervienen con técnicas de bordado artesanal y que realizan también colectivamente. Se vislumbra en esta experiencia una visualidad producida desde una perspectiva que se inscribe en el cruce entre feminismos populares y experiencias de migraciones y que desde allí disputa y propone representaciones alternativas a las dominantes-patriarcales sobre las mujeres migrantes, desafiando los imaginarios que otros/as construyeron sobre ellas (Maure y Encinas, 2017).

En este mapeo (incompleto) de experiencias de gráfica feminista actuales podemos mencionar, también ubicadas en la ciudad de Buenos Aires: el taller de grabado e ilustración *Estampa Feminista*; la colectiva artística de bordados, gráficas y Taller de grabado *Grabado andante* (que participa y convoca a la campaña gráfica *Vivas Nos Queremos Argentina*); *Grafem*, taller de experimentación/ investigación/ aprendizaje en torno a las artes impresas, coordinado por Carolina Pastorella y también la producción de remeras estampadas con consignas feministas que se realiza como parte del proyecto *Belleza y Felicidad Fiorito* coordinado por Fernanda Laguna, a partir de un taller de serigrafía en el marco del grupo de mujeres *Ni Una Menos Fiorito* creado en 2015.

En otros puntos del país también hemos identificado experiencias de gráfica feminista que se desarrollan actualmente. En La Plata, *Femigrabadoras* participa de la campaña *Vivas Nos Queremos* y realiza diversas intervenciones gráficas y pegatinas colectivas de su producción gráfica feminista. En Rosario, *Capitana* es “un taller de impresión que busca recuperar el oficio de imprenta tradicional negado a las mujeres a lo largo de la historia”⁶ del que nace en 2017 *Cuadrilla Feminista*, colectiva de artistas, ilustradoras y trabajadoras gráficas. En Mendoza, por último, podemos mencionar el taller de grabado *Activismo Gráfico* que trabaja con técnicas como xilografía, aguafuerte, punta seca y collagraph y que produce imágenes desde una perspectiva transfeminista.

A partir de una primera aproximación a estas iniciativas, y como resultado de la documentación de imágenes de su producción gráfica, cabe mencionar algunas características que se vislumbran como mayormente comunes sobre sus condiciones de producción y circulación⁷. En primer lugar, observamos que las técnicas de producción gráfica involucradas son diversas, desde las más tradicionales, y que en varios casos hay una lógica artesanal de producción, misma característica que las autoras citadas refieren sobre el activismo gráfico de la escena de la “poscrisis” de 2001. La colectividad se perfila como una característica común de producción de estas iniciativas de activismo gráfico. En algunos casos, se definen por una modalidad de producción colectiva, que aparece como aspecto distintivo de su praxis creativa. Mientras que en otros, si bien son iniciativas impulsadas por una artista, la instancia del taller de grabado opera como modalidad colectiva de aprendizaje-producción, en una dinámica difícilmente dissociable, y en donde también se desdibuja en muchos casos la autoría individual de la obra. Sucede que la

⁶ Fuente: <https://taller capitana.com.ar/>

⁷ Hemos procedido a partir de la documentación del material disponible en los perfiles de estas colectivas y talleres en las redes sociales *Instagram* y *Facebook*, entre los meses de febrero de 2020 y abril de 2021.

técnica en este caso requiere de unos materiales y un aprendizaje específico que se busca en estas experiencias de algún modo socializar o multiplicar, posiblemente en lo que podemos pensar como una “apuesta” al rol político del grabado. La posibilidad de producir originales múltiples que intervengan en la cultura visual -principalmente en formato de afiches- podemos pensarla como parte del trasfondo de las propuestas de talleres de grabado cuando éstas se anudan a iniciativas de activismo feminista.

Otro aspecto a mencionar sobre sus condiciones de producción, es que algunas de estas iniciativas están vinculadas a cooperativas o colectivas de trabajo (son los casos de las referidas *Cooperativa grafica La voz de la mujer*, *Belleza y felicidad Fiorito*, *Capitana* y *Taller de Serigrafía colectiva*, una cooperativa de trabajo de diseño y serigrafía de Flores). Y en algunos casos –como CG La Voz de la Mujer, ByF Fiorito y *orilleres21.21* que funciona en la villa 21-24 en Barracas, en la ciudad de Buenos Aires- las iniciativas gráficas se vinculan a experiencias de feminismo popular y villero, lo que les otorga una impronta singular que recupera perspectivas feministas interseccionales en que se consideran, como parte del entramado desde el cual se produce, experiencias que anudan opresiones sexo-genéricas, de clase y racialización.

En cuanto a la circulación de estas producciones, la misma tiene como espacio privilegiado la calle, pero también transita por otros escenarios. Esa circulación se produce, mayormente, entre dos campos: marchas, convocatorias y espacios (ya sea ferias o encuentros) feministas y también ferias o muestras de gráfica activista. Esto es, en un *entre lugar* –que por casos converge- entre el campo del activismo y el campo del arte. Otro aspecto a destacar es que en todos los casos las imágenes circulan también, vueltas digitales o a partir del registro fotográfico de las acciones llevadas a cabo, en las redes sociales, desde donde también intervienen en la visualidad.

Asimismo, es interesante señalar que, de ferias, encuentros y exposiciones en los *Encuentros Nacionales de Mujeres* o en marchas feministas, muchas de estas producciones han accedido, en los años más recientes a esta parte, a espacios de exhibición propios del sistema del arte. Estas producciones son puestas en valor en el campo del arte por propuestas curatoriales innovadoras en cuya iniciativa tienen un rol central investigadoras e historiadoras del arte como Silvia Dolinko, quien ha curado la muestra *Transformación. La gráfica en desborde*, una producción del Museo Nacional de Grabado y la Casa Nacional del Bicentenario, inaugurada en febrero de 2021 y que exhibe propuestas de gráfica expandida, entre ellas, producciones elaboradas en el marco de algunas de las experiencias

que aquí referimos. Entendemos que la apertura de investigadoras y curadoras hacia este tipo de producciones resultan fundamentales para su visibilidad hacia el interior del campo artístico, al que interpelan y contribuyen a poner en cuestión en sus cánones, formas de producción, circulación y criterios de validación estética.

Por otro lado, en lo que refiere a las representaciones que se construyen desde estas iniciativas, nos referiremos a continuación a algunos de los sentidos que producen las obras de estas experiencias de gráfica feminista. No se trata, cabe precisarlo, de un análisis detallado ni exhaustivo de las imágenes producidas por estas iniciativas, ni de un abordaje formal de las mismas. Nos limitaremos, en relación con los objetivos definidos para este trabajo, a dar cuenta de ciertos elementos que, a partir de una aproximación a las imágenes disponibles, emergen en las representaciones construidas como sentidos en disputa en el contexto actual respecto a la cultura visual dominante heteropatriarcal y que nos permiten vislumbrar algo de aquello que los feminismos contemporáneos ponen en discusión pública.

Un primer elemento a mencionar es la recuperación de mujeres artistas y productoras culturales del pasado, lo que observamos por ejemplo en los casos de Aída Carballo y Frida Kahlo por *Estampa Feminista* y la recuperación, por parte de *Capitana*, de la praxis de mujeres imprenteras como parte del linaje en que se inscriben. Otro elemento a destacar en las imágenes producidas por estas iniciativas es la construcción de significados desde una perspectiva feminista interseccional: transfeminista, lesbofeminista, feminista popular, feminista migrante. Tiene lugar así la visibilización de cuerp@s y experiencias lésbicas, trans, no binarias, de mujeres migrantes, de sectores populares y racializadas. Muchas de estas producciones gráficas, además, llevan a cabo una explícita puesta en cuestión del binarismo sexo-genérico, lo que podemos interpretar como signo de algo de aquello de lo que se pone en discusión en este momento actual del feminismo.

En una trama que las une a experiencias previas como las de *Mujeres Públicas* y *Serigrafistas Queer*, las palabras ocupan también en estas iniciativas un lugar preponderante, interpelando con expresiones o frases generalmente del ámbito de lo privado o con escasa presencia en el espacio público. Como en esas experiencias que se gestan en el contexto de la escena de la poscrisis de 2001, las iniciativas más recientes también proponen frases provocativas y lúdicas incorporando ahora, además, cuestiones que remiten al uso inclusivo del lenguaje: leemos, por ejemplo, en las producciones de *Capitana*: “Me gustan todxs”, “Orgullosos”.

Otro aspecto de las representaciones que se construyen a través de estas obras gráficas es que en ellas mujeres, lesbianas, trans y personas no binarias son generalmente visibilizadas ya no sólo activas –tal como proponía desde 2014 la campaña *Vivas Nos Queremos*-, sino también combativas, mostradas en situaciones propias del activismo, como son las marchas, y en una lucha que se representa en muchos casos colectiva. Además, en estas iniciativas observamos una militancia visual activa por el aborto legal y con una presencia en las manifestaciones y convocatorias que fueron parte de la lucha colectiva y de la “marea verde” por la legalización del aborto en los últimos años.

También quisiéramos mencionar, por último, que en las imágenes producidas por estas iniciativas aparecen representados de maneras diversas, y reivindicados, el deseo y el placer de las mujeres, lesbianas, trans y personas no binarias y desde sus propias –y también heterogéneas- perspectivas, las que generalmente han sido/son veladas en la visualidad dominante. Encontramos además la representación de cuerpos/es diversxs y que proponen visualidades alternativas a los patrones de belleza occidental estereotipados y heteronormados dominantes.

5. Consideraciones finales

En el contexto de lo que denomina “régimen colonial-capitalístico”, Suely Rolnik (2019) sostiene que “la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para serlo también intrínseca e indisolublemente cultural y subjetiva” (p.28). Explica que el capital explota, haciendo de ella su motor, la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia y sus funciones, sus códigos y sus representaciones, por lo que se hace evidente “que no basta con actuar en la esfera macropolítica” (p. 28). La resistencia, entonces, pasaría actualmente por un esfuerzo de “la reapropiación deseante, individual y cooperativa, del destino ético de la pulsión vital” (Rolnik, 2019, p. 29). En ese marco, la autora destaca la reactivación, en los años recientes, de nuevos tipos de activismo que no restringen el foco de su lucha a la insurgencia macropolítica sino que la expanden a la dimensión micropolítica, allí donde se juega el derecho a la vida en su esencia de potencia creadora y tras el objetivo de la reapropiación de la fuerza vital. Es en esta dirección que vienen actuando varios de los movimientos colectivos que irrumpen en el activismo propiamente dicho, y también en el arte, con sus fronteras cada vez más indiscernibles (Rolnik, 2019).

Rolnik (2019) interpreta que en las prácticas artísticas reside una fuerza trasfiguradora cuando éstas ejercen su función ética de “dar cuerpo a lo que la vida anuncia” (p. 83). La

“potencia micropolítica en las prácticas artísticas” (Rolnik, 2019, p. 30) se manifiesta, así, cuando dichas producciones logran encarnar la pulsación de los mundos por venir, que es cuando tienen el poder potencial de polinización de los ambientes en los cuales circulan (Rolnik, 2019). Es en esta clave de lectura que proponemos pensar el rol micropolítico fundamental en relación a la dimensión sexo-genérica de las producciones gráficas feministas aquí revisitadas.

Recuperando la lectura de Nicolás Cuello sobre el contexto de los años siguientes a la escena de la poscrisis de 2001, el mapeo realizado en esta ponencia nos permite sostener lo que interpretamos con una nueva etapa de revitalización del “activismo artístico” feminista y lesbofeminista -y ahora expandido, también, transfeminista, feminista popular, migrante, no binarie- en Argentina, en una coyuntura que incluye tres acontecimientos (los más significativos, en una miríada de tantos también relevantes) que han aportado al surgimiento y accionar de grupos de activismo gráfico que movilizan sentidos desde una política sexo-genérica crítica e interseccional en los años recientes: el fenómeno Ni Una Menos (que incluye multitudinarias manifestaciones públicas y diversas acciones contra las violencias machistas desde 2015), los paros feministas realizados desde 2016 y a partir de 2017 cada 8 de marzo bajo el renombrado Paro Internacional Feminista y la “marea verde” que inundó las calles desde 2018 con el reclamo por la legalización del aborto hasta la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del embarazo en el año 2020.

En dichas experiencias de activismo gráfico feminista queremos destacar dos elementos transversales: la colectividad (en sus diferentes manifestaciones) y la circulación en el espacio público (principalmente en la calle pero también en escenarios virtuales), las que se perfilan como características distintivas de las prácticas de “gráfica expandida” (Dolinko, 2017) feministas que surgen tanto en el contexto post 2001 como a partir de 2015. La idea-intención de producir gráfica feminista “de a muchas” (Vivas Nos Queremos, 2017) y de intervenir con ellas en el espacio público aparecen como sellos que traman las experiencias recientes a aquellas que emergieron en la escena de la poscrisis de principios de los 2000. A su vez, estas características las apunta en las genealogías de arte feminista en Argentina que cuenta, entre sus especificidades, al trabajo colectivo y a la lucha por espacio público (Rosa, 2014b). Estas experiencias gráficas adoptan dichas características como formas de resistencia y desarticulación de las dominantes patriarcales del campo del arte y la cultura, desde cuyos espacios socavados proponen sentidos/mundos alternativos y activan una potencia micropolítica desobediente.

6. Referencias bibliográficas

- ANTIVILO PEÑA, Julia (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Colombia: Ediciones Desde Abajo
- CIRIZA, Alejandra (2015). "Construir genealogías feministas desde el Sur: encrucijadas y tensiones". En *MILLCAYAC*, Revista de Ciencias Sociales. Centro de Publicaciones. FCPyS. UNCuyo. Mendoza
- CUELLO, Nicolás (2015). "Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina (2003-2013): Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexoafectiva. En *Revista de Artes Visuales ERRATA*, Bogotá, Colombia.
- DE LAURETIS, Teresa (1989/1996). "Tecnologías del género". En *Revista Mora* n° 2. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DOLINKO, Silvia (2017). "Apuntes sobre una gráfica expandida". *Revista Rinoceronte*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Arte y Diseño.
- (2016). "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina". En *Revista Nuevo Mundo Mundos nuevos*. École des hautes études en sciences sociales.
- GAGO, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- GIUNTA, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GLUZMAN, Georgina (2015). *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- GUTIÉRREZ, María Laura (2019). "Metodologías del desecho. Apuntes para los cruces entre feminismos y estudios visuales". En *Revista Sudamérica*. Mar del Plata.
- (2017). *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)*. Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82843>
- LEDESMA, María (2017). "La entrevista, una herramienta de la crítica". En SIGANEVICH, Paula y NIETO, María Laura (2017). *Activismo gráfico. Conversaciones sobre diseño, arte y política*. Florida: Wolkowicz Editores

- LONGONI, Ana (2009). "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López". En *Errata*, Revista de artes visuales. Bogotá
- MAURE, Gabriela y ENCINAS, Natalia (2017). "Emancipación gráfica: experiencias de activismo artístico feminista popular y migrante. El caso de la cooperativa gráfica La Voz de la Mujer". En Revista *Zona Franca*, UNRosario.
- MuGRe (2017). "Mujeres Grabando Resistencias". En *Vivas nos queremos*. Buenos Aires: Muchas Nueces/El Colectivo/Editorial Chirimbote.
- NOCHLIN, Linda (1971/ 2007). "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En K. Cordero Reiman, I. Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: U. Iberoamericana-UNAM-Concaulta-Fonca-Curare.
- POLLOCK, Griselda (1988/2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- ROLNIK, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROSA, María Laura (2014a). "La sonoridad de los caminos recorridos". En *Duoda. Estudios de la Difèrence Sexual*. Barcelona.
- (2014b). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Bs. As.: Biblos.
- (2010). "Nos fundó el malestar y nos sostuvo el placer. Mujeres Publicas, ¿Cuestiones privadas?". En *Labrys. Estudios feministas*. Brasilia, N°17, enero-marzo 2010
- SCHOR, Mira (1991/ 2007). "Linaje Paterno". En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (comps.) (2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: U. Iberoamericana-UNAM-Concaulta-Fonca-Curare.
- SIGANEVICH, Paula y NIETO, María Laura (2017). "El relato de la historia, una estética de la que dar cuenta". En *Activismo gráfico. Conversaciones sobre diseño, arte y política*. Florida: Wolkowicz Editores
- TORRICELLA, Andrea (2019). "Investigaciones y aportes teórico-metodológicos entre ciencias sociales y estudios visuales". En *Sudamérica. Revista de Ciencias Sociales*. Mar del Plata.
- VACAREZZA, Nayla (2019). "Diálogo con Serigrafistas Queer". En *Estudios Curatoriales*. Recuperado de: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/729>

VIVAS NOS QUEREMOS (2019). “#Vivas nos queremos! Argentina. Resistencia gráfica, colectiva y feminista”. En *Vivas nos queremos*. Buenos Aires: Muchas Nueces/El Colectivo/Editorial Chirimbote.