

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Curaduría y activismo

14

AÑO 9 - NÚMERO 14 - OTOÑO 2022

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) - Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina) - Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus (Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia) - Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistente del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina) - Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol - Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Estudio Rainis

Corrección

José Loschi

Índice

Editorial. Transitar imágenes, ensayar otras miradas, explorar otros relatos

Diana B. Wechsler

Introducción. Curaduría y activismo: ¿una relación posible?

María Laura Rosa

Entre la vitrina y la calle

El caso de los trajes de Eva Perón. Colección Museo Evita de Buenos Aires y las performances de Comando Evita.

Una reflexión sobre el activismo curatorial

Valeria Alcino

Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?

Melisa Alzugaray, Sol Montaldo, Daniela Scardella

Intervenciones curatoriales feministas

Un análisis sobre el trabajo de Mujeres Públicas

Guillermina Cabra

Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli

María Elena Lucero

Somos MAGMA

Poéticas eróticas de la Relación en los activismos feministas multiespecies

Karina Bidaseca

Editorial

Transitar imágenes, ensayar otras miradas, explorar otros relatos

Diana B. Wechsler



Mabel Temporelli¹
Planchas sobre base, 2022. Técnica mixta, medidas variables.
Serie Todas, 2000. Intervenciones sobre tela con plancha caliente,
8 bastidores de 30 x 30 cm. Foto: Fernando Zago

Sobre el muro, ocho bastidores de 30 x 30 cm tensan telas con estampados diversos: flores, lunares, tramas geométricas, todos remiten a algún repertorio de diseño para ropa femenina. Cada una de estas telas embastadas, está marcada por tres “tajos”.

Una primera mirada conduce rápidamente a pensar en Lucio Fontana y sus *Tagli* (*Tajos*) obras que exploran –entre otras cosas– los vínculos entre el espacio real y la representación y encuentran en el gesto del corte violento sobre la tela una forma particular para la presentación del problema. Sin embargo, si bien esa resonancia está presente y hasta sería posible imaginar en la serie *Todas* –el título de esta obra de Mabel Temporelli realizada en el 2000– una reversión en clave “doméstica” o “femenina” de la obra de Fontana, se supera en mucho esa lectura.

¹ Esta imagen forma parte del ensayo de María Elena Lucero, “Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli”, que integra el dossier dedicado a activismos curatoriales coordinado por María Laura Rosa.

La descripción material contribuye a ampliar la interpretación ya que no se trata de tajos realizados con un elemento cortante sino de una “intervención sobre tela con plancha caliente”: los cortes muestran el gradiente de la quemadura que hace de la tela piel y repone así el dolor y las huellas de la violencia. En palabras de María Elena Lucero, se trata de “recursos visuales que anudan la memoria, el dolor, el feminismo y la resistencia”.

Elegir una serie de obras –en vez de una frase o el tema del dossier– como disparador para esta presentación, opera como parte de los desafíos que en tanto curadores-investigadores buscamos asumir haciendo centro en la capacidad de las imágenes y la necesidad de pensar con ellas, sus resonancias, las maneras en que reponen aspectos que se diluyen en la memoria y contribuyen a resituarnos críticamente ante pasados y presentes diversos.

Recordemos que cada número de REC busca presentar un corpus de trabajos que introduzca otras perspectivas y contribuya a expandir la reflexión teórico-crítica en/de/desde la práctica curatorial entendida como indisociable de la investigación y la dimensión política.

Por eso, uno de los leitmotivs de nuestra revista es la discusión del canon y el debate y la introducción de categorías de análisis que favorezcan esta operación necesaria para contribuir en la emergencia de otros relatos. Por esta razón también ronda en cada número (así como en las bases que fundan la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de UNTREF) la pregunta acerca de cuál es el lugar de la curaduría, de qué forma trabaja con/de/desde los materiales visuales, los textos, las teorías, para activar otros sentidos –políticos y sociales, siempre– que colaboren en el desarrollo de miradas/pensamientos críticos.

Creemos que es una tarea en plural: agradecemos a María Laura Rosa –coordinadora del dossier– y a las autoras de cada uno de los trabajos que eligieron, también, esta revista para poner a prueba sus hipótesis y hacer circular sus ideas.

Diana B. Wechsler

Introducción

Curaduría y activismo: ¿una relación posible?

María Laura Rosa

Durante las dos décadas del siglo que estamos recorriendo, la disciplina de la curaduría –y con ella el rol que juega la curadora/el curador en relación con el campo de las artes visuales– ha crecido significativamente. Es así que las exposiciones artísticas han devenido herramientas estético-políticas por las cuales los debates que plantean son tan importantes como aquellos diálogos que quedan afuera, es decir, tanto lo dicho como lo no dicho son posicionamientos tomados por quienes organizan estos eventos culturales.

La importancia profesional que ha cobrado la curaduría coincide temporalmente con el desarrollo de los lenguajes estéticos feministas occidentales, que vienen en franco crecimiento desde los años setenta del siglo XX, aunque en las puertas del siglo XXI se han complejizado y globalizado de manera exponencial. En cierta medida, podemos pensar que ello se debe a la combinación de la urgencia por los reclamos históricos de los movimientos de mujeres que no se han visto resueltos, el papel que juegan las redes sociales como creadoras de una voz común que atraviesa fronteras y promueve la lengua franca feminista y el lugar que juegan los activismos artísticos feministas poniendo el cuerpo en la calle con el fin de subvertir el *statu quo*. De todo ello Latinoamérica es un claro exponente, particularmente la Argentina, con sus reclamos históricos encabezados por las legislaciones que dan cuenta de la igualdad de géneros y por la interrupción legal del embarazo.

Ante esta situación, nos llaman la atención dos hechos –entre muchos otros– que vive nuestro continente: movimientos que acentúan comportamientos patriarcales, los que buscan retroceder en las conquistas alcanzadas por los feminismos, y el avance y la sofisticación de los activismos, especialmente en países como la Argentina, Brasil, Chile y México. El aumento de los feminicidios, el asesinato de mujeres que encabezaron las luchas por la igualdad de derechos –como Marielle Franco en Brasil– o los abusos del poder estatal sobre las mujeres en Chile y México son algunas situaciones que funcionan como disparadores de activismos artísticos feministas.

En 2018 la historiadora del arte estadounidense Maura Reilly publicó su libro *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, en el que puso sobre la mesa varias preguntas que cuestionan críticamente la construcción de una historia del arte blanca, heterosexual, masculina, burguesa y eurocéntrica a través de

sus exposiciones. No es una novedad que históricamente la disciplina ha edificado su canon excluyendo el sexo, la raza y la clase. Sin embargo, continuar transmitiendo en el siglo XXI la ilusión de un universo ideal y exclusivo, a espaldas del mundo real o de las mismas y mismos artistas que trabajan comprometidos con el presente, es cuanto menos escandaloso. El rol que juegan las exposiciones, especialmente aquellas que aspiran a amplios números de visitantes, es fundamental a la hora de generar conciencia en temas que son sensibles para nuestras sociedades. Más allá del rol educativo a gran escala que toda exposición conlleva, la función de toma de conciencia para poder cambiar el sistema desigual –en toda la amplitud del término– en el que vivimos es de gran importancia y excede decisiones estéticas para implicar posicionamientos políticos. Estos son tanto del profesional que organiza la exposición como del espacio que la acoge, ya que conlleva un compromiso presupuestal al respecto y el salir de cierta zona de confort que suelen tener los guiones curatoriales institucionales.

Las exhibiciones conforman escenarios privilegiados en donde se problematizan y deconstruyen cuestiones relacionadas con la identidad, la subjetividad, la clase, la interacción social, la circulación del poder –ya sea en el pasado como en la contemporaneidad–, entre otros tantos temas.

A pesar de que los feminismos postcoloniales, antirracistas, cuir o queer llevan varias décadas, su ingreso dentro de los programas curatoriales de las instituciones del arte ha sido complejo, escaso y solo en este último lustro –como fruto de la masividad de los reclamos feministas– las instituciones parecen tomar conciencia de ello. Maura Reilly refiere con el término activismo curatorial a todxs aquellxs profesionales que han dedicado sus prácticas a trabajar en, de y desde los márgenes, es decir, quienes integran en sus proyectos a artistas que reflejan diversidades étnicas, disidencias sexogenéricas y que descentran los campos tradicionales de circulación del sistema del arte. Según Reilly, este término abarca a quienes trabajan en pro de nivelar las jerarquías existentes en el sistema del arte, desafiar lo establecido, visibilizar los márgenes, subvertir los centros, expandir nuevos conocimientos, promover debates y encarar nuevas estrategias de resistencia. También podemos preguntarnos cómo ha resultado llevar los activismos feministas desde la calle a las instituciones, si han perdido o han ganado fuerza disruptiva en ese trasvase y si los modos de exhibir las prácticas activistas traen como consecuencia el desarrollo del activismo curatorial.

El actual dossier de *Estudios Curatoriales* plantea este tipo de preguntas siendo consciente de que los artículos que lo conforman son solo el inicio de un debate vivo que esperamos que se vea reflejado en futuros números de la revista. Por tanto, presentamos estudios que reflejan solo algunas propuestas interpretativas de los numerosos activismos existentes en nuestro continente, que aún demandan análisis teóricos.

El artículo “Entre la vitrina y la calle. El caso de los trajes de Eva Perón. Colección Museo Evita de Buenos Aires. Una reflexión sobre el activismo curatorial”, de Valeria Alcino, desarrolla la relación entre activismo y curaduría a través de la figura de la referente popular y su exposición permanente en el Museo Evita-Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón. La investigación toma como eje la exposición de los vestidos que pertenecieron a la dirigente y actriz para reflexionar sobre las marcas políticas que se inscriben en las prácticas curatoriales, las que impactan en las interpretaciones de las obras. La autora sostiene que la dimensión política de Eva Perón y la intersección existente entre acción y vestimenta permiten abordar su figura histórica en un contexto amplio, así como fisurar el discurso unilateral sobre este patrimonio al contribuir a la concienciación del rol jugado por ella.

La investigación realizada por Melisa Alzugaray, Sol Montaldo y Daniela Scardella se detiene en cómo la curaduría ha reflejado el rol de las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana, así como también en el papel del sentido visual como prioritario en la organización de una exhibición. En “Curaduría, virtualidad y poder. Hacia una curaduría menor. Las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana” abordan la interacción entre prácticas curatoriales y virtualidad para indagar su potencial democratizante dentro del campo del arte. Las autoras sostienen que para que haya una curaduría crítica de su propia actividad debe preguntarse por el dispositivo de visibilidad con el que opera.

El artículo de Guillermina Cabra, “Intervenciones feministas curatoriales en el trabajo de Mujeres Públicas”, analiza algunas exposiciones desarrolladas por el colectivo de activismo visual feminista pionero de estas prácticas en nuestro país. El objetivo de la autora es problematizar la relación existente entre curaduría y activismo a partir del concepto de *arte político crítico* enunciado por Nelly Richard y el de *activismo curatorial*, de Maura Reilly. También se detiene en las acciones de Mujeres Públicas, que desde sus operaciones poéticas y signos reflexionan sobre el traslado de obras creadas para la calle hacia las instituciones, las que manifiestan un posicionamiento político al denunciar las experiencias de mujeres cis, trans y disidencias sexo genéricas.

María Elena Lucero analiza en “Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli” las formas de exhibir, así como las obras seleccionadas en relación con la visión política de dicha artista y el encierro carcelario que sufrió durante la última dictadura cívico-militar argentina. La particularidad de esta exhibición es que Temporelli conforma su guion curatorial sobre la base de su propio activismo artístico, en una confluencia de recursos visuales que cruzan memoria, dolor, feminismos y resistencia.

Finalmente, la investigadora Karina Bidaseca reflexiona en “Somos MAGMA. Poéticas eróticas de la relación en los activismos feministas multiespecies” sobre la urgencia de una perspectiva crítica y feminista decolonial que cuestione

de la estética y el canon eurocéntrico, patriarcal. También problematiza el discurso del colonialismo, racismo y sexismo presente en los guiones de las instituciones, particularmente los de las muestras virtuales *Cartas a Ana Mendieta* y *ParaTodesTode*, además de acciones llevadas a cabo en pandemia. A partir de ese análisis se pregunta sobre el agenciamiento de las identidades feminizadas y trans testigos de la experiencia traumática contemporánea y se plantea si nuestras disciplinas pueden agrietar horizontes discursivos de justicia simbólica a través del arte y de los activismos.

Por medio de estos artículos, *Estudios Curatoriales* busca reflexionar sobre el lugar de incomodidad, insurgencia y desestabilización de los activismos feministas, que desafían los modos de ejercer la curaduría en nuestra contemporaneidad al expandir sus límites.

Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli

María Elena Lucero*

Resumen

Del 4 al 31 de marzo de 2022 se realizó en la Plataforma Lavardén, Rosario, la muestra *Señoras calientes* de la artista Mabel Temporelli. Si bien el título recupera cierta dosis de pasión en torno a la libertad sexoafectiva, en las piezas seleccionadas adquiere otros sentidos, ligados al dolor y a la opresión, pero también al activismo y a la resistencia. En este artículo analizaremos tanto las modalidades exhibitivas y las obras seleccionadas, como la relación con la visión política de la artista y el encierro carcelario vivido durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983.

Palabras clave: Artes visuales, curaduría, feminismo, militancia.

Curatorship, politics and visibility in Mabel Temporelli's exhibition *Señoras calientes*

Abstract

Exhibition *Señoras calientes* (*Heated women*) by artist Mabel Temporelli was held at Plataforma Lavardén, Rosario, Argentina, from March 4th to 31st, 2022. Although the title somehow retrieves a dose of passion around sexual-affective

*Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina
elenaluce@hotmail.com

Doctora en Humanidades y Artes, Mención en Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX. Profesora visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil; Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y Universidad de Concepción, Chile. Directora del Doctorado en Arte y Cultura Visual. Miembro del Comité del Programa de Posdoctoración, UNR. Compiladora y autora de publicaciones especializadas sobre arte contemporáneo, cultura visual y feminismo. Curadora de exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Bellas Artes Castagnino, en la Fundación OSDE y en el Museo de la Memoria, Rosario.

Fecha de recepción: 18/04/2022 – Fecha de aceptación: 19/07/2022



CÓMO CITAR: María Elena LUCERO. "Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 43-59.

freedom, in the selected pieces it takes on new meanings linked to pain and oppression, but also to activism and resistance. In this article we will analyse both the exhibition modalities and selected works, as well as the connection with Temporelli's political vision and the imprisonment she endured during the 1976-1983 civic-military dictatorship in Argentina.

Keywords: Visual arts, curatorship, feminism, activism.

Materialidades

Mabel Temporelli es una artista con una larga trayectoria en el medio cultural rosarino. Expone de manera individual y colectiva desde finales de la década de los ochenta hasta la actualidad y ha realizado clínicas de obra con Graciela Sacco y Horacio Zavala. Entre 1975 y 1978, permaneció detenida en el penal de Villa Devoto, a cargo de fuerzas militares alineadas con el Golpe de Estado de 1976. Recientemente, la artista fue invitada a exponer en la Sala de las Miradas de la Plataforma Lavardén de Rosario con motivo de la Semana de la Mujer, evento además coincidente con el Mes de la Memoria, verdad y justicia en nuestro país. Podríamos decir que en esta doble vía, el feminismo y la memoria, se cruzan los intereses personales, artísticos y simbólicos de Mabel. La conjunción de los elementos cotidianos vinculados a las tareas hogareñas y la brutalidad de la tortura en sus múltiples acepciones adquiere un vigor notable en una serie de trabajos que la artista ha denominado *Señoras calientes*. De ahí el título de la muestra, el cual procede de piezas que se desarrollaron entre 2002 y 2005, fabricadas con telas dobladas y quemadas, y que integraron (entre otras numerosas exposiciones) el proyecto curatorial de Gabriela Siracusano en 2008, *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII-XXI)*, en Fundación OSDE, Buenos Aires. Las materialidades que componen estas obras poseen una carga emotiva que nos remite por un lado al universo femenino y, por otro, a la violencia extrema del poder dominante. Textiles de encajes que cubren objetos, textiles con tajos o quemaduras de plancha, guantes atravesados por el calor de un cigarrillo. Son pequeños dispositivos visuales que rememoran la intimidación del cuerpo, el tormento revulsivo sobre la carne como una estrategia de castigo ejercida por las dictaduras. Estas ideas se potencian con la presencia de instrumentos de metal que calcinan, hieren, destruyen, que estampan y sellan la piel. Las posibilidades que poseen estas telas quemadas y desgajadas para transmitir significados fueron leídas por Siracusano como acciones de resemantización, dado que la “propiedad que tienen los materiales de ofrecer todas sus posibilidades y resignificarse a partir de usos más allá de los tradicionales” ha sido una constante en los artistas ante la necesidad de comunicarse con el espectador (2008: 18-19).

La presencia de objetos ligados a la indumentaria femenina, como los vestidos con calados hechos con cigarrillo, nos remiten a los cuestionamientos que Andrea Giunta (2019) expresa ante el interrogante de si es posible aportar teorizaciones sobre el cuerpo teniendo en cuenta las producciones artísticas. En el marco de un enfoque teórico articulado con el feminismo, Giunta ha subrayado el protagonismo de los cuerpos de artistas mujeres que desafiaron la opresión y el poder masculino hegemónico en el plano cultural. Para ello, la autora enhebra las prácticas artísticas con episodios políticos determinantes, enlazados en gran medida con las dictaduras que quebraron la unidad social y democrática de América Latina, con graves consecuencias en terreno mental,

psíquico, corporal y afectivo. La producción plástica de Mabel Temporelli no es ajena a esta coyuntura: la elección de las quemaduras o rasgaduras sobre los textiles funciona como una estrategia visual que revela esta trama colectiva, resquebrajada y violentada. El conjunto de vestidos quemados de *Sabor a limón* ha sido analizado por Julia Marchetti (2011) en relación con la memoria a partir de algunas nociones de Theodor Adorno y Walter Benjamin, como creaciones que forman una lente que se irradia al futuro desde el pasado, donde “las prendas perforadas nos ofrecen ese juego con el distanciamiento y acercamiento, nos ofrecen una perspectiva y a su vez reinventar con ella” (2011: 9). En ese sentido, la quemadura es una huella, una marca que inaugura un ejercicio de la memoria a partir de una historia personal.

Activismos curatoriales

Para contextualizar el proyecto de exhibición de *Señoras calientes* es necesario mencionar algunos precedentes fundamentales en el ámbito cultural rosarino. En 2008 la artista tucumana Graciela Ovejero Postigo estuvo a cargo de la curaduría de la exposición itinerante *Cultura subyugada. Interrupciones y resistencias sobre lo femenino*, inaugurada en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Castagnino+Macro)¹. La muestra estuvo dedicada a mujeres desaparecidas en la Dictadura de 1976, a las Madres de Plaza de Mayo y a Safi Bibi, la adolescente violada y asesinada en Pakistán. Ovejero Postigo (2007) concibe la actividad curatorial como intervención cultural, escultura social y activismo artístico, un modo de aglutinar experiencias de lo femenino en diferentes dimensiones y de visibilizar las manifestaciones de la cultura material o simbólica para desplegar enunciados visuales. Con un nutrido conjunto de artistas, esta curaduría remarcaba las “interrupciones” de los mandatos sociales impuestos por el sistema patriarcal que son introyectados desde las distintas violencias, físicas o simbólicas, hacia las mujeres y que se encuentran presentes en la vida cotidiana². Mandatos que no solo se refieren a los roles sociales destinados a lo femenino, sino también a la determinación de las categorías sexogenéricas en el conjunto social. Por ello, Ovejero Postigo incorpora en esta selección de trabajos numerosos proyectos artísticos vinculados a la “resistencia”, considerando los debates teóricos instalados desde las comunidades homosexuales y trans. Como propuesta curatorial, existe sin duda una preferencia por expresiones cuyos

¹ *Cultura subyugada. Interrupciones y resistencias sobre lo femenino* fue presentada en el Museo de Bellas Artes Timoteo Navarro de Tucumán, en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta, en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario y en el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires.

² La muestra estaba integrada por Karla Sachse, Isabel Barbuzza, la misma Graciela Ovejero Postigo, Magdalena Postigo, Elizabeth Cárdenas, Lolás Crónicas, Mabel Temporelli, Jorge Lobato Coronel, Anahita Vossoughi, Coco Fusco, Frances Charteris, Jane Burke, Phoebe Man Chinying, Tejal Shah & Marco Paulo Rolla, Shakuntala Kulkarni, Jinoos Taghizadeh, Tari Ito, Mujeres de Daskat & 89 artistas tucumanos, Farida Batool, entre otros y otras artistas.

soportes en general son los cuerpos, en acción, en movimiento, quietos, fragmentados, heridos. Las luchas colectivas, sociales y culturales, se encuentran aquí representadas a través del feminismo y de las políticas de género, indispensables para reflexionar sobre nuestra contemporaneidad. De hecho, Mabel Temporelli ha sido una de las protagonistas de dicha exposición, en la cual participó con la serie *Sabor a limón* de 2005, mismas piezas que integran la muestra que nos convoca en la Plataforma Lavardén de Rosario.

Posteriormente, en 2018, se inaugura en el Museo de la Memoria de Rosario la exposición sobre la artista Julieta Hanono, titulada *Traducir el desborde. Una poética feminista*, con la curaduría a mi cargo³. Nacida en Buenos Aires, detenida en Rosario durante la dictadura militar y radicada en París durante su exilio, la artista compendia a partir del proceso de traducción una zona de su propia biografía. Una de las principales piezas de la exhibición fue *709 km* (2018), instalación conformada por igual cantidad de objetos de barro cocido (modelados por artesanos y artesanas qom) como caballos, tortugas, perros, cocodrilos, cerdos, armadillos, osos hormigueros, sapos o cabras. El número alude a los 709 kilómetros entre Resistencia, Chaco y Rosario, Santa Fe. Realizado en letras de madera enganchadas en hilos tensados de pared a pared, el poema "Ils" (2015), escrito por Hanono en francés, fue traducido al qom y al español. En esa triple traducción, lo que desborda (es decir, los intersticios del lenguaje) se constituye como materialidad periférica, como constructo femenino y como tropo lingüístico. La poética feminista desplegada en la exposición "confluye en un doble juego: la artista se convierte a su vez en curadora de los poemas escritos y los *films* elaborados por mujeres y crea, a partir de un tejido simbólico, constelaciones femeninas" (Lucero, 2018: 44). *Cosmología de poetas* (2018) era una instalación materializada con tiras de papeles de colores violetas, naranjas y verdes, donde la artista reunía a Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, María Negroni, Sandra Torlucci, Claudia Masín, Susana Villalba y Olga Orozco en un mismo espacio compartido. *Traducir el desborde* se extendió hasta febrero de 2019, mismo año en el cual se llevó a cabo *Revolucionistas, rebeliones y feminismos*. A cargo de un equipo curatorial formado por Sonia Tessa, Lilian Alba, Romina Garrido, Joaquina Parma y Pamela Gerosa, esta muestra congregó tanto a artistas como a escritoras y militantes políticas. Se desarrolló en la sala vidriada en la planta baja del Centro Cultural Fontanarrosa, que por esa semana cambió su nombre y pasó a llamarse "Angélica Gorodischer", en homenaje a la poeta rosarina. Desde el *Ni Una Menos*, hasta las luchas de las Madres y Abuelas de Plaza de mayo, o los debates sobre la legalización del aborto en nuestro país, la exposición nucleaba temáticas diversas a través de la presentación de objetos, afiches, fotografías y piezas de arte. Entre las obras presentes

³ Hacia fines de 2019 la exhibición se amplía y junto a nuevas piezas se inaugura en el Museo Ernesto de La Cárcova, Buenos Aires, bajo el nombre de *Traducir la impenetrable*, con la curaduría de la historiadora del arte e investigadora Andrea Giunta.

encontramos el block de láminas de Noemí Escandell, *Y otra mano se tienda* (1968), donde se observan dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto “Che” Guevara reposaba en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt, de 1632. También estaban incluidas la fotografía *S/T* de Mónica Castagnotto, de 1999⁴, y *La obra señalada*, de 1990, una intervención de Claudia del Río y María Cristina Pérez que formó parte de una acción colectiva que se oponía a los recortes en educación. Con una compleja organización del sitio y una notable cantidad de documentación sobre la emergencia de grupos de militancia feminista en la ciudad, “*Revolucionistas es* –no podría ser de otra manera– apenas un recorrido posible. Es incompleto, porque ninguna pretensión de totalidad puede alentarse cuando se trata de rastrear las huellas en el mar de los procesos colectivos” (Tessa, 2019: 13).

Práctica artística y militancia

Durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) las mujeres detenidas en centros clandestinos soportaron graves episodios de violencia física, verbal y psicológica⁵. En medio del horror generalizado, los cuerpos femeninos se consideraban trofeos de guerra, o como señala la antropóloga Rita Segato (2003), escenarios de la guerra. Las intimidaciones perpetradas sobre estos cuerpos se inscriben, por un lado, en una gramática del patriarcado que es histórica; y, por otro, en un plan sistematizado de doblegamiento y sumisión. También es necesario subrayar el rol de la violencia moral, que para Segato funciona como un mecanismo eficaz de control social, ya que “la coacción de orden psicológico se constituye en el horizonte constante de las escenas cotidianas de sociabilidad y es la principal forma de control y de opresión social en todos los casos de dominación” (2003: 114). Nos referimos a los modos en que las violencias adoptan distintos formatos, a veces no tan visibles, a veces extremos y drásticos.

La relación entre las torturas y las quemaduras que emergen en las obras de *Señoras calientes* pone de relieve ese nudo de dolor y exceso que, en vez de manifestarse directamente sobre la carne, se traslada a las telas, a sus olores, a los efectos cromáticos del calor del cigarrillo o de la plancha al chamuscar o calcinar las superficies. Esta dimensión lleva a pensar no solo en el modo de producción

⁴ Esta composición en blanco y negro, en la que se alternan figuras de vírgenes y de vaginas, fue exhibida en 34 ARC, curada por Sonia Becce en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario en 1999. La imagen generó tanto duras reacciones por parte de grupos religiosos conservadores como el apoyo de la comunidad artística local a la autora.

⁵ Al respecto, las periodistas Miriam Lewin (militante política, ex detenida y secuestrada en la ESMA) y Olga Wornat (también militante) documentaron los relatos estremecedores de mujeres víctimas de torturas y abusos sexuales durante el cautiverio en *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención* (2014). El libro fue reeditado en 2020 por Editorial Planeta con prólogo de Rita Segato.

de los objetos sino también en la dinámica curatorial como una forma de activismo que, apelando al supuesto metafórico que vincula la elección del título con cierta alusión a la sensualidad, exterioriza con vehemencia aspectos brutales y crueles que caracterizaron los métodos de los diferentes tipos de castigos aplicados a las mujeres prisioneras en los sitios de detención forzada. La curaduría de esta muestra fue estructurada por la propia artista. A grandes rasgos, la estrategia curatorial no plantea un esquema diacrónico e histórico, sino que se determinó de acuerdo con las posibilidades reales del espacio y, especialmente, considerando las conexiones y afinidades afectivas de las piezas entre sí. Al inicio, observamos una fotografía de dos guantes con quemaduras de cigarrillos, titulada *Agridulces*, de 2006, imagen que constituye un homenaje a Estrella González Brunet, estudiante de Bellas Artes, militante detenida y desaparecida en octubre de 1976. Por el tipo de costura y los ornamentos, se trata de accesorios antiguos donde se funde el detalle del agujero con su borde amarronado en el tejido color crema.



Agridulces, 2006.

Fotografía de toma directa impresa sobre canva, 100 x 75 cm.

Foto: Fernando Zago

Continúan tres fotografías con distintos objetos cubiertos por telas caladas. En el primer caso se trata de *S/T*, de 2021, un ramo de novia envuelto en alusión a *Ofelia*; en segundo lugar, otro *S/T*, donde vemos una superficie quemada procedente de una fogata que estaba apagándose. Tercero, la imagen muestra huesos de caracú, que en el contexto de encierro se utilizaban para confeccionar artesanías, cubiertos por encaje blanco semitransparente que permite reconocerlos. En el mismo muro, nuevamente el nombre de *Ofelia* resurge en una fotografía de una manzana envuelta en brocado que remite a la vida y a la resistencia,

junto a una tela color arena con los típicos *buchi* o agujeros realizados con cigarrillos de la serie *La cita fija*.



S/T, 2021. Fotografía de toma directa sobre papel fotográfico. 60 x 42 cm.
Foto: Fernando Zago



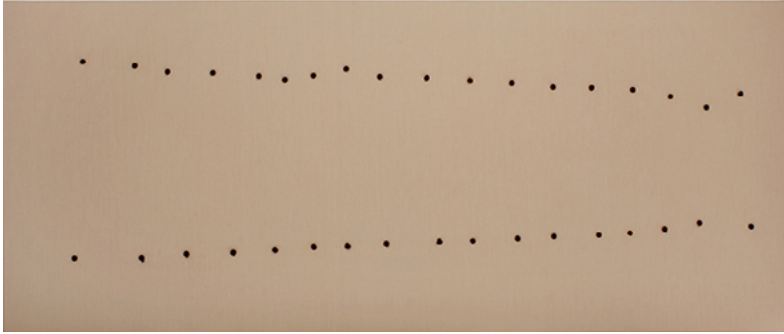
S/T, 2021. Fotografía de toma directa sobre papel fotográfico, 35 x 42 cm.
Foto: Fernando Zago



S/T, 2021. Fotografía de toma directa sobre papel fotográfico, 60 x 42 cm.
Foto: Fernando Zago

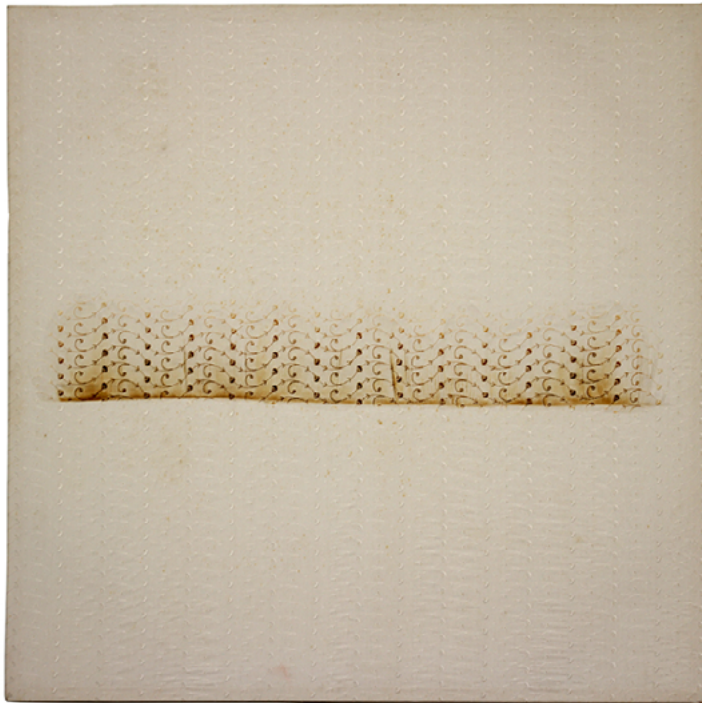


Ofelia, 2020. Fotografía de toma directa impresa sobre canva, 100 x 75 cm.
Foto: María Elena Lucero



De la serie *La cita fija*, 2006. Bastidor con quemaduras, 20 x 15 cm.
Foto: Fernando Zago

La pared siguiente posee un valor fundamental para la exposición, dado que cada espectador al ingresar a la sala queda frente a frente. Ahí se encuentran dos de los bastidores que integran la serie *Señoras calientes*, producida tiempo atrás. Las telas están quemadas de diferentes formas. En el caso del tejido blanco, la aplicación del calor se efectúa de manera paulatina para dejar impresa una gradación de marrones, del más claro al más oscuro; en la otra tela, la marca procede directamente de la base de la plancha, lo cual define la típica silueta.



De la serie *Señoras calientes*, 2000.
Intervención sobre tela con plancha caliente en sentido horizontal, 130 x 130 cm
Foto: Fernando Zago

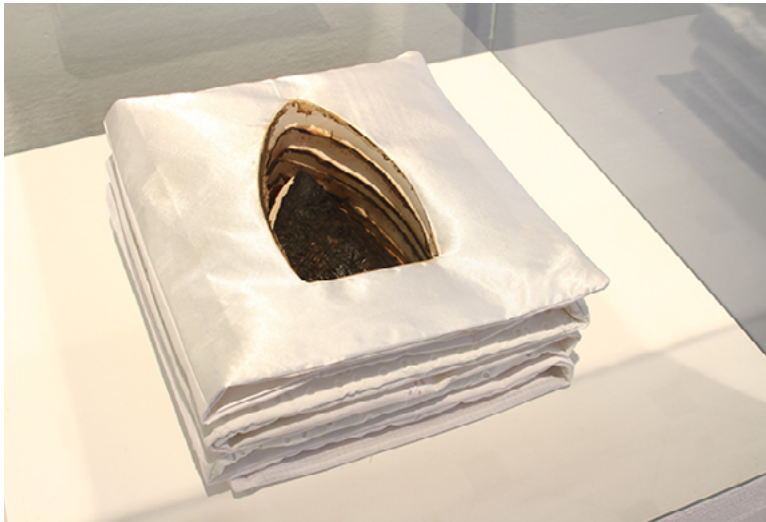
Cerca de esa instalación se encuentra una base montada con distintas planchas que le donaron sus amigos, una de ellas perteneció a Beatriz Vettori, conocida tallerista de nuestra ciudad. Tapadas con una tela blanca semitransparente, tal como los muebles cubiertos en una casa deshabitada, este conjunto de planchas determina un sitio específico en el contexto de la exposición. Aparece como el nexo entre distintas piezas que giran sobre una temática similar. En la serie *Todas*, de 2000, vemos un grupo de pequeños cuadros con telas de diferentes colores y texturas que están quemados con el costado de la plancha. Flores azules y celestes sobre fondo color rosado, flores amarillas y azules sobre fondo color crema, se organizan sobre la pared como un muestrario de distintos tipos de marcas por la quemazón. Al lado, el libro de artista *Perfume de mujer*, de 2002, plegado en siete partes que simbolizan los siete días de la semana, confeccionado con raso blanco y con una quemadura muy profunda de plancha, está instalado en una base con una cobertura de vidrio. Se trata de la misma pieza exhibida en Fundación OSDE en 2008.



Delante: *Planchas sobre base*, 2022. Técnica mixta, medidas variables.
En el fondo: Serie *Todas*, 2000. Intervenciones sobre tela con plancha caliente,
8 bastidores de 30 m x 30 cm.
Foto: Fernando Zago



De la serie *Todas* (detalle), 2000.
Intervención sobre tela con plancha caliente, 30 x 30 cm.
Foto: María Elena Lucero



Perfume de mujer, 2002.
Libro-objeto con quemadura central sobre siete pliegues de tela, 27 x 22 x 15 cm.
Foto: Fernando Zago

Los vestidos de la serie *Sabor a limón* de 2006 aparecen instalados en el siguiente muro. Son tres, uno verde, otro amarillo y un tercero color crema. Están colgados con perchas a una distancia óptima para que cada observador pueda detenerse en los detalles, también efectuados con quemaduras de cigarrillos. Prendas típicamente femeninas atravesadas por el calor que incinera, agujerea y delinea motivos ornamentales en los ruedos o en los cuellos. En otra de las bases se exponen herramientas de hierro utilizadas para marcar a fuego superficies como manteles o textiles en general, instrumentos confeccionados por un compañero afectivo de la artista.

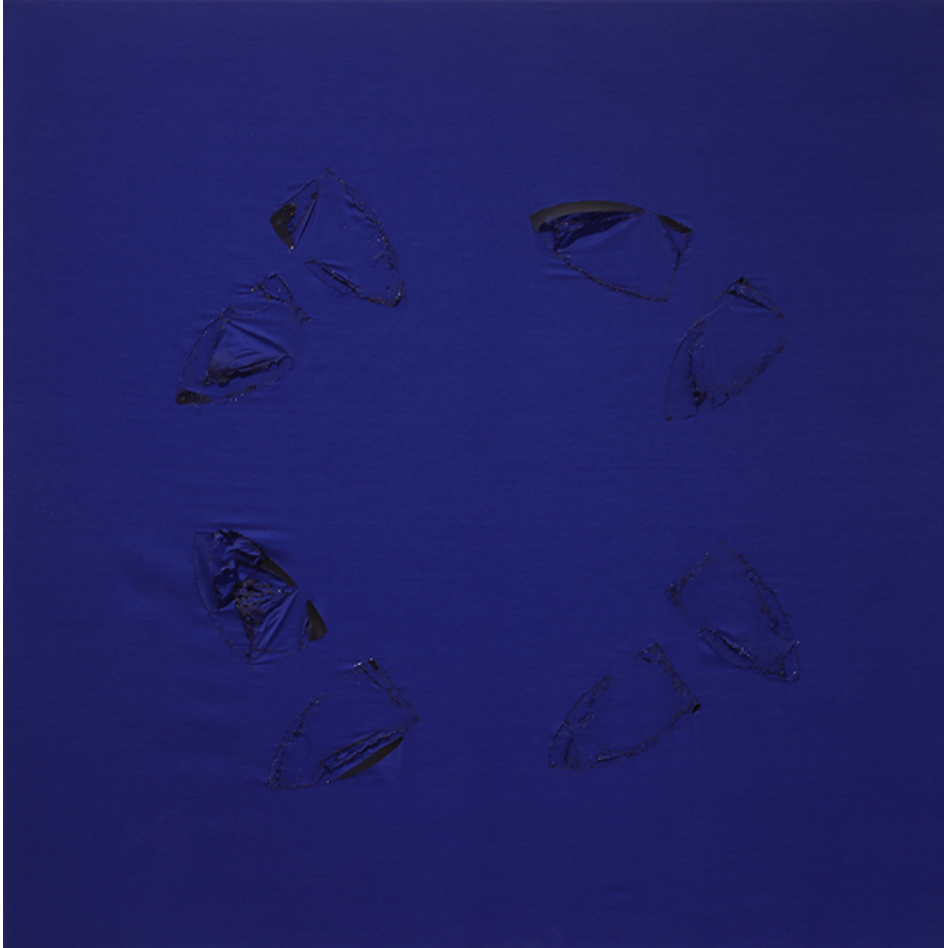


De la serie *Sabor a limón*, 2006.
Vestidos talla S intervenidos con quemaduras de cigarrillos, 80 x 40 cm.
Foto: Gustavo Goñi



La yerra, 1999.
Instrumentos de hierro con forma de plancha con mango soldado, 42 cm de largo.
Foto: Fernando Zago

Como cierre de la muestra, el cuadro de tela azul con algunas zonas quemadas constituye un homenaje a las Madres de desaparecidos. Fue dedicado especialmente a su madre, quien en la etapa en la cual Mabel estuvo detenida en Villa Devoto, Buenos Aires, iba en tren a visitarla los jueves. Toda la secuencia de obras, su distribución y montaje, proponen un tipo de lectura abierta que habilita múltiples significaciones y estimula posibles conexiones y relacionamientos entre los objetos que la integran. El texto de sala fue redactado por quien escribe.



*Jueves, 2017. Bastidor forrado en taffeta azul con quemaduras, 1 x 1 m.
Foto: Fernando Zago*



Vista general de *Señoras calientes*, 2022.
Sala de las Miradas, Plataforma Lavardén, Rosario.
Foto: Fernando Zago



Texto de Sala de María Elena Lucero, 2022.
Ploteado en la pared, medidas variables.
Foto: Fernando Zago

Conclusiones

La exposición *Señoras calientes* no fue gestada a partir de un guion estricto en dirección al activismo artístico, sin embargo, las modalidades de organizar el espacio y la selección de obras promueven un simbolismo potente que evoca tanto a la militancia como al feminismo. No olvidemos que en las últimas décadas el feminismo como proyecto colectivo, tanto en la esfera social como en el terreno cultural, abrió numerosos debates posibilitadores de acciones que resaltaron las desigualdades históricas respecto a las mujeres. En general, el patriarcado como sistema dominante ha aniquilado la aparición de voces disidentes o minoritarias, y en tiempos de regímenes militares estos mecanismos represivos alcanzaron su máxima expresión. En el ámbito de la cultura, las visualidades, como los efectos o ecos sociales de las imágenes, poseen la capacidad de representar o materializar enunciados que disputan sentidos, transparentan emociones o –como en este caso– proyectan ideas hacia el futuro. Las producciones artísticas que expone Mabel Temporelli en la Sala de las Miradas son reverberaciones del cuerpo lacerado, y por ello abren un caudal de preguntas y respuestas sobre una época oscura y turbulenta que todavía pivota fuertemente en el pasado reciente argentino y, agregaríamos, latinoamericano. De este modo, la muestra en su totalidad marca indefectiblemente su posición política, artística e ideológica. Lejos de apelar al efectismo, Temporelli utiliza recursos visuales que anudan la memoria, el dolor, el feminismo y la resistencia. Un resistir que, en el maravilloso símbolo de la manzana envuelta por el brocado blanquecino, apuesta a la vida, constituye un acto de visibilizar las huellas de la intimidación corporal, pero arremetiendo desde la potencia intrínseca de la obra misma.

Referencias bibliográficas

- GIUNTA, Andrea (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Artistas que emanciparon el cuerpo*. 5^{ta} edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LUCERO, María Elena (2018). *Traducir el desborde. Una poética feminista*. Catálogo de exposición. Rosario: Museo de la Memoria, pp. 37-45.
- MARCHETTI, Julia (2011). *Sabor limón: arte, memoria, historia. IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires. Disponible en: <<https://cdsa.academica.org/000-034/188.pdf>> (consultado el 31/3/2022).
- OVEJERO, Graciela (2007). *Cultura subyugada. Interrupciones y resistencias sobre lo femenino*. Muestra Internacional itinerante, Argentina 2006-2008. Catálogo de exposición. Tucumán: Rain.
- SEGATO, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- SIRACUSANO, Gabriela (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII-XXI)*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- TESSA, Sonia (2019). "Huellas en el mar". En *Revolucionistas, rebeliones y feminismos*. Catálogo de exposición. Centro Cultural Angélica Gorodischer [CCRF]. Rosario: CELCHE, pp. 8-13.