

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas**

**Un Cuento Real: El rol de la mujer en la sociedad lojana**

**Proyecto de investigación**

**Verónica Mercedes Erazo Erazo**

**Trabajo de titulación presentado como requisito para la obtención del título de**

**Licenciada en Arte Contemporáneas**

**Quito, 20 de mayo de 2016**

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ  
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES  
CONTEMPORÁNEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN  
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Un Cuento Real: El rol de la mujer en la sociedad lojana

**Verónica Mercedes Erazo Erazo**

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Paz Tornero, Ph.D.

Firma del profesor

---

Quito, 20 de mayo de 2016

## © DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

-----

Nombre: Verónica Mercedes Erazo Erazo

Código: 00109626

C. I.: 1105111411

Lugar y Fecha: Quito, mayo de 2016

## **RESUMEN**

El objetivo de esta tesis es evidenciar la marcación de roles de género en la ciudad de Loja-Ecuador, con lo cual la mujer ha sido afectada por la inequidad que existe en cuanto al trabajo doméstico. Para sostener este estudio se ha hecho un recorrido histórico a partir de la culminación de la segunda Guerra Mundial, época del resurgimiento del Movimiento de Liberación Feminista que lucha por la abolición de la violencia contra la mujer. A medida que se solidifican estos movimientos, el arte cumple una función importante como plataforma para apelar a las instituciones de poder que durante siglos han sido dirigidas por hombres. Resolviendo que entes como la familia y la educación son las responsables de impregnar de manera naturalizada un rol a la mujer.

Palabras clave: Feminismo, arte feminista, opresión, subordinación, dominación, instituciones de poder, violencia de género, familia.

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to make evident the marking of gender roles in the city of Loja-Ecuador, with which women have been affected by the inequity that exists in terms of domestic work. To sustain this study I have made a historical journey from the culmination of World War II, time of the Feminist Liberation Movement resurgence that fights for the abolition of violence against women. As these movements are solidified, art plays an important role as a platform to appeal to the institutions of power that for centuries have been led by men. Solving that entities such as the family and education are responsible for impregnating a role to women in a naturalized way.

Keywords: Feminism, feminist art, oppression, subordination, domination, power institution, gender, violence, family.

# Índice

Parte I.....	7
1. Planteamiento de la investigación .....	7
1.2 Objetivos Generales.....	8
1.3 Objetivos Específicos .....	8
1.4 Descripción general .....	8
1.5 Motivación y experiencia previa .....	9
1.6 Marco Histórico-Teórico .....	9
1.7 Metodología .....	11
1.8 Cronograma.....	12
Parte II.....	12
2. Capítulo I: EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL FEMINISMO A PARTIR DE 1950.....	12
1.1.Perspectivas de género: Construcciones sociales, culturales y políticas.....	12
1.2.Manifestaciones del feminismo en el arte contemporáneo en el siglo XX.....	20
1.3.Influencia de los estudios visuales en las obras de Arte Contemporáneo Feministas.....	34
3. Capítulo II: PERSPECTIVAS DEL FEMINISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA CIUDAD DE LOJA DEL ECUADOR.....	38
2.1.Reseña situacional de la ciudad de la Inmaculada Concepción de Loja: Escenario socioeconómico, educacional y cultural.....	38
2.2.Antropología y feminismo de la mujer lojana.....	41
2.3.Movimientos feministas representativos en el arte contemporáneo lojano.....	43
4. Capítulo III: JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA: -Teresa y El Coco   .....	46
3.1. El cuento como expresión de los movimientos feministas en Ecuador.....	46
3.2. Planteamiento de la obra -Teresa y El Coco   .....	50
Conclusiones.....	54
Referencias.....	57

# PARTE I

## 1. Planteamiento de la investigación

### 1.1 Objeto de estudio

El escritor y pedagogo boliviano Víctor Montoya (2002) afirma que -El escuchar y el contar son necesidades primarias del ser humano|| (p. 1), y de esta necesidad nace el cuento. En una época primitiva los cuentos eran transmitidos por vía oral, de generación en generación; de este modo eran los personajes portadores del sentimiento y pensamiento colectivo. En todas las culturas el objetivo de estos ha sido que perduren las normas ético-morales ancestrales (p. 1).

El cuento es una herramienta muy importante que ofrece información al niño y le produce una especial conmoción que hace que recuerde esta información (Cremer, 2005, p. 12). En el cuento, el uso repetitivo de determinados rasgos de los personajes en la historia tiende a contribuir a la comprensión del niño, pero a su vez se cristaliza todo un conjunto de elementos que se consideran propios de un grupo (Martínez y Merlino, p. 92). A esto el teórico cultural jamaicano Stuart Hall (1999) define como estereotipos, ya que su uso sirve para construir un personaje exitoso pero suprime muchas características y exagera otras fijándolas de manera natural (p. 430). Por lo tanto, el cuento actúa como vehículo de transmisión de roles de género que están legitimados por la sociedad.

El desarrollo de esta investigación propone indagar en estos estereotipos y roles de género que han sido transmitidos a través de los cuentos infantiles de generación en generación a la mujer lojana, y así estudiar cómo estos han podido influir inconscientemente en la marcación de su rol en la sociedad.

### 1.1. Objetivos generales

- Hacer un recuento del feminismo a partir de 1950 y su presencia en el arte contemporáneo.
- Investigar la historia de la ciudad de Loja con el fin de analizar la marcación de roles de género.
- Realizar un libro-álbum que narre una historia real en donde estén expuestos factores psicológicos y sociales que han afectado a las mujeres entrevistadas en sus vidas.

### 1.2. Objetivos específicos

- Identificar los factores socioculturales que han afectado a la mujer lojana desde 1950.
- Analizar los movimientos feministas contemporáneos de Loja.
- Cuestionar mediante una obra artística contemporánea los cuentos infantiles hegemónicos.

### 1.3. Descripción general

Esta investigación experimental se sostiene bajo un marco teórico interdisciplinar que consiste en una contextualización dentro del ámbito artístico, histórico, social y una aproximación psicológica; a partir de la cual se plantea analizar cómo los productos culturales destinados a los infantes, como los cuentos, pueden ejercer cierta acción de forma inconsciente en los consumidores para la marcación de roles de género en una sociedad conservadora como la lojana. Es por ello que se propone mediante la ilustración infantil representar una historia que haga alusión a la afectación de los roles impuestos por la sociedad lojana, y el hecho de crecer en un ambiente familiar disfuncional, para que mediante el libro-álbum se evoque la niñez como etapa fundamental en el desarrollo del ser humano y que por medio de la proyección en el espacio público de la ciudad de Loja se plantee en la sociedad esta problemática común pero poco analizada.

#### 1.4. Motivación y experiencia previa

El nacimiento de este tema empieza desde mi mirada al grupo familiar que me rodeó en la infancia: familias unidas, hermanas con matrimonios formados, primas con hijos y mi madre siempre dedicada al hogar. Con el paso del tiempo y los cambios estructurales en la familia, divorcios en aumento, problemas conyugales que llevan a separaciones, etc., y sobre todo inconformidad de la mujer en el nivel que ella misma se ha puesto.

Al establecerme en Quito empecé a comparar la diferencia entre la mujer lojana y la quiteña. Gracias a mis estudios de arte veo y compruebo la gran demostración de arte feminista contemporáneo, desde donde se representa estoicamente a la mujer –claro está, no sin antes haber fuertes demostraciones de lo vivido en épocas anteriores– su lucha de género dentro de una socio-cultura establecida por el hombre.

Como lo afirma la historiadora del arte y teórica Linda Nochlin (1971), a lo largo de la historia ha habido grandes mujeres artistas, pero han sido borradas o silenciadas. A finales de los años sesenta un fuerte auge de movimientos políticos que evocaron la liberación de la mujer se hizo presente a nivel mundial y en nuestro país este proceso no fue menos importante, pese a ser mal visto por toda la sociedad que sufre de un costumbrismo arcaico, específicamente de una dominación patriarcal en la ciudad de Loja.

A través de todas las demostraciones culturales se puede observar claramente representaciones feministas que demandan liberación e igualdad, y los productos dirigidos al público infantil son un buen instrumento para esto, ya que se pueden –inculcar regulaciones sociales desde los primeros años de la vida|| (Martínez y Merlino, 2012). Por todo lo mencionado anteriormente me siento motivada a usar el libro-álbum como medio educativo en la medida en que quiero transmitir una historia común que está encerrada en las personas, que llevada del plano íntimo al público permitirá recalcar la importancia de vivir en un ambiente familiar sano.

#### 1.5. Marco de estudio y punto de vista

El primer capítulo de la investigación expone la historia del feminismo y las representaciones que ha tenido en el arte a partir de 1950 con el objetivo de situarnos en las condiciones sociales en las que se ha encontrado la mujer mundialmente. Para ello fue

necesario revisar la historia de las luchas sociales feministas que narra la historiadora irlandesa Mary Nash, en su libro *Mujeres en el mundo Historia, Retos y Movimientos* (2004). Ahora, para entender cómo las manifestaciones del feminismo se han representado en el arte contemporáneo se cita a la feminista Peggy Phelan, quien explica el empoderamiento de la mujer a través del arte en su libro *Arte y Feminismo* (2005) y a la performance mexicana Luz del Carmen Magaña, que argumenta cómo la mujer en el arte toma el arte de acción como medio de expresión (2015).

El segundo capítulo se enfoca en el estudio de caso del rol de la mujer en la sociedad lojana. Para ello fue necesario determinar el contexto de la ciudad, la trayectoria de la mujer y sus manifestaciones artísticas. Se sostiene en la historia que relata el ilustre lojano Pío Jaramillo Alvarado (2006) en el libro *Loja contemporánea*, acerca de las condiciones sociales, económicas y de educación en la ciudad. Y en el ensayo histórico *Presencia de la mujer lojana*, de la licenciada en ciencias de la información y lojana Alba Luz Mora (1982), en donde destaca las acciones de diferentes mujeres como símbolo de revolución.

El tercer capítulo comprende el estudio de la propuesta artística. Como primer punto se exponen las referencias ecuatorianas de cuentos alternativos feministas que han llevado a la autora a plantearse la realización de un libro-álbum como medio para contar historias reales en cuanto a la violencia de género. Además, se justifica el uso del libro-álbum como medio para representar la violencia de género, para ello se usa como base el planteamiento de tesis de la artista ecuatoriana María Paz Cordovez (2003) y en cuanto al concepto de la historia cito al sociólogo cultural Jamaíquino Stuart Hall, quien expone conceptos de estereotipos y dominación. Por último, se toma de referencia al psicólogo Albert Bandura para referirse a la niñez como etapa de aprendizaje, en la cual productos culturales como el cuento pueden servir de herramienta para la transmisión de roles.

Con este bagaje teórico se realizará un libro-álbum, en el cual el guion será el producto de la recopilación de las cinco historias antes mencionadas y la parte visual se basará en los estudios visuales inherentes a la cultura, como lo indica el profesor estadounidense de la Universidad de Chicago W.J. Mitchell, en su ensayo *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual* (2003), y la teoría de la semiótica del escritor y filósofo italiano Umberto Eco (2000), que brinda toda una explicación acerca de los símbolos. Y

para finalizar, el libro-álbum será proyectado, con lo cual se pretende llegar a una mayor audiencia y al mismo tiempo cuestionar al plantel.

## 1.6. Metodología

### Investigación teórica

Esta investigación es interdisciplinar, por lo tanto, en cuanto a la base teórica los conceptos clave y las teorías en que está sustentada la tesis provienen de diferentes ramas, como el arte, la historia, la sociología, la política, la antropología, los estudios culturales, visuales y la psicología. Con la ayuda de estos campos se pudo responder a la hipótesis antes planteada. Dentro de los autores más relevantes está la historiadora irlandesa Mary Nash, el sociólogo Pierre Bourdieu, Christine Delphy, la antropóloga cultural Gayle Rubin, la política feminista Zillah Eisenstein, quienes con sus aportaciones sitúan el contexto de opresión de la mujer. Además se ha tomado información de Peggy Phelan, una feminista que expone varios ejemplos de arte feminista; de la artista visual Luz de Carmen Magaña, quien cuenta cómo se dio el surgimiento de la performance. Se ha acudido al sociólogo Pio Jaramillo Alvarado, quien hace un análisis de la sociedad lojana y también se cita a la antropóloga británica Henrieta Moore, a Umberto Eco, especialista en semiótica, y por último al psicólogo ucranio-canadiense Alfred Bandura, autor de la teoría psicológica del aprendizaje social clásico.

### Experimentación visual y técnica

En cuanto al desarrollo de la investigación visual, se tuvieron como punto de partida la investigación de campo y las entrevistas a profundidad, que se relacionaron con aspectos para la creación del personaje que postula Martin Dawber en su texto *El gran libro de la ilustración contemporánea* (2009). En cuanto a la composición de las ilustraciones, cada escena trata de transmitir lo que está ocurriendo, sin necesidad de replicar lo que argumenta el texto. Se utilizó diferentes planos y un dibujo bastante estilizado.

El proceso plástico consistió en realizar bocetos para definir una imagen, que posteriormente se calca en una cartulina Canson y se coloca témpera blanca escolar en las áreas correspondientes y cuando está seco se pone tinta china negra de manera homogénea. Al cabo de unos segundos se procede a enjuagar para que se desprenda la témpera y pueda

quedar el contraste de la imagen blanca con negro. Hubo un proceso de edición que se realizó en Photoshop y la diagramación del texto en el programa InDesing.

### 1.7. Cronograma

MES	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO			
	4	11	18	25	1	8	15	22	7	14	21	28	4	11	18	25	2	9	16	23
1	Trabajar la idea de obra																			
2																				
3																				
4																				
5																				
6																				
7																				

## PARTE II

### 2. Capítulo I: El arte contemporáneo y el feminismo a partir de 1950

#### 1.1. Perspectivas de género: construcciones sociales, culturales y políticas

Al hablar de género se hace referencia a un concepto que abarca significados psicológicos y socioculturales asociados al sexo biológico (Crooks & Baur, 2010, p. 52); por ello es preciso estudiar las construcciones sociales, culturales y políticas respecto al género y cómo estas han determinado roles: –Los roles de género son un conjunto de actitudes y conductas que una cultura considera normal y apropiado para los miembros de uno u otro sexo|| (Crooks & Baur, 2010, p. 84).

La historiadora irlandesa Mary Nash relata las luchas en las que se ha visto envuelta la mujer desde 1950 en contra de los roles de género y sobre todo, como ella misma

argumenta, respecto a cómo el movimiento histórico de las mujeres tuvo un claro punto de partida: la desigualdad legal y la exclusión de los derechos políticos y civiles. Si bien en la época de entreguerras un amplio conjunto de países había alcanzado el sufragio femenino, la meta común de los movimientos feministas se centraba en la extensión de los derechos de las mujeres, indistintamente del método que los diferentes grupos emplearan para alcanzarlos (2004).

En 1945, al término de la Segunda Guerra Mundial, una de las consecuencias que tuvo este conflicto bélico fue justamente el repliegue de la mujer a la casa y por ende la recuperación generalizada del discurso de la domesticidad. De modo que su feminidad se identificaba con el retorno a la seguridad del hogar y al modelo de madre y ama de casa feliz, como único proyecto de vida. Esto produjo un retroceso de su presencia pública, incluso mujeres universitarias abandonaron sus estudios por dedicarse exclusivamente a su trabajo doméstico (Mary Nash, 2004).

Un ejemplo de la incidencia de este discurso es un decálogo de consejos para la mujer titulado -Guía para la buena ama de casa|| . Este fue un artículo publicado en la revista *HouseKeeping Monthly* el 13 de mayo de 1955, en el cual se enumera una serie de recomendaciones para esta mujer educada, culta y profesional que ya contaba con tecnología para los quehaceres domésticos, y cuyos esfuerzos debían concentrarse en convertir la casa en un santuario de paz y orden para su esposo. Este artículo se sellaba con la frase -una buena esposa siempre conoce su lugar|| , con esto se puede evidenciar claramente cómo la entrega a otros le negaba a la mujer el derecho de su propio tiempo e individualidad, de manera que su lugar fue redefinido en términos de subalternidad (Mary Nash, 2004).

A finales de la década de 1960 emergió en occidente el Movimiento de Liberación de las Mujeres, que impulsó cambios profundos en la sociedad respecto a las mujeres y su reconocimiento. Este movimiento se desarrolló a partir de la construcción de una identidad colectiva que daba importancia a la relación entre lo público y privado con el lema -lo personal es político|| . La idea de esta frase consistía en deshacer la frontera a partir de la cual los temas íntimos cobran una dimensión central en la lucha por la igualdad, esto convirtió a las mujeres en sujetos políticos (Mary Nash, 2004)... En palabras de la socióloga Avtar Brah (1996): Los movimientos de las mujeres han tenido como objetivo

dar una voz colectiva a las experiencias personales de las mujeres, las fuerzas sociales y psíquicas que constituyen la hembra en mujer<sup>6</sup> (p.115).

Lo más asombroso de este nuevo feminismo fue su habilidad de crear un amplio movimiento social internacional, dentro de un contexto en el cual las mujeres aparentemente habían alcanzado sus derechos, ya que tenían acceso al voto y a la educación, incluso al mundo profesional. Pero como señaló la teórica feminista Betty Friedan, estaban consumidas por –el malestar sin nombre|| , que para ella significaba la opresión doméstica y la carencia de un proyecto de vida como elemento principal (Mary Nash, 2004).

Friedan, en su libro *La Mística de la feminidad*, basado en un estudio a mujeres estadounidenses, encontró este malestar como síntoma común de las mujeres que debían adaptarse a un rol, y que querían salir corriendo, pues la rutina las estaba asfixiando; Sentían que no tenían personalidad. Incluso los medios de comunicación empezaron a tratar ya en 1960 este tema, desde el periódico *The New York Times* hasta la cadena de televisión CBS (*El ama de casa atrapada*). Luego de revisar estudios y publicaciones que se hacían en busca de una solución, Friedan propone al final escuchar la voz interior de cada mujer, que pide ser algo más que madre y esposa (1963, p.51-69).

En Europa, en 1949, poco después de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, se publicó *El segundo sexo*, ensayo de la filósofa francesa Simone de Beauvoir, el cual se convirtió en el canon fundacional del movimiento feminista. En este texto analiza el papel social de las mujeres a través de los tiempos y su condición femenina junto con los procesos de subalternidad (Mary Nash, 2004). Desde su postura existencialista, se preguntaba qué es una mujer, y cuestionó el hecho de que se tuviera que afirmar –Soy una mujer|| , ya que un hombre jamás escribiría acerca de su lugar en la humanidad, pues él es el absoluto y ella la alteridad (Beauvoir, 2000).

El teórico cultural Stuart Hall (1999), en su texto *El espectáculo del otro*, responde con argumentos lingüísticos, sociales, antropológicos y psicoanalíticos por qué importa esta diferencia, y de dónde surge esta necesidad de que haya uno para que pueda existir el otro, hablando acerca de los binomios (hombre/mujer), y de cómo por lo general es en un polo donde se concentra el poder. Igualmente, Beauvoir hizo una aportación al discurso de la otredad al explicar los mecanismos culturales de una civilización basada en la soberanía

masculina, y en la que el hombre estaba definido como la norma y las mujeres como el segundo sexo (por ello el título de su obra), ya que su existencia estaba en función del varón. En fin, la autora analizó la historia, mitos, la biología, el psicoanálisis y el materialismo histórico para explicar la subordinación femenina, de tal manera que nutrió a generaciones posteriores al dotar al feminismo emergente de instrumentos analíticos e incentivando a que las mujeres tomaran protagonismo y fueran agentes de su propia libertad (Mary Nash, 2004).

Con la frase «la mujer se hace no nace» , Beauvoir está planteando que la feminidad es una construcción social de la civilización. Butler (1988), por otro lado, explica esta afirmación diciendo que el sexo biológico es material en bruto conformado a través de las prácticas, para de este modo convertirse en la representación socialmente construida que es el género. Utiliza la metáfora del guion para definir al género como un acto que ha sido ensayado, pues el guion sobrevive a los actores particulares que hacen uso de él, porque se los requiere para ser reproducido como realidad. Por último, Butler (1988) argumenta que el género, tal como se representa en las sociedades occidentales, escenifica una heterosexualidad normativa que constituye una herramienta importante que hace prevalecer un orden social patriarcal y falocentrista (Schechner, 2012).

En cuanto a este orden patriarcal, es el sociólogo Pierre Bourdieu quien discute en su libro *La dominación masculina* acerca de “cuáles son los mecanismos históricos responsables de la deshistoricización y de la eternización relativas de las estructuras de la división sexual” (1990, p.8). El autor plantea que se debe recordar que la historia lo que ha hecho es un trabajo de eternización, el cual ha estado siempre dirigido por instituciones de poder como la familia, el Estado, la Iglesia, los planteles educativos, los medios de comunicación, etc. Además, recalca que el feminismo en su lucha ha hecho énfasis contra la opresión doméstica, ya que indiscutiblemente es donde se hace más visible la violencia. Sin embargo, para el autor, se debe tomar en cuenta que la violencia el principio esencialmente proviene de instancias como el Estado y la Iglesia en sus acciones, las cuales han contribuido al mantenimiento de la subordinación de forma natural, admitida tanto por el dominante como por el dominado. Esto dado que cuando los dominados aplican a lo que les domina pensamientos y percepciones de acuerdo con la estructura determinada por

estos, en este marco de relación sus actos son de reconocimiento, porque llega al punto de ser inevitable, funcionando como esquemas de pensamiento y acción (Bourdieu, 1990).

Por otro lado, Bourdieu también examina el acto sexual, que según indica es concebido para el hombre como lugar para la dominación. Explica que se constituye así debido a la división entre lo masculino como activo y lo femenino como pasivo, entonces el uno domina y el otro es dominado. En ese caso las relaciones homosexuales, en las que existe reciprocidad, se vuelven indisociables, se volvería entonces a lo que sostiene Butler respecto a la cultura falocéntrica. Lo mismo ocurre con la división sexual del trabajo, pues no es que las necesidades biológicas las determinen, sino que la arbitraria construcción social de lo biológico, junto con las costumbres, proporciona un fundamento a la visión androcéntrica de la división sexual de trabajo. En fin, toda esta fuerza del orden masculino fue establecida en la medida en que aparentemente no necesitaba de justificación, porque se imponía como neutra. Bourdieu, concluye advirtiendo que son las mujeres quienes deben levantarse en conjunto contra esta dominación, tomando en cuenta todos los efectos antes mencionados y las estructuras del orden social (Bourdieu, 1990).

Con respecto a lo que menciona Bourdieu acerca de la división sexual del trabajo, Christine Delphy, socióloga feminista, construye un puente entre el análisis de clases sociales y la relación de la mujer en cuanto a la producción, determinando que *El enemigo Principal* de la opresión a la mujer es el trabajo doméstico no remunerado (Smaldone, 2013). Aquí vale la pena referirse a la molestia que sentía Beauvoir respecto al no reconocimiento de la mujer como sujeto. Delphy, por otro lado, se concentró en este punto para plantear en su texto *Class Analysis, Gender Analysis and the Family* que lo que ha llevado a los estudios feministas a relacionar al capitalismo con la subalternidad femenina es el sistema jerárquico familiar, que establece la división desigual del trabajo. Cada miembro tiene un rol según el sexo, que posteriormente es compensado por el interés en conjunto que tiene la pareja; además indica que la mujer debe ganarse la vida y la seguridad con el trabajo en casa y tiene la responsabilidad total del cuidado de los hijos, lo que la lleva a la dependencia del „jefe del hogar“, quien toma las decisiones y administra los recursos económicos. Por otro lado, está constantemente apelando a que la función de la mujer en el hogar no tenga el mismo estatus social que la del hombre como proveedor y

que cuando ella ocupa cargos públicos, su labor no mengua, sino que tiene doble jornada (Delphy & Leonard, 1986).

Mientras lo que se analizó anteriormente está regido por la perspectiva sociológica, Gayle Rubin lo hace desde su bagaje como antropóloga cultural, revisando el capitalismo según Marx. Él básicamente definió el capitalismo como una cantidad de dinero que se intercambia por trabajo y ese capital se expande gracias al trabajo no pagado, por lo que estipula que las mujeres son una reserva de fuerza de trabajo para el capitalismo, ya que los salarios más bajos proporcionan plusvalía extra al patrón capitalista. Eso sucede debido a que la remuneración no es determinada por el valor del trabajo sino por el valor que necesita esa persona para vivir; en otras palabras, para la reproducción del trabajador hace falta la satisfacción de necesidades biológicas, físicas, del lugar donde vive, entre otras. Y es dentro de estas necesidades en donde se encuentra la mujer, una mujer es una mujer sólo cuando se convierte en doméstica, esposa, prostituta etc., cuando está siendo oprimida por ser un elemento de satisfacción de necesidad del hombre y para aportar con su trabajo a la plusvalía para su jefe. Este elemento histórico, social y moral es lo que determina que el quehacer doméstico lo realicen las mujeres, de modo que el trabajo, que paradójicamente no tiene sueldo, se vuelve un elemento clave del sistema sexo/género, que la autora ha descrito como un conjunto de disposiciones por las que una sociedad transforma la sexualidad en productos de actividad humana. Por ello el capitalismo ha heredado una larga tradición de que las mujeres no dirijan; estos elementos en definitiva son los que están subsumidos al campo del sexo y la opresión sexual (1986).

Zillah Eisenstein, en su obra *Patriarcado capitalista y feminismo socialista* (1980), también revisó el marxismo en clave feminista, y desarrolló un nuevo vocabulario para nombrar las cosas desde un feminismo socialista. Lo que sugiere esta teórica política es utilizar la teoría marxista de las relaciones sociales, transformándola de tal manera que ayude a entender el vínculo entre la historia patriarcal y la historia de clase, para así interpretar la dialéctica entre sexo, raza y clase. De este modo, parte preguntándose cómo y por qué se sostienen la jerarquía sexual y la opresión. Por eso cita a la feminista radical Shulamith Firestone quien, en su libro *Dialéctica del Sexo* (1976), señala que la opresión a la mujer es inherente a su capacidad reproductora, pero según la autora es la cultura el agente de opresión, son las instituciones de las que habla Bourdieu las bases de la represión

política de la mujer; además menciona que con el desarrollo del capitalismo se definieron como fuente de estabilidad. Así mismo, recalca que para entender la opresión a la mujer es necesario examinar las estructuras de poder como el patriarcado capitalista, que explota y oprime según clase y raza. En consecuencia, no se pueden comprender por separado los procesos que involucran a la mujer, porque depende de qué relaciones son las que estén englobadas en el acto. Un ejemplo de esto se encuentra nuevamente en el trabajo doméstico, puesto que si es realizado por una mujer ajena, esta recibe remuneración, pero si es llevado a cabo por la esposa/madre la sociedad asume que es por amor. Por tal razón es que la autora sugiere comprender la ideología de la sociedad. Ahora bien, respondiendo al cuestionamiento trazado por la autora, se determina que el problema de la desigualdad no radica, como se dijo antes, en la reproducción, sino en las relaciones que se están reforzando, y que es esta la diferencia por la cual ha sido relegada. Si se regresa a ver el recorrido de la historia, las mujeres eran otorgadas sin tener derecho a tomar decisiones y en la actualidad pasa en cierta forma por el hecho de perder el nombre al casarse y poner de prioridad a su marido (Eisenstein, 1978). Concluye diciendo:

Si tanto los hombres como las mujeres tuvieran la convicción de que la crianza de los niños es una responsabilidad social y no una responsabilidad de la mujer, si no estuviéramos convencidos de que el afecto de un niño depende más de la privacía que de la intimidad, entonces las -relaciones|| de crianza de los niños serían significativamente diferentes. (Eisenstein, 1978, p.60)

Como se ha podido constatar en todas las obras antes citadas, la década de 1970, términos como patriarcado, sexismo o violencia sexual se convirtieron en nuevas categorías de análisis e instrumentos de explicación de la subalternidad en mujeres. Una de las obras emblemáticas de ese tiempo también fue la de Kate Millet, *Sexual Politics*, publicada en 1971. En ella la autora explica las relaciones sexuales entre hombres y mujeres en términos de relaciones políticas de poder, pues para ella el coito se halla arraigado en las relaciones sociales aprobadas por la cultura y lo que es aprobado por la cultura es la prioridad natural del macho sobre la hembra, como fundamento del patriarcado. En fin, Millet colaboró con

una nueva forma de entender las vivencias personales femeninas, desde un análisis sistemático del patriarcado como institución política y al igual que Firestone, que rompe moldes al proclamar que en la década de 1970 inauguraban una vasta revolución cultural, situó al feminismo como un movimiento que desempeñaría un papel revolucionario (Osborne & Petit, 2008, p. 159-161) (Mary Nash, 2004).

Es preciso destacar otra inspiración a partir de Beauvoir llamado el *Eunuco Femenino*, como otra referencia que rompe el tabú del sexo, igual que la obra de Millet. Su autora, Germaine Greer (1970), básicamente analiza el funcionamiento de las relaciones sexuales de la pareja y pone a la mujer como desprovista de placer sexual. Desde otra perspectiva innovadora, la escritora Susan Brownmiller, en su *texto Contra nuestra voluntad. Hombres, mujeres y violación* (1981), evidenció la violencia que sufren las mujeres como forma de control, y consideró que ese era el combate ineludible del feminismo (Mary Nash, 2004).

Las feministas de principios de la década de 1970 desafiaron también los estereotipos que se les imponían a las mujeres. Eso se veía reflejado sobre todo en las representaciones culturales, que se abordarán más adelante, en las que se usó la ironía como recurso predominante para denunciar la trampa de la domesticidad (Mary Nash, 2004).

También durante el auge de la segunda ola del feminismo, en muchos países se realizaron protestas con el objetivo de maximizar la atención pública al Movimiento de Liberación de las Mujeres. El primer acto que logró ser noticia pública sucedió en 1968, cuando se realizó una marcha de protesta en contra de la celebración de la ceremonia de Miss América. Se tiraron cosméticos, zapatos de tacón alto y sujetadores en un basurero de la Libertad. Todo esto para que se visualizaran los mecanismos ocultos de opresión femenina y para sensibilizar al público en torno a sus reivindicaciones (Mary Nash, 2004).

De este modo, el feminismo de la segunda ola se desarrolló con el cumplimiento de la dinámica de convertir la palabra en acción y la acción en palabras. Por lo tanto, romper el silencio, encontrar su voz y nombrar sus problemas fueron las principales características de este movimiento. La liberación fue pensada como un proceso constante, que para la mujer significa el fin de su soledad y del aislamiento de otras mujeres. En consecuencia, esta rebelión, a diferencia del movimiento de las sufragistas, fue mucho más compleja, ya que

contenía implicaciones personales y efectos en la transformación de las relaciones familiares y de pareja (Mary Nash, 2004).

A pesar de la difícil lucha, a modo de conclusión se puede decir que fue la unión de las mujeres, la difusión de la ideología de este movimiento, el activismo dinámico, la energía utópica, la visibilidad pública y la extensa movilización social los elementos que ayudaron a alcanzar logros como los derechos reproductivos, la igualdad, la presencia pública, la educación y la liberación de las mujeres del mundo y su voz en los medios de comunicación. Por lo que respecta a América Latina y su amplia diversidad, también existió una gran heterogeneidad de manifestaciones contra la subordinación femenina, en referencia a cada contexto políticos y social lo que marca su evolución (Mary Nash, 2004).

## 1.2. Manifestaciones del feminismo en el arte contemporáneo en el siglo XX

Aunque la mujer siempre ha estado produciendo arte (en menor medida que el hombre, por las razones que se explicarán más adelante), resulta superficial decir que antes de 1950 existía una manifestación feminista dentro de esta producción, ya sea por el hecho de que habían tratado temáticas domésticas, que sus pinceladas eran más delicadas o sus gamas de color más amplias (entre otras características que de alguna forma permiten una clasificación). En este punto cabe preguntarse qué pasaría si estos rasgos fueran característicos de un ‘estilo femenino’, ya que muchos artistas varones también han hecho uso de las mismas herramientas, he ahí el estilo Rococó francés del siglo XVIII. Por otro lado, es necesario pensar de forma inversa, por ejemplo en la obra de Rosa Bonheur, donde no hay fragilidad (Nochlin, 1971).

En el campo de la Historia del Arte, a partir de 1970 surgieron intervenciones feministas centradas en la ausencia de la mujer en ese contexto y de su imagen en el arte visual. Como resultado, en 1971 la historiadora de arte estadounidense Linda Nochlin publicó un texto, casi a la par del auge los movimientos feministas en Estados Unidos, en el que se pregunta por qué no ha habido grandes mujeres artistas. Para contestar a la pregunta presentó una justificación histórica en la que expuso los factores que han influido para que la mujer haya sido invisibilizada dentro de la Historia del Arte, además hizo un

análisis de la opresión que ha sufrido la mujer dentro de la esfera de la producción artística (Nochlin, 1971).

Desde esta perspectiva, es inconcebible pensar que los hombres han podido llegar a ser grandes y las mujeres no, teniendo las mismas facultades. Por ello, Nochlin sugiere que es necesario cuestionar cuáles son las condiciones en esta sociedad patriarcal para que las mujeres hagan arte y a partir de eso elaboró su famosa pregunta: -¿Qué habría ocurrido si Picasso hubiera sido niña?|| , ¿Será que hubiera llegado a ser el gran genio? A propósito de genio, la autora señala un gran mito en la historia acerca de la figura del artista como

‘genio’, como ese personaje al que se le ha otorgado un don especial que lo hace un ser fuera de lo común. La autora resuelve esto sosteniéndose en la teoría del psicólogo Piaget, quien afirma que la inteligencia no es un factor estático sino situacional, que se cultiva paso a paso y que sin embargo, los patrones de acomodación pueden llegar a establecerse tan temprano que parecen innatos (Nochlin, 1971).

Con esta respuesta se puede evidenciar cómo los hombres no han tenido una ventaja innata, por así decirlo, y que el ‘gran problema’ de las mujeres no es que tengan ovarios, sino las instituciones de poder y la educación que se les brinda desde el momento en que llegan al mundo con signos cargados de significado y con roles establecidos. Entonces, el hecho de que Picasso haya nacido hombre fue suficiente para que fuera tomado en cuenta e impulsado por el señor Ruiz. Por tal motivo es que no hubo artistas mujeres de la misma magnitud que los artistas hombres como: Miguel Ángel, Rembrandt, Cézanne, De Kooning, Warhol etc. Y aunque muchas mujeres artistas elaboraron obras interesantes, ninguna ha sido investigada lo suficiente (Nochlin, 1971).

Para Bourdieu, esta desigualdad , tiene el nombre de ‘dominación masculina’, ya que son las instituciones de poder las que insertan la visión de la realidad, de tal manera que -todo aquello que es habitual parece natural|| como lo afirma Jhon Stuart Mill. Y el arte también entra en este juego, por no ser una actividad autónoma y libre de un individuo sino por tratarse de una actividad que depende de estructuras concretas como las academias de arte o los mecenazgo o mitos sobre el creador supermacho. Por eso es que dentro de la teoría del arte se empezó a evaluar los intereses detrás de la historia, las desigualdades económicas y éticas, las imposiciones de siempre, que han imposibilitado la producción artística de la mujer (Nochlin, 1971).

Para mediados del siglo XX, en las sociedades occidentales la participación de las mujeres en la vida cultural experimentó un desarrollo sin precedentes. Tres fueron los fenómenos que confluyeron para lograrlo. En primer lugar estuvo el éxito de las luchas feministas; en segundo lugar, la evolución de las técnicas que lograron una mayor difusión de las obras de arte y las nuevas estructuras de producción cultural que permiten a las mujeres la conquista de mayor autonomía y visibilidad sociales (Marini, 2000, p.158).

La Segunda Guerra Mundial cambió el curso de la historia, aumentó la circulación de los medios de comunicación social y la importancia de la producción. Todos estos acontecimientos ampliaron el escenario de la representación en el arte. Por su parte, frente a la incoherencia de la muerte en masas, los artistas perdieron la fe en la figuración y surgió el expresionismo abstracto. Un gran ejemplo de esto son las pinturas de Jackson Pollock, las cuales necesitaban de la presencia de un espectador para ser interpretadas. Existe un consenso general de que el artista planteó nuevas posibilidades para la obra del arte feminista (Phelan, 2005).

Sin embargo, no todo resultó tan fácil, las mujeres descubrieron al mismo tiempo que la proclamada igualdad era todavía un señuelo, en la medida en que ellas continuaron desvalorizadas, pese a sus talentos, pues en los años cincuenta todavía se tropezaban con el prejuicio de su inferioridad en razón del sexo (Marini, 2000). Un claro ejemplo de esto fue el uso de mujeres desnudas como pinceles humanos en los *happenings* que realizó Yves Klein en 1958 en Francia. En respuesta a ello, en 1965 la artista japonesa Shigeko Kubota realizó un *action painting* llamado *Vagina Painting*, con el cual aludía y subvertía el método *dripping* (utilizado por Pollock) al extender en el suelo una lámina de papel y pintar con pinceladas rojas con un pincel sujeto a la entrepierna por las bragas. Este acto parodiaba el acto que realizó Klein con sus modelos.

El arte feminista desencadenado a partir de los acontecimientos de posguerra como surgió a partir de movimientos como los pacifistas, los pro derechos civiles en Estados Unidos, las manifestaciones estudiantiles en Francia, el Movimiento de Liberación de las Mujeres, la gran influencia del libro *El Segundo Sexo*, así como a partir de la postura de Betty Friedman, el surgimiento del postestructuralismo (que critica el poder hegemónico) y el posmodernismo. Estos sucesos lograron -El despertar feminista|| ; es decir que emergieron grupos de mujeres que en sus reuniones destaparon modelos más amplios de

discriminación, se despertaron contra los sistemas políticos mediante el activismo y la creación de mundos donde la mujer tuviera cabida, gracias al discurso de Simone Beauvoir, quien sostenía que la inequidad no viene de la biología sino en la cultura. Este discurso fue utilizado posteriormente como propaganda para difundir la ideología política feminista. Los movimientos feministas buscaban reestructurar la realidad y esta transformación requería de imaginación, voluntad y determinación, hábitos mentales con los que contaban las artistas, que convirtieron esta problemática en la base de sus obras.

Entonces, es en este contexto que nació el arte feminista, que no es otra cosa que un arte político que expresa ante todo el feminismo. Se trata de un arte realizado por mujeres, que refleja y analiza lo que significa ser mujer y artista en una sociedad patriarcal, mediante la exploración de la realidad social y las estructuras que condicionan dicha realidad (Ferrer, 2010). Lucy Lippard, crítica de arte, define el arte feminista no como un movimiento, sino como un sistema de valores, una estrategia revolucionaria (Phelan, 2005), que pretende hacer una crítica tanto al plano social como estético, teniendo como objetivo cambiar las estructuras represivas y el discurso masculino dominante. Este arte impone una relectura de la historia del arte y nuevas interpretaciones de las obras, reclama la inclusión de estas en los museos e introduce en la apreciación del arte otros valores y esquemas de pensamiento, así como emoción, vivencia, experiencia personal (Ferrer, 2010). De este modo el arte fue la plataforma por la cual era posible expresar la intimidad y volverla pública (Phelan, 2005).

Entre los primeros logros del arte feminista estuvo El Programa de Arte Feminista, por parte de Judy Chicago. Se trató del primer proyecto que dio lugar a la producción de arte hecho por mujeres. En 1972 realizaron una exposición llamada *Womanhouse*. El lugar de montaje fue un espacio doméstico y una de las obras que se exhibió fue *Linen Closet*, de Sandy Orgel. Esta instalación estaba compuesta de un maniquí que salía del armario, que parecía atrapado entre ropa muy bien planchada (Phelan, 2005). Otro de los logros fue Women's Building, fundado en Los Ángeles, en 1973, que como explica la teórica de arte Ana Martínez-Collado, se formó con el propósito de ofrecer lugares de exposición a mujeres artistas y para abogar por la autodeterminación, la igualdad de género y la justicia social (2014).

Luz del Carmen Magaña Villaseñor, performer mexicana, en su ensayo *Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna* (2015), escribe sobre la supresión de la mujer en el arte:

La mujer en general ha sido excluida de la historia del arte, donde el único que figuraba era el hombre blanco, europeo, heterosexual y de clase media –como se ha planteado en distintos estudios críticos–, se desarrolló, durante las décadas de 1950 y 1960, el trabajo de las primeras artistas femeninas tomando el performance como el mayor representante artístico y el cuerpo como el soporte principal por excelencia (Magaña, 2015, p. 321).

¿Por qué la performance? Rozsika Parker y Griselda Pollock argumentan que la performance ofrece a las mujeres la posibilidad de crear nuevos significados porque es más abierta y carece de una historia abrumadora (Deepwell, 1995). Y lo más importante, –permitía cumplir con la urgencia de las feministas de hacerse oír; como disciplina joven, alternativa, que las alejaba de las prácticas y circuitos tradicionales institucionalizados y monopolizados por hombres (escultura, pintura) con una llegada más rápida al público|| (Pinta, 2005, p. 7). Es principalmente en torno a la valorización y a la representación de la experiencia femenina y de su proceso corporal que en las prácticas artísticas feministas de los años setenta, el cuerpo fue investido como lugar de resistencia, por lo que la transgresión del cuerpo fue una metáfora de la transgresión del orden social (Ferrer, 2010).

Faith Wilding es una artista multidisciplinar, cuya obra aborda los aspectos de la somática, psíquica y la historia sociopolítica del cuerpo. Fue una figura clave del movimiento feminista de la década de los setenta. En su performance *Waiting*, que la artista llevó a cabo dentro del proyecto *Womanhouse*, evocó una transgresión del orden social. Para ello representó una experiencia femenina intrínseca, parte de las expectativas que por lo general tienen las mujeres a causa del ideal social de la felicidad y de la dependencia hacia otros seres para alcanzarla. La artista lo reflejó mediante el acto de sentarse en una silla y balancearse, mientras recitaba la espera interminable de la vida de una mujer (Phelan, 2005).



Faith Wilding, *Waiting*, 1971.

Como se conoce, la performance no crea una forma física discreta, es decir sus actos no constituyen objetos independientes, sino que existe mientras se representa. Por esa razón es que la performance pasó de ser un acto efímero y sin documentación posterior a un acto que plantea la necesidad de guardar documentación, lo cual imprimió una nueva dimensión interpretativa a la fotografía. Un gran ejemplo de ello es el trabajo que realiza Nan Goldin, en el que explora en sus fotografías el fructífero espacio entre la grabación documental y el diario personal. Ella empezó a trabajar fotografía desde el suicidio de su hermana. Esta aflicción de amor familiar fue el motor para su producción, pues las feministas se basan en asuntos cotidianos. Goldin, desde los setenta ha compuesto un diario fotográfico en el que retrata tanto su vida con la de sus amigos más íntimos. *The Ballad of Sexual Dependency* (1980) es el resultado de sus vivencias personales, transformaciones y las relaciones que se entrelazan con sus amigos y amigas, quienes permiten recrear su sentido de familia y cuya confianza es lo más representativo (Phelan, 2005).



Nan Goldin, *Heart-shaped Bruise*, 1980.

La interseccionalidad fue la piedra angular para la realización de las críticas intelectuales, estéticas y políticas rigurosas acerca de la opresión y se usó la parodia, la imitación y repetición como medios para representar la subordinación de la mujer (Phelan, 2005). Así es como la fotografía fue la herramienta principal para burlar estereotipos y roles de género por parte de artistas feministas como Cindy Sherman y Laurie Simmons, entre otras.

Inspirada en estos íconos de la fotografía y el brillante trabajo de Sally Mann, Susan Copich, artista contemporánea, realizó la obra *Domestic Bliss*, en un momento de su vida en el que se sentía desilusionada con su carrera como actriz y su matrimonio. Al notar su ausencia en la mayoría de las fotografías familiares decidió ejecutar una serie fotográfica a color de 14 escenas familiares que representan momentos cotidianos combinados con el humor negro de la artista, que juega con su imaginación y da espacio para que el espectador cree su propia historia. Lo interesante de esta obra es que la fotógrafa, desde su propia experiencia, desafía la percepción generalizada de la familia al representar en cierto sentido una realidad. Son mostradas esas fantasías mentales que se producen a causa los hechos y lo rico de ello es que esas emociones se hacen públicas, esos secretos que quedan dentro de casa (Bologna, 2014).



Susan Copich, *Anger Management*, s/f.

Con este mismo elemento irónico, la mexicana Claudia Espinosa produjo una serie fotográfica como metáfora visual acerca de cómo el lenguaje es un elemento influyente para que se perpetúe la conducta misógina en la cultura. Este machismo que se vive a diario de una manera tan natural, como lo explica Bourdieu, se encuentra escondido de forma sutil, modelando el inconsciente colectivo. La artista expone su obra en el espacio público, a modo de papel periódico, e invita al espectador a hacerla suya. Las imágenes se repiten, emulando la repetición con la que dichas frases se impregnan (Valarezo, 2015).



Claudia Espinosa, *In-Visible*, 2010.

Y así, de esta forma, las manifestaciones feministas se adhirieron a los diversos movimientos artísticos contemporáneos como el arte pop, la performance, el video, el arte público y otros medios. Se puede decir que en lo único que coinciden las artistas feministas es en la idea de que el sexismo deformaba todos los aspectos del arte, desde su historia hasta el mercado (Phelan, 2005). A continuación se exponen otros ejemplos de manifestaciones feministas en el arte contemporáneo.

Martha Rosler nació en Brooklyn en 1943. Trabajó con fotografía, performance, video e instalaciones. Fue pionera del video político. Desde su postura feminista crítica la política, los medios de comunicación y la sociedad (Phelan, 2005). En su obra *Semiótica de la Cocina* (1975), la artista aparecía de pie, como lo hacen las mujeres que están en un programa de cocina televisado, frente a una mesa donde estaban dispuestos varios utensilios. Lo que hizo fue recitar el alfabeto, mostrando a la cámara los utensilios con los cuales iba dibujando una letra, y con su boca decía palabras que están dentro del lenguaje gastronómico. La ira de la servidumbre derrama los significados del lenguaje. Esta fue una de las primeras obras donde se evidenció su deseo de presentar a la comunidad una burla contra la desigualdad social y política (Phelan, 2005).

Chantal Akerman nació en 1950, en Bruselas. Ha desarrollado un lenguaje cinematográfico propio. A menudo ha sido tachado de hiperrealista, y ha representado la complejidad de las relaciones en la vida cotidiana desde un punto de vista no privilegiado. En 1975 documentó tres días de una madre viuda, lo que dio como resultado su película *Jeanne Dielman*. Gran parte de las acciones fueron filmadas en tiempo real. En esta historia se puede apreciar las estrictas rutinas domésticas y las visitas de varias personas que a diario iban en busca de sus servicios, ya que era el sustento de su vida y la de su hijo (Phelan, 2005).

A diferencia del arte feminista de las décadas de los sesenta y setenta, que estaba centrado en el cuerpo femenino, las manifestaciones feministas en el arte de las décadas posteriores se arraigaron a debates sobre el psicoanálisis y el marxismo. Como ejemplo se puede señalar la obra de Mary Kelly, *Post-Partum document*, concluida en 1979, la cual se concibió como un proceso continuo del análisis y contemplación de la relación madre e hijo. Dentro de esta obra conceptual, la artista representó su experiencia como madre mediante un lenguaje de subjetividad femenina. Kelly sugiere que la presencia del bebé otorga las fantasías, basado en el complejo de Edipo, que postuló Freud. Esta obra se encuentra enmarcada en la teoría lacaniana y además destaca la poca atención al campo familiar (Phelan, 2005).

En esta línea de obras que abordan la temática familiar se halla *The destruction of the father* (1974), de Louise Bourgeois, una de las esculturas más aclamadas del siglo XX. Su obra comprende desde el existencialismo hasta la existencia corpórea (Phelan, 2005). En esta obra específicamente representa una fantasía infantil, la cual la artista describe de la siguiente manera:

Durante la cena, mi padre no paraba de hablar bien de sí mismo, vanagloriándose de su persona [...] Y cuando más se engrandecía él, más nos empequeñecíamos nosotros. De repente, se respiraba una tensión brutal y mi hermano, mi hermana, mi madre y yo lo agarrábamos y lo colocábamos sobre la mesa, con las piernas y los brazos abiertos [...] Le pegábamos hasta matarlo y luego nos lo comíamos (Phelan, 2005, p. 74).

Las formas que posee la instalación sugieren un cuidado maternal que arrolla el lugar designado al padre (Phelan, 2005, p. 74).

Entre estas artistas, que han crecido en hogares disfuncionales, está Mona Hatum, ella nació en Palestina en 1952, de donde tuvo que salir con su familia por los conflictos territoriales. Se trasladó a Beirut, lugar donde creció y a donde no pudo volver de un viaje a Londres por la guerra civil de 1975. Se siente exiliada dos veces, lo cual se ve reflejado en su obra, que representa dramas interiores de su historia personal y la alienación. Se ubica entre la autoexpresión y la declaración política (Clark, 2001, p. 153-154). Un ejemplo de este dolor se puede ver en el video *Measures of Distance* (1988), que trata de fotografías de su madre en la ducha, cubiertas de caligrafía árabe a modo de velo. Su voz en *off* va traduciendo el texto, fruto de las cartas que su madre le escribía con pesar a la distancia. La complejidad de la pieza radica en el juego de proximidad y distancia en el que, por circunstancias políticas, madre e hija se han visto obligadas a participar. Otro factor importante es el lenguaje y la infracción de la ley patriarcal (no le digas nada a tu padre) (Phelan, 2005).

Otro aspecto importante del arte feminista de los ochenta fue la investigación de lo que podría denominarse la huella de la ausencia, que constituía la ilusión de la presencia. En este caso, la herramienta investigativa se evidencia en la obra de Sophie Calle, artista nacida en París en 1953. Lo que hizo la artista en su obra fue documentar situaciones vitales que ponían en relieve el deseo y la pérdida, retomando aspectos autobiográficos relacionados con problemáticas de orden social. Dentro de su obra es muy importante la observación de campo y el diálogo con las personas. Estudió indudablemente los límites entre lo privado y lo público y la tensión entre lo objetual y no objetual. Su trabajo ocurre en primera persona, en los intersticios de la fotografía y la escritura (Pimentel, 2008, p. 127-143)



Sophie Calle, *Dolor exquisito*, 1984.

*Dolor exquisito, dolor vivo e intensamente localizado* (1984-2003) es un libro de la artista que tiene como punto de partida una ruptura amorosa. Ella había recibido una beca de tres meses en Medio Oriente, lo que significaba que iba a estar lejos de su novio. Durante su viaje realizó registros diarios de lo que hacía. Al terminar los tres meses de su beca, tenía una cita con su novio en India, en el Hotel Imperial Nueva Delhi. Recibió una llamada, él no iba a llegar, había conocido a otra mujer. Fue entonces el momento más doloroso de toda su vida. Al regresar a París, decidió contar su sufrimiento en lugar de su viaje. En contrapartida les preguntó a sus entrevistados cuándo vivieron su mayor sufrimiento, para así relativizar su dolor y sentir que después de haber contado tanto su historia se agotaría. El método fue radical, 3 meses más tarde estaba curada (Phelan, 2005).

Esta fue una de las creencias que tenían las artistas acerca del poder de la repetición como manera de cambiar las historias. En otros casos, las usaban para alcanzar mayor dimensión y con la fe de poder cambiar una problemática en particular, esta actitud alentaba la solidaridad en las mujeres. Entre las consecuencias más importantes de esta conciencia histórica están las performances colectivas protestantes de Suzanne Lacy, como *De tu puño y letra* (2015), que se construyó con base en el proyecto Cartas de Mujeres (2011-2012), realizado en Ecuador, contra la violencia de género, en el cual se recopilaban

miles de cartas de mujeres que contaban su historia acerca de cómo sucedió el maltrato al que fueron expuestas. Cientos de hombres que han pasado por un proceso educativo leyeron estas cartas, haciendo propios los mensajes (Centro de Arte Contemporáneo, 2015).

De igual manera, en su libro *Rape is*, elaborado como proyecto del programa de diseño para mujeres (1971), denuncia la violencia contra la mujer, describiendo una gama de comportamientos que constituyen violación, desde un punto de vista neutral, sin emitir juicios. Para empezar, al abrir el libro el lector está violando. Cada uno de sus capítulos abre con la palabra *rape*, al margen izquierdo, mientras que a la derecha se describen situaciones en que las se encuentran las mujeres habitualmente, que van desde las humillaciones psicológicas hasta los abusos físicos (Phelan, 2005).

Nancy Spero, en cambio, en su obra cuestiona cómo se ha utilizado la imagen del cuerpo femenino en una cultura dominada por el hombre. Para ello recompone imágenes existentes de mujeres extraídas de diversas fuentes históricas, estableciendo asociaciones simbólicas para configurar nuevos mensajes. En *Torture of Woman* (1976), realizó *collages* con fragmentos de texto ampliados e impresos a mano e informes mecanografiados de Amnistía Internacional sobre la tortura que sufren las mujeres en los regímenes totalitarios, y los yuxtapuso a figuras imaginarias o mitológicas, inspiradas en diosas egipcias, entre otras fuentes, y se combinaban con figuras de combatientes por la liberación de la mujer coetáneas de la autora y con retratos de víctimas anónimas de la violencia (Phelan, 2005).

Desde esta perspectiva, es la latinoamericana Lorena Wolfer quien investiga estadísticas de violencia que sufre la mujer, tanto en Canadá como en México, para tomarlas de referencia en su obra. Así, presenta la performance *Looking for the Perfect You*, en 1993, con la cual pretendió hacer una crítica a las posturas políticamente correctas y asumidas por la sociedad canadiense en cuanto a los derechos de la mujer. Vistió de blanco, con un velo manchado de sangre, que posteriormente enterró bajo la nieve para destacar el silencio que guarda la mujer cuando es violentada (Wolfer).

Otra de las obras que se enfoca en el silencio dentro de la violencia es la de la cubana Aziyadé Ruiz. En sus pinturas, eminentemente narrativas y figurativas, trata de plasmar vivencias mediáticas en las que va implícita su experiencia personal y el entorno

familiar. Utiliza la infancia metafórica, que se plantea a través del juguete del niño, para trascender en reflexiones sobre problemas humanos específicos, como la forma en que las personas enfrentan la violencia intrafamiliar, haciendo énfasis en cómo es que intenta evadirla, que es lo que le llama la atención a la artista. Se refleja en la lírica de sus pinturas su postura feminista, al colocar el agua como el símbolo de herencia de sentimientos (Santana, 2007, p.669).

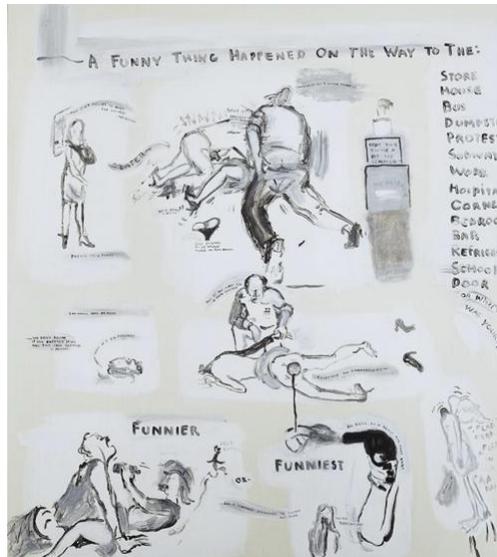
Ida Applebroog también se ha interesado en la violencia física y psicológica dentro de la familia. Desarrolla su obra desde un punto de vista subjetivo, la artista afirma que siempre se ha visto identificada con los que no tienen poder en la sociedad, porque desde pequeña pudo ver en su casa cómo funcionaba el poder. Como mujer, pone énfasis en las injusticias a las que ha estado sometida, en particular le preocupan los asuntos familiares como el abuso psicológico de los niños. En fin, su arte representa un microcosmos del mundo y el abuso de poder que hay. Al mirar esta realidad la despedaza, terminando con fragmentos desconectados con los cuales se sirve de repeticiones (Cahan & Kocur, 1996, p. 113). Esta pintora e ilustradora siempre ha cuestionado los conceptos estandarizados de lo femenino, abordando temas como a agresión masculina hacia las mujeres, como se puede observar en sus ilustraciones (Phelan, 2005).



Ida Applebroog, *S/T*, 2009

Sue Williams, en sus obras de los años noventa trabajó con el tema de la violencia contra la mujer con una mezcla de humor e ira, que se puede evidenciar claramente en *A Funny Thing Happened*, realizada en 1992. Se trata de una serie de pinturas con visos de grafiti, que hacen referencia de manera inesperada y desconcertante al tipo de humor que exhibe.

Los dilemas que plantea en esta obra no solo se presentan irresueltos, sino que además parece haber escapatoria posible a las emociones tortuosas que evocan (Phelan, 2005).



Sue Williams, *A Funny Thing Happened*, 1992.

Como se ha podido demostrar en este recorrido de obras, el feminismo ha redefinido los términos esenciales del arte de finales del siglo XX poniendo en relieve presunciones culturales sobre género, politizando el vínculo entre lo privado y público y explorando la naturaleza de la diferencia sexual. Además, estas obras en sus diferentes medios se han enfocado específicamente en las consecuencias de la violencia física que experimentan las mujeres en esta comunidad patriarcal y para apelar a ello las feministas han empleado el arte como instrumento que permite (Phelan, 2005):

Visibilizar los conflictos de nuestros tiempos... sus obras han mostrado la violencia hacia la mujer y han iniciado nuevos caminos para buscar nuevas narraciones que den respuesta a un drama en el que al menos a través de sus representaciones se atisbe la posibilidad de no construirse en un irremediable trágico final (Martínez-Collado, 2014, p. 37).

### 1.3. Influencia de los estudios visuales en las obras de Arte Contemporáneo Feministas.

Desde mediados del siglo pasado el mundo está colmado de imágenes- lo que Baudrillard llama -El éxtasis de la comunicación|| -, por lo que el presente se ha convertido en un entorno visual que transmite sentidos, significados y propuestas que dan pautas respecto a la manera de ver la realidad (Breilh, 2008).

Dentro del campo del arte se ha podido observar en cierta forma una pérdida de la hegemonía en cuanto a la producción de imágenes debido a tres fenómenos: el planteamiento de Walter Benjamín acerca de la pérdida del aura en la reproducción de una obra de arte; la erupción del arte digital, que utiliza la circulación compartida con las otras imágenes, y por último la expansión del arte en formas y productos debido a la diversificación de lenguajes, soportes y procedimientos de la producción artística con otras prácticas sociales.

El latinoamericano Néstor García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas*, se refiere a tres ciencias sociales como aptas para interrelacionarse, estas son la Comunicación, la Antropología y la Sociología, aparecen entonces los estudios culturales. Estos se enfocan en casos específicos que son analizados con diversos métodos cualitativos y cuantitativos. Este aporte ayudó sobre todo a un acercamiento reflexivo a las manifestaciones sociales y culturales, como los temas de género que se encuadran en esta investigación.

En el corazón del lenguaje feminista palpita el intento por abordar la expresión del cuerpo como imagen desde la política, la estética, la historia y el psicoanálisis; nace entonces el interés por relacionar lenguaje y cuerpo (una relación que aparentemente sería incongruente). Griselda Pollock y Rozsika Parker, en su libro *Old Mistresses*, argumentan que el cuerpo de la mujer ha estado presente en el arte siempre, pero con connotaciones del discurso falocentrico. Las autoras ilustran tal afirmación colocando la foto de una revista para hombres debajo de una de las flores que realizó Judy Chicago. Influidas por la teoría de Lacan acerca de lo simbólico, la teoría y práctica del arte feminista de los ochenta acometió la crítica de cómo lo simbólico ha deformado las realidades mentales sobre las mujeres (Phelan, 2005).

La relación entre el lenguaje visual y verbal desarrolló un papel crucial en los debates esencialistas. El uso del término esencialista se engendró cuando la teoría desplazó a la

historia como discurso dominante del pensamiento feminista. Entonces, el esencialismo sostuvo que era imposible crear un sistema de expresión femenino ajeno a la cultura y a los medios. Las esencialistas también insistieron en que a pesar de su dificultad, se podía crear un vínculo entre el lenguaje y la expresión corporal. Al ser un lenguaje visual, así como el significante verbal preexiste al uso del emisor, la imagen visual define la respuesta que a ella dan las feministas (Phelan, 2005).

A mediados de los noventa algunas escritoras feministas comenzaron a percibir las limitaciones de la Historia del Arte como discurso y optaron por crear un proyecto académico denominado Cultura Visual. La distinción entre estas dos disciplinas es que la Cultura Visual no estriba únicamente en el objeto de estudio, sino en el modo de dirigirse al lector, estableciendo una conexión más íntima con este (Phelan, 2005). Según Appadurai, los estudios visuales no son otra cosa que el estudio de la vida social de los objetos, debido a que todo lo que se puede observar es el resultado de una construcción social. Para acceder a los Estudios Visuales se debe tomar en cuenta tres aspectos: que son una reflexión en construcción, que se trata de un territorio con una amplia gama de zonas de conocimiento y que toman como punto de partida una posición relativista (Brea, 2005 p.13).

Brea (2005) dice que: -Los estudios críticos sobre lo artístico habrán de constituirse, simplemente, como ‘estudios visuales’-o si se quiere, y valga esta perífrasis como la mejor descripción que en mi opinión puede darse, estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad|| (p. 7).

Hal Foster ( citado en Guasch 2003) explica que por:

Cultura visual o Estudios Visuales entendemos un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que tal como apunta Foster aunque desde una perspectiva negativa el concepto historia es sustituido por el de cultura, y el de arte por lo visual... la imagen es para los Estudios Visuales lo que el texto para el discurso crítico posestructuralista (pp. 8-9).

La primera persona que trata y se interesa sobre los Estudios Visuales es el profesor de la Universidad de Chicago W.J. Mitchell, luego de una década de impartir la materia, concreta -la diferencia entre estudio visual y cultura visual, el primero el campo de estudio y el segundo su objeto, su objetivo. Estudio visual es así el estudio de la cultura visual|| (Mitchell, 2011, p. 18). La interpretación cultura a través del estudio visual que -se

preocupa principalmente por imágenes y representaciones visuales|| (Brea, 2005, p. 48) abarca muchas perspectivas, desde las demostraciones de abuso de los derechos humanos hasta la destrucción del medio ambiente; las cuestiones de clase social, la gente marginada hasta las cuestiones de género. Al respecto, autores como José Luis Brea (2005) opinan –que, aunque los Estudios Visuales planteen desafíos difíciles y serios para la disciplina de Historia del Arte, es bastante poco probable que la reemplacen por completo|| (p. 39). El objetivo de los Estudios Visuales es buscar una nueva interpretación del arte, para lo que es necesario ayudarse de la Historia del Arte:

La visualidad también es una práctica, una estrategia de selección que determina qué otros aspectos o incluso objetos permanecen en la oscuridad. Pero en una cultura donde los especialistas poseen un alto estatus e influencia, su conocimiento experto no solo actúa intensificando y preservando a los objetos, sino también censurándolos (Bal, 2004, p. 21).

Esta acotación de Mielke Bal, semióloga de la historia del arte, historiadora del arte y de la historia de la cultura, es muy acertada y se refiere a la influencia que ejerce la crítica de los expertos en estudios visuales. Por otro lado, Norman Bryson, en su libro *Visión y pintura* (1983) argumenta de manera muy consistente –que la visión debería de ser asociada más con la interpretación que con la percepción|| (p. 21). Para Bryson, la visión reemplaza a lo textual. Este concepto llevaría claramente al criterio del observante como único examinador del objeto.

Bryson además explica que la historia de las imágenes, en lugar de historia del arte, busca el significado cultural de la obra, más allá de su valor artístico (Guasch, 2003, p. 11). Este autor toma como herramienta la semiótica, que representa no el concepto de la imagen, –sino el entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual está localizada|| (Guasch, 2013, p. 12).

Umberto Eco, escritor, filósofo italiano, experto en semiótica, en su obra *Tratado de semiótica general* (2000) escribe que: –La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como subtítulo significante de cualquier otra cosa|| (p. 31).

La obra *He Dissapeared into Complete Silence* de Bourgeois (1947), construida de paneles contrapuestos una cara texto y otra imagen, cubre el espacio entre las palabras y la

imagen, a pesar de que no existe una relación lógica entre el texto y la imagen. La artista posee obras profundamente psicológicas, existenciales y estéticas. Lo que más le inspira es el espacio entre la palabra y la forma escultórica, que no puede solidificarse de promesas ilusorias hechas con palabras. Los títulos de las obras escenifican la paradoja de la brecha entre la obra y el significante. Fillete es el título de una escultura de un falo grande, que si bien no tiene nada que ver con el nombre niña, es lo que hace que el falo pierda fuerza (Phelan, 2005).

Keith Moxey dice que el espectro de producción de imaginario y visualidad se constituye dentro de resistencia y creatividad. Las prácticas de producción pueden intervenir en la transferencia cognitiva y cultural como armas de resistencia, como el desarrollo de la crítica acerca de estas prácticas de imaginario interviene en la transferencia, lo que convierte a ello en un trabajo político concreto (Brea, 2005p.13). Por ende, las problemáticas actuales sobre el arte y la cultura pasan por el nudo de la visualidad como fenómeno social, económico, ético y político, que da forma a un significado cultural producto de un estudio interdisciplinario.

## **Capítulo II: Perspectivas del feminismo en el arte contemporáneo en la ciudad de Loja- Ecuador**

### 2.1. Reseña situacional de la ciudad de la Inmaculada Concepción de Loja:

#### Escenario socioeconómico, educacional y cultural

El sur del Ecuador, antes de la llegada de los españoles, estuvo poblado por los Saraguro, cuyo significado proviene de sara: maíz; guro: olla. Era un grupo de milmaes de los muchos que habían sido trasladados de su lugar de origen por los incas conquistadores (Moreno, 1996, p. 176).

En el siglo XVI llegaron los españoles a territorio ecuatoriano e inmediatamente se produjeron fundaciones de varias ciudades, con el fin de implantar la religión católica y poder dominar a los grupos étnicos que habitaban estos territorios. Así, el 8 de diciembre de 1548, el Capitán Alonso de Mercadillo fundó la ciudad de La Inmaculada Concepción de Loja, en el valle de Garrochamba, hoy Catamayo. Su nombre se debe a que Mercadillo era

natural de Loja en Granada y su costumbre era bautizar a la nueva ciudad con el nombre de su tierra nativa. Por encontrarse en el centro del nuevo territorio conquistado se convirtió en la capital de la Gobernación de Yaguarzongo, desde allí partían a todas las direcciones las caravanas de los conquistadores (Vivanco, 2001, p. 67).

Alba Luz Mora, en su libro *Presencia de la mujer lojana* (1983) menciona que:

A inicios del siglo XIX en Loja se marcó una división social entre la población. Alrededor de 26.000 personas que habitaban en la provincia, 9.000 vivían en la ciudad y 8.000 eran indígenas sujetos por la particularidad del arrimazgo bajo un esquema feudal de servidumbre. La economía se había consolidado con la ganadería y los cultivos (p.15)

Desde este siglo, Loja era reconocida por su alto nivel cultural, pero a la vez vivía en un aislamiento territorial, lo que dio origen a una oligarquía terrateniente que controlaba todo el poder de la zona. Las grandes extensiones de tierra, divididas en haciendas, mantenían sus propias leyes y el control de la fuerza de trabajo. Según Pio Jaramillo, las clases sociales –variaban de acuerdo a la posición económica, la cultura y el apego a la tradición colonial, en quienes la raza es el apellido y el mundo está circunscrito en la extensión del terruño|| (Jaramillo, 2006, p. 53). Se podían clasificar en la aristocracia, que estaba formada por un pequeño número de familias que mantenían religiosamente el culto del linaje y el nombre de sus antepasados; la clase media, que representaba la ciudad e imponía los actos de la vida cotidiana, y, por último, la democracia, que estaba representada por la clase obrera y la masa popular (Jaramillo, 2006, pp. 53-54). Es por ello que en Loja actualmente se evidencian las relaciones sociales muy cerradas entre las familias con apellidos distinguidos (se refiere a las más altas posiciones económicas). Y esta causa es lo que de alguna forma ha provocado que las personas se relacionen en un solo círculo social, con una creencia.

–En cuanto a la evolución de la instrucción primaria, esta se ha presentado tardía en toda la provincia por dilatación del territorio y falta del personal docente|| . Según Jaramillo, no se recibe educación sino una instrucción incipiente, ya que educar es formar ciudadanos conscientes, pueblos viriles y laboriosos con alma nacional propulsora y heroica (Jaramillo, 2006, p. 60). Además, la mayoría de las instituciones educativas para mujeres son dirigidas

por comunidades religiosas. Estos planteles hacen énfasis en la enseñanza del trabajo manual como bordado, tejido, costura etc. (Jaramillo, 2006, p. 64), que ayudan a formar un rol de la mujer como ama de casa, hacedora de trabajos manuales y no intelectuales.

Otro de los factores que más ha influido en esta sociedad para que sea conservadora es la reconocida devoción a la Virgen del Cisne. Se trata de uno de los sincretismos religiosos más antiguos del Ecuador. El ser humano es ante todo religioso y esta divinidad local se liga en el peregrinaje que responde a una tradición enclavada en siglos de historia, es entonces una clara manifestación de un aspecto muy importante de la cultura (Almeida, 1999, pp. 219-230).

A mediados del siglo XX, la ciudad de Loja sufrió un deterioro debido a las guerras limítrofes que enfrentaba el país. Al tratarse de una ciudad cercana a la frontera, esta fue la que más apoyó con contingentes y vituallas para el Ejército que se enfrentó al Perú (Mora, 1983, p. 37). Los años siguientes, la naturaleza se ensañó con sequías y terremotos, lo que provocó una fuerte caída de la agricultura –trabajos esencialmente realizados por hombres. A pesar de estos problemas, la sociedad lojana luchó por salir adelante y emprendió negocios comerciales, sobre todo por su cercanía al Perú.

Con el deterioro de la zona, la falta de centros educativos y fuentes de trabajo provocó que la juventud migrara, ya no solo a las grandes ciudades ecuatorianas, como Quito, Guayaquil o Cuenca, sino también al extranjero, sobre todo a Estados Unidos, España o Italia. Esta población, en su mayoría, correspondía a la fuerza laboral joven y relativamente calificada: –Las Naciones Unidas estimaban que, hacia mediados de 2002, un promedio de 200 mil profesionales se había marchado de Ecuador para buscar mejores condiciones de vida en países como España, Estados Unidos, Italia, y en menor grado Chile y Colombia|| (Alonso, 2004, p. 97).

Cabe señalar que la ciudad de Loja fue una de las más afectadas con este desplazamiento, pero este también tuvo su lado positivo, por el aporte económico y el desarrollo empresarial dentro de la pequeña y mediana industria, así como por el intercambio cultural e ideológico. Esto también provocó la creación de nuevos centros académicos superiores, como la Universidad Particular de Loja, que logró que muchos de los jóvenes lojanos ahora puedan ingresar y alcanzar carreras que antes solo se podían hacer fuera de la provincia.

## 2.2. Antropología y feminismo de la mujer lojana

Para empezar este apartado, es preciso conocer el concepto de antropología y sus clases, como lo definen los antropólogos Marc Augé y Colleyn: -La Antropología designa el estudio del hombre en general. Se divide en antropología física, que se encarga del estudio del hombre bajo su aspecto biológico, y antropología social y cultural|| (2004, p. 7). Henrietta Moore, directora del Instituto para la Prosperidad Global en la UCL (University College London), antropóloga destacada, en su libro *Antropología y feminismo* (2009) explica que la antropología de la mujer nació a principios de la década de los setenta, en relación con la tercera ola del feminismo y como cuestionamiento del androcentrismo, que se divide en tres peldaños: el primero está enfocado en las suposiciones y expectativas acerca de las relaciones entre hombres y mujeres y su importancia dentro de la sociedad; el segundo es inherente a la sociedad y donde se considera a la mujer subordinada al hombre, y el tercero equipara la relación asimétrica entre hombres y mujeres de una cultura con la desigualdad y jerarquía entre los dos sexos en la sociedad occidental (Moore, 2009, p. 14).

Moore además dice que:

La antropología de la mujer, fue la precursora de la antropología feminista... franquea la frontera del estudio de la mujer y se adentra en el estudio del género, de la relación entre la mujer y el varón, y del papel del género en la estructuración de las sociedades humanas, de su historia, ideología, sistema económico y organización política (Moore, 2009, p. 18).

Como cultura se entiende a representaciones propias de un lugar, en ese contexto, las mujeres, carentes de poder, han podido generar sus propias propuestas culturales, aunque integradas de manera desfavorable dentro del sistema social, del cual paradójicamente comparten marcos de referencia. Se puede deducir que no están generando una cultura autónoma, pero que sin embargo generan sus propias interpretaciones del mundo, cuestionando la dominación masculina y es por eso que no se la puede denominar cultura, sino una subcultura femenina (Juliano, 2000, p. 25-42)

Esta subcultura no desmonta el orden existente, lo que la caracteriza más bien es su fragmentación y la falta de objetivos explícitos. La antropología levi-straussiana ha

considerado a la mujer como generadora de mensajes que no logran legitimarse, ya que poseen una subcultura desde una posición débil, de cosificación (Juliano, 2000, p. 25-42)

En cuanto a la reivindicación feminista ligada a la historia y geografía, es el discurso que representa a todas las mujeres. El problema radica en que las mujeres de los sectores populares se encuentran escasamente familiarizadas con las propuestas teóricas, y muchas veces estas propuestas no representan sus necesidades. Estos pequeños triunfos no se encuentran teorizados, como por ejemplo el hecho de ser económicamente independientes. Una de las cosas que las mujeres suelen hacer es formar una red de autoayuda, como claro ejemplo está la Red institucional de VIF se están al mismo tiempo se tiende a invisibilizar o tienden a adoctrinar a la mujer indígena (Juliano, 2000, p. 25-42)

Por otro lado, cabe recalcar que la dependencia emocional, la inseguridad y el conservadurismo son condiciones psíquicas que se le han otorgado a la mujer, pero en bastantes casos la manifestación externa de estas conductas terminan siendo una exigencia social: -las mujeres deben bajar la cabeza, ruborizarse y manifestar desasosiego|| , lo que no depende de sus características psíquicas, porque es una conducta asignada que si no es cumplida se sanciona con punición (Juliano, 2000, p. 25-42)

Hasta mediados del siglo pasado, la mujer de la zona buscaba un buen matrimonio que la convirtiera en una buena ama de casa y de ese modo se sintiera realizada como esposa y madre. A la par de la segunda ola del feminismo, Loja atravesó un aislamiento territorial debido a causas naturales, como el terremoto de 1953 y el de 1970. Además, una fuerte sequía fue la causa del abandono de esta provincia y las consecuencias no se hicieron esperar: la falta de comunicación y la llegada a esta zona de acontecimientos que estaban cambiando el mundo. Estos eran los motivos porque las mujeres de aquella época no buscaban nuevos horizontes, no sabían de los movimientos feministas que alrededor del mundo estaban luchando por buscar su independencia.

Todavía existe la creencia de que la fidelidad demanda el silencio de la mujer, desgraciadamente auspiciado y sostenido por los mismos altos representantes de la Iglesia católica. Con el estricto seguimiento de los proverbios bíblicos, según los cuales la mujer es más virtuosa mientras más calla las bajezas de su marido, se ha convertido en esclava y sumisa ante los maltratos de una sociedad con un machismo encubierto por una religión patriarcal (Proverbios, 31.10-31).

En este sentido Moore señala que:

Los ‘grupos silenciados’, a tenor de la cual los grupos socialmente dominantes generan y controlan los modos de expresión imperante. La voz de los grupos silenciados queda amortiguada ante las estructuras de dominio y, para expresarse, se ven obligados a recurrir a los modos de expresión y a las ideologías dominantes (Moore, 2009, p. 15).

El efecto de la inequidad a nivel social se refleja en las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística y Censos –INEC-, que indican que 6 de cada 10 mujeres lojanas son violentadas, a pesar de que ese resultado no es menor al nacional (INEC, 2011). Esto implica que la violencia de género no es propia de la provincia de Loja, existe en todo el país.

Sin embargo, en las ciudades pequeñas, así como en Loja, existe un alto grado de racismo, pero un racismo proveniente de prejuicios sociales originados en las familias fundadoras de la ciudad, mal llamadas con abolengo, que mantienen en sus mentes todavía la lucha de clases sociales: –Tiempos eran esos en que dominaba un régimen patriarcal, resabio de coloniaje y de sumisión a prejuicios sociales, de abolengo de separación de clases|| (López de Mesa, 1969, p. 179), así se expresa este autor al explicar que los tiempos de los viejos abolengos pasaron pero en realidad están disfrazados en racismo.

De hecho esta sociedad siempre cambiante, donde la mujer lucha, trabaja y se educa y pasa a tener la dirección del hogar, ya no solo en el sentido maternal, sino como soporte económico, donde primero serán sus hijos y luego ella. La mujer, que no comprendía de política, que no sabía leer ni escribir, solo servía para parir hijos que vivirían atados a su cintura, trasciende a un nivel superior, ahora es la que sostiene una sociedad exigente, convulsionada, constantemente regenerativa y globalizada. Ella es ahora la mano que sostiene este mundo que ahora es su hogar.

### 2.3. Movimientos feministas representativos en el arte contemporáneo

lojano

Los movimientos feministas en el Ecuador no han tenido mucha representación, al contrario que en el resto de Latinoamérica. Raquel Rodas Morales en su ensayo *Muchas voces, demasiados silencios. Los discursos de las lideresas del movimiento de mujeres del Ecuador* (2002) divide a las mujeres que siempre están presentes en la lucha, mantienen su ideología y participan activamente; esas son las que Rodas llama *Muchas voces*, de aquellas que por diferencia sexual y marginación enfrentan sus problemas abnegadas, en *demasiados silencios*, esas son las mujeres que no tienen voz ni voto; que para el hombre son calladas por su ignorancia.

No obstante, en las últimas décadas, la presencia de la mujer en el Ecuador ha sido positiva a pesar de su marginación. Se ha logrado avances a favor de leyes contra la violencia, la maternidad gratuita y las reformas a la Ley de Elecciones. En las diferentes provincias los movimientos feministas alzan su voz porque sus propuestas sean escuchadas. En Loja la Unión Popular de Mujeres y Red de Mujeres Lojanas son grupos participativos que dentro de una sociedad patriarcal enfrentan un conservadorismo ancestral, ellas buscan igualdad en la sociedad.

Como se ha dicho anteriormente, todos los cambios que se presentaron a lo largo de la historia y los logros obtenidos fueron s en beneficio de la mujer gracias a los diferentes movimientos feministas a nivel mundial, además de manifestaciones que en muchos de los casos utilizaron como herramienta el arte contemporáneo. En la ciudad de Loja también existen mujeres feministas que se destacan en estas representaciones, como Jackeline Lourdes Chalan y Monserrat Espaillat, que expresan su ideología, el sentir feminista en sus diferentes cuadros.

Jackeline Lourdes Chalan es lojana de nacimiento, graduada en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Loja en su tesis titulada -El rol de la mujer lojana en el arte a partir de los años 80 hasta la actualidad y su repercusión social. Propuesta Plástica|| . Ella opina que en la figura de la mujer se interpreta -su visión maternal, su sensibilidad, la ternura y su forma anatómica|| (Chalan, 2009, p. 70).

En la obra de Chalan se puede ver algunos signos como -las espinas que expresan dolor, llanto, impedimento, etc. Las cadenas señalan que estamos atadas entre tabúes y prejuicios evocados por la sociedad|| (Chalan, 2009, p.70). Utiliza las tonalidades del gris en representación de la neutralidad entre -la realidad social y estado de ánimo (tristeza,

impotencia, etc.)|| (Chalan, 2009, p.70). Además, los colores rosado y azul son una característica de diferenciación de sexo, que junto con la utilización de texturas apticas y ópticas para darle fuera a sus obras con soportes geométricos, hablan en concreto de la sensibilidad de la mujer más que un género débil, el soporte de la sociedad. (Chalan, 2009, p.71)

Lourdes expresa que erróneamente se da al hombre todas las virtudes del arte por desconocimiento tal vez de las muchas mujeres artistas que existen a nivel mundial, y como lojana nombra y admira a Patricia Tapia, Beatriz Campoverde y Tania Sáenz, artistas que aplican diferentes propuestas y técnicas del arte lojano. En su tesis, relacionada directamente con las artes plásticas, plantea su hipótesis: -la presencia de la mujer en las artes plásticas en la ciudad de Loja no ha sido de gran representatividad en la cultura y la sociedad desplazándola por su género sin tomar en cuenta su valor como ser humano que es|| (Chalan, 2009, p. 110), pero esta conjetura alcanza a todo el arte lojano.

Dentro de su obra, el tríptico -Espinass|| , y de acuerdo con la semiótica utilizada y explicada por la artista, se visualiza una mujer espinada en sus partes sensuales, como son los labios, el pecho y sus senos. Emanan lágrimas de espinas que representan sufrimiento, dolor e impotencia en tonalidades grises; es decir no es blanco ni negro, la mujer permanece en un mundo neutral, pero doliente. Sus ojos están fijos en un punto infinito de silencio, sus labios son carnosos, como un fruto prohibido de atracción fatal. Es una obra feminista de realidad punzante y atormentada.

No se puede dejar de nombrar a Montserrat Espailat, feminista lojana que alcanza su objetivo de identificar el espíritu femenino adentrándose en el -Círculo de mujeres|| de la ciudad de Loja. Espailat escribe su tesis de Arte y Diseño "*Mujeres: Colores y formas. El espíritu femenino en la sociedad occidental*" (2014). Está basada en los círculos de mujeres, donde alcanzan la fortaleza ahondada en sus propios e innatos sentimientos. Estos círculos no son discriminantes ya que permiten su crecimiento siempre con objetivos diferentes, desde la ayuda social hasta el encuentro con la diosa interior que abraza la feminidad (Espailat, 2014, p.6).

Esta técnica de los círculos de mujeres es una práctica ancestral donde se reencuentra la feminidad en su estado salvaje. Montserrat dice:

Las mujeres no somos lineales y fáciles, somos complicadas y llenas de contradicciones fuertes y pasionales, características que deben abrazar y aprender a enfocar en pro del género femenino; no solo dan vida a otro ser humano también lo hacen a ideas, a movimientos, a su propio espíritu salvaje; es decir a la pasión de su propia naturaleza. (Espaillat, 2014, p.10)

Luego de un arduo trabajo y de ser partícipe del Círculo de la mujer de Loja, concluye diciendo que esta práctica se da a nivel mundial y que en esta no influye la religión, solo se espera reforzar la feminidad, y la idea de que cada mujer es diferente, así como diferente es cada etapa de su vida, desde la menstruación hasta la menopausia (Espaillat, 2014, p.29).

Entre sus obras podemos enumerar "Mujeres: colores y formas", de 2012, donde expone en forma pictórica y expresa la parte íntima femenina entre colores y formas, camufladas entre líneas que representan la masculinidad y círculos la feminidad. La cromática juega un papel importante en su obra, así por ejemplo el azul es empleado para expresar tristeza, nostalgia y recogimiento; los verdes y anaranjados expresan paz, energía y esperanza. Toda su obra representa los diferentes estados de ánimo y situaciones de la mujer: tristeza, felicidad, amargura, esperanza, energía, etc.

Grande es la obra de Montserrat Espaillat entre vírgenes, brujas, diosas, objetos simbólicos, visuales de atracción olfativa y audibles. Su obra fue presentada el 30 de octubre del 2013 en el Centro de Convenciones San Juan de Dios. El montaje se realizó entre vasijas con agua, velas encendidas y música para envolver al público en una atmosfera que emanaba sensaciones y emociones de paz y tranquilidad (Espaillat, 2014, 50). Al concluir su obra, Montserrat también consigue un acercamiento más profundo con su feminidad, y argumenta que: -una actividad que se realiza con el fin de conseguir un espacio netamente femenino y retroalimentación que permita el crecimiento personal de cada una de sus integrantes y para este planteamiento artístico ha constituido el fundamento conceptual de la obra" (Espaillat, 2014, 55).

### **CAPÍTULO III: JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA: "TERESA Y EL COCO"**

#### **3.1. El cuento como expresión de los movimientos feministas en Ecuador**

La crítica chilena Claudia Gómez Cañoles, lingüista de la Universidad Autónoma de Chile, en su artículo *Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos* (2001) dice que:

Una de las características del lenguaje femenino es su bitextualidad, es decir, al escribir la mujer se apropia del discurso androcéntrico para subvertirlo... y esto es posible porque las mujeres usan códigos que corresponden a la estructura del patriarcado y categoría ligadas al discurso de género (Gómez, 2001).

Para Gómez (2001) la estrategia literaria de las mujeres consiste en –asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina en la que están representadas según la lógica binaria como la santa, y la puta, el ángel y el monstruo, la dulce heroína y la loca rabiosa (p. 27). Es por eso que a continuación se expondrán varios ejemplos del uso del cuento como medio para apelar a esta imposición de roles de género y el maltrato a la mujer.

Marjane Satrapi, es una novelista gráfica. Ella nació el 22 de noviembre de 1969 en Irán, en el seno de una familia de clase media. Sufrió en su infancia debido a los cambios políticos de su país, como la revolución islámica, los primeros años de guerra contra Iraq, entre otros factores, por tal motivo los padres la enviaron a Viena a los 14 años. La autora crea historias como *Bordados*, que aunque está marcada por las costumbres orientales, encierra experiencias femeninas universales, como las reuniones de mujeres que mientras bordan hablan de sus relaciones, aludiendo a una práctica otorgada enteramente a la mujer y a esta red de confianza que comparte problemas y expectativas comunes (Schroeder, 2010, p. 97-130).



*Marjane Satrapi, Bordados, 2003.*

La artista española María Girón, en el 2015 realizó un libro-álbum llamado *Rula busca su lugar*, que cuenta la historia de una niña que vive en Medio Oriente. Ella se pregunta acerca de cuál es su lugar en la sociedad y se encuentra con roles de subordinación, que estaban tan impregnados que se los transmitían de manera natural; al darse cuenta de aquello busca liberarse. Es interesante esta historia en la medida en que se evidencia la imposición de roles de género dentro de la familia como institución (Girón, 2015).

La artista española Mabel Pierola ilustra el cuento «Los hombres no pegan||», que trata de llamar la atención contra la violencia familiar y de género. Para la autora, la violencia nace desde las simples conversaciones familiares, las charlas entre amigos, los medios de comunicación que vienen cargados de violencia e irrespeto. Bajo el escudo del amor y respeto, la masculinidad mal entendida y dominante doblega a la mujer y a la familia que calla y se ve en un túnel sin salida (López, 2005).



Mabel Pierola, *Los hombres no pegan*, 2005.

En cuanto al panorama nacional, un buen ejemplo es Martina Valarezo, artista ecuatoriana, que en su obra de graduación presentó *Retórica letrada o labiosa*, una obra de arte compuesta de ilustración y textos en donde expone la cultura misógina. La obra empezó como indagación al lenguaje cotidiano que se encuentra aludiendo a lo sexual y a lo femenino para denigrar. Fue importante el diálogo con las personas, porque fue de esas experiencias de donde nació su obra, en ese sentido actúa también el hecho de pasar de lo privado a lo público.

Así mismo, la escritora feminista Sonia Manzano Vela, guayaquileña, nacida en 1947, es poeta, narradora y pianista, doctora en Ciencias de la Educación, especializada en Literatura. Ella fue la ganadora del I Premio en el concurso -El cuento feminista ecuatoriano|| (1989). Para Manzano, las mujeres en su obra no son nostálgicas sino afirmativas, se convierten en el centro de la atención. Un ejemplo de su obra es *Y no abras la ventana todavía*, en donde relata el papel de la mujer escritora, empoderándola. Además, la escritora argumenta desde su experiencia que escribir en Ecuador no resulta fácil por el hecho de que la literatura masculina es más conocida (López, 2000, p. 291).

### 3.2. Planteamiento de la obra —Teresa y el Coco|| .

-Los niños son inherentemente vulnerables, sin embargo, a la vez son fuertes en su determinación a sobrevivir y crecer|| . Radke—Yarrow y Sherman (1990)

La creación artística ha generado códigos para representar los actos violentos, muchos de ellos justificados por el heroísmo, como batallas, raptos, devastaciones, entre otros, construyendo un amplio espectro representaciones de violencia que llevan su carga política o religiosa. En el arte contemporáneo perviven los viejos sistemas de representación, pero el repertorio se ha ampliado, tomando terreno las transformaciones de las sociedades (Bozal, 2005).

A medida que avanzaba el siglo XX, los debates de género han resaltado la fuerza de realidad que adquiere en nuestra época la violencia a las mujeres, a través del uso de diferentes elementos. Así mismo, ha asumido la función de forzar a una conciencia crítica y rechazo a la violencia porque tiene la capacidad de percibir el mal como algo reprobable construyendo un espectador como un ser moral al cual le incumbe (Bozal, 2005).

El arte puede aproximarse a estos hechos a través de alegorías, hacer una imagen explícita evocando los estragos del mil formas, o a través de metáforas (Bozal, 2005). La obra *Teresa y el Coco* (2016), hace uso de metáforas para transmitir la marcación de roles de género en la mujer lojana y por otro lado muestra de manera explícita imágenes de violencia por parte de los hombres a las mujeres, ya que busca evidenciar esta problemática bastante recurrente y latente haciendo énfasis en la manera en que esta cultura tiende a no hablar de esto, porque se ha otorgado a la mujer el rol de sumisa y la total responsabilidad de la estabilidad del hogar.

Como lo afirma la psicóloga y socióloga feminista Nancy Chodorow, en su libro *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (1984), a la mujeres se las entrena desde la infancia para ser madres, determinándoles un rol –femenino|| , como el cuidado, se las envuelve en sábanas y ropa de color rosa, se les da muñecas y se les quita carros de –hombres|| , aprenden que ser niña no es tan bueno como ser niño, no se les estimula para que se esfuercen en el colegio. Desde la más tierna infancia se las bombardea con libros, revistas, publicidad, cuentos maternali stas. Más adelante se identifican con sus madres, y eligen hacer cosas de niñas.

Por tal razón, dentro de este contexto se ha determinado realizar un libro-álbum, que aluda a la niñez, por ser una etapa fundamental en el desarrollo del ser humano, en la cual el niño no solo requiere de la satisfacción de sus necesidades fisiológicas para sobrevivir, sino de afecto. Estudios efectuados a recién nacidos en instituciones que no tienen suficiente personal, que no sostienen, abrazan ni interactúan con ellos, demuestran que pueden deprimirse levemente y hasta pueden llegar a un estado psicótico que les impida relacionarse (Chodorow, 1984).

Además, a medida que van desarrollando sus capacidades cognitivas, el niño tiene la capacidad de percibir el ambiente, aún sin entender el lenguaje, reconoce los tonos de voz con los que se dirigen las personas y más adelante cuando crecen y tienen sus facultades más desarrolladas si perciben algún problema, tienden a preguntarle a su madre para saber lo que ocurre, pues la familia es el primer contexto en donde se desarrolla el niño, si su madre negara tal problema, la reacción del niño sería pensar que lo que percibió es erróneo y he ahí otra causa de problemas al relacionarse (Norwood, 2006).

Aquí es en donde entra la importancia de los productos culturales que consumen los niños, pues para Najarro (2010, citado en Cremer, 2010), el cuento es una narración caracterizada por su brevedad y los personajes presentados tienen ciertas acciones en un tiempo y lugar determinados, siendo una herramienta muy importante que proporciona información al niño, y le produce cierta conmoción que hace que recuerde la información ya que es un viaje a un mundo maravilloso, que lo devuelve a la realidad de manera más reconfortante; es tan útil que el niño puede observar al personaje y sus acciones, sus

necesidades explícitas e implícitas y además, ofrece solución lo que ayuda al niño permitiéndole conocerse (Cremer, 2013).

Esta herramienta educativa transmite valores por el hecho de que dentro de la teoría clásica del aprendizaje social –según Bandura– las personas aprenden las conductas que son aprobadas por la sociedad, y las aprenden mediante la observación e imitación de modelos, o sea por observar a sus padres, maestros, etc. La elección de un modelo depende de las consecuencias de su conducta y eso es un claro ejemplo de lo que ven en los cuentos, por ende, las niñas deben ser delicadas y bellas, además de maternales y dispuestas a todo por amor. Juntándose esto con el reforzamiento de la crianza en casa en donde los niños poco a poco mediante la retroalimentación que reciben acerca de su conducta, ellos construyen criterio para juzgar sus actos y aprenden a ser más selectivos en la elección de modelos (Papalia, Feldman, & Wendkos, 2010).

Así, un libro-álbum provoca una gran posibilidad de interpretaciones e involucra a la imaginación del lector. En el libro-álbum se pueden establecer relaciones entre el texto y la imagen lo suficientemente diversas como para requerir una variedad de estrategias de interpretación (Cordovez, 2013). Estos elementos que contiene este medio de representación, lo convierte en un producto alternativo, que permite una participación al espectador y no una pasividad característico del Arte Contemporáneo (Matewecki, 2013).

Otra de las características que hacen diferente al Libro-álbum, es que se necesita de imágenes para comprender la historia, una extensión mínima, mientras que en un cuento como pueden ser diez, como pueden ser más. Adicionalmente, como producto que necesita de ambos lenguajes, resulta interesante crear la relación tanto en del lenguaje visual como del narrativo, sin la necesidad que el uno diga lo mismo que el otro (Cordovez, 2013).

Este libro-álbum, parte de la recopilación de cinco entrevistas a profundidad realizadas a mujeres lojanas entre 19 y 40 años, estableciendo un punto en común el cual fue la estructura del guion, los elementos visuales con los que se juega como los roles de género y los lugares específicos, son precisos para situarse en el lugar y problema, resultado de la observación de campo. Con esta información se procedió a realizar la creación de personajes, tomando en cuenta sus características sociales, económicas, educacionales, y psicológicas. Entonces Teresa la protagonista de la historia viene a representar una nueva

generación, una niña que no ha sufrido violencia en su casa que tiene un rol diferente al de sus compañeras, porque juega a los detectives y ladrones que por lo regular es un juego –de niños|| , con una personalidad segura no frágil pero eso no quiere decir que deja de ser mujer por eso se le coloca una flor para que los niños reconozcan fácilmente. Ella es sensible, y tiene mucha empatía para adentrarse a este laberinto y es su constancia la que hace que descubra la verdad, ya que todo se presta para malos entendidos, un factor cotidiano el ocultamiento. La anciana es entonces ese personaje que representa la transmisión de roles de generación en generación. Amanda es simplemente la figura viva de una persona maltratada y el verdugo, es una figura que no deja que lo reconozcan y que huye del juzgamiento de la sociedad, para que se lo distinga fácilmente como una persona que está actuando de manera errónea se procedió a confundirlo con un cocodrilo, que es un animal carnívoro, grande y de textura diferente a la humana, la rareza, la fealdad, son atributos que el niño rápidamente los relaciona con la maldad.

Eco (2010) añade que la belleza requiere de proporción, luz (que viene de Dios) y la integridad. La proporción en este caso no está ligada a valores matemáticos sino a la moral y el espíritu. Desde la representación de la muerte de Cristo, en cambio elementos característicos de la fealdad, se transforman en belleza a través de las corrientes góticas medievales, dado que el arte tiene la capacidad de hacer lo feo hermoso. Sin embargo el arte tiene el poder de cambiar esto porque –las categorías de valor no se invierten como fenómenos por si solos, sino en compañía|| (Insignares y Restrepo Bueno, 2013, p. 18).

Por otro lado a los monstruos en las historias infantiles –una investigación a 41 niños de 5-6 años– demuestra que representa una dicotomía, por un lado la mayoría de los hombres lo percibe como un ser de peligro y malvado, y por otro, la mayoría de las niñas como un ser abandonado y bueno por lo que se puede concluir que los imaginarios culturales definen a la figura, en este caso el monstruo nunca es una figura pasiva (Chacón & Morales, 2015).

Ahora bien, adentrándose en el estudio de caso que es la sociedad lojana, en donde la autora de este proyecto ha sido testigo de los roles de género impuestos por haber crecido en la ciudad, en las entrevistas se pudo constatar el asentamiento de los mismos. Principalmente debido a que Loja, viene arrastrando una sociedad patriarcal y es muy

ligada a la religión católica, es por ello que entre las entrevistadas había muchas respuestas comunes y que en una de estas historias fue la detonante para la formación del cuento.

Martínez y Merlino (2012), en su investigación sobre las normas de género en el cine infantil hablan acerca de que la transmisión cultural de aquello que es legítimo para hombres y mujeres colaboran la familia, escuela, religión, Estado, y los medios de comunicación porque contribuyen a las representaciones relacionadas con los géneros y la transmisión de sentidos y valores de lo que debería ser la sociedad.

Las normas de género para ellos, son pautas que suelen organizarse en ejes de sentido por oposición por lo que han contribuido históricamente a jerarquizar lo masculino sobre lo femenino –a pesar de la segunda oleada feminista– este orden ha sido la estructura ideológica hegemónica, o sea según la definición de Stuart Hall (1999), una forma de poder basada en el liderazgo que demanda un consentimiento amplio y que parece natural e inevitable. Por lo tanto se ha vinculado a la mujer tradicionalmente con el rol de la reproducción, del cuidado no solo de los hijos y la casa, sino del marido, y del mantenimiento del hogar, ubicada en el polo pasivo de las emociones y la dependencia, reduciéndola a rasgos biológicos.

Esto es lo que se puede evidenciar no solamente en el caso cinematográfico que nos presentan los autores, sino también en el cuento, en el cual las representaciones de estas normas reproducen las expectativas colectivas socialmente aceptadas de lo que es adecuado para el hombre y la mujer (Martínez, & Merlino, 2012).

## **5. Conclusiones**

El arte ha sido para las feministas una herramienta muy importante porque ha servido como medio para denunciar las injusticias sociales por las que ha tenido que pasar la mujer por el simple hecho de tener ovarios, recalcando que la culpa radica en la dominación masculina, que durante la historia ha dejado a la mujer a un lado.

Como se ha visto anteriormente la producción capitalista, busca separar roles, así como el jefe se enriquece por comprar la fuerza de trabajo del obrero, el hombre participa de los frutos del trabajo de su mujer. Este principio de la división sexual, establece dependencia en las relaciones, y como resultado está la construcción de la familia, dentro de la cual como se establece hoy en día el rol de la mujer se ha convertido en algo vinculado a las relaciones personales y la estabilidad psicológica (Chodorow, 1984).

Margaret Polatnik no se pregunta por qué las mujeres llegan a ser madres, sino por qué los hombres no llegan a serlo, y explica la llegada a la maternidad mediante las diferencias de poder y control social, resumiendo que los hombres no se ocupan de sus hijos porque no quieren y como tienen el poder, pueden escoger (Chodorow, 1984).

Sin embargo, se debe entender que lo parental no es solo un conjunto de conductas establecidas, sino la participación de una relación interpersonal, afectiva en donde se involucran psicológicamente, por eso es que el rol maternal es distinto de cualquier otro tipo de relación (Chodorow, 1984).

Todos esos elementos han sido evidenciados gracias al trabajo de investigación, las salidas de campo y sobretodo las entrevistas a profundidad, que han permitido que se determine que en la sociedad lojana existe una marcación de roles de género que viene dada desde el hogar, como consecuencia la mujer ha estado subordinada en el ámbito profesional, social, político, entre otros.

El libro-álbum por su parte ha sido un medio usado en la contemporaneidad para apelar a la violencia de género. La ilustración que desde los orígenes del ser humano ha servido para la transmisión de sus emociones, cuando el lenguaje no estaba totalmente estructurado, se ha convertido en la línea plástica en la que la autora quiere seguir explorando.

Por último, Teresa y el Coco es una forma de mostrar al espectador que el maltrato a la mujer no es un tema que se lo haya tomado en serio esta sociedad y que falta trabajo por

hacer, desde pensar en el tipo de juguetes que se les está proporcionando a los niños, hasta que las mujeres desde su posición de subordinadas, tomen el valor de considerarse autosuficientes.

### 3. Referencias Bibliográficas

- Alonso, J. A. (2004). Emigración, pobreza y desarrollo. Catarata. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=XOkxYGKNoNMC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=las+naciones+unidas+estim+aban+que+hacia+mediados+de+2002&source=bl&ots=F0DwFWr1gY&sig=tLpUYkqA8K729NF-69KK7zajWGM&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=las%20naciones%20unidas%20estim%20a](https://books.google.com.ec/books?id=XOkxYGKNoNMC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=las+naciones+unidas+estim+aban+que+hacia+mediados+de+2002&source=bl&ots=F0DwFWr1gY&sig=tLpUYkqA8K729NF-69KK7zajWGM&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=las%20naciones%20unidas%20estim%20a).
- Álvarez, A. d., & Amorós, C. (2005). Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. España: Editorial Minerva. Recuperado el 30 de Noviembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=pdOONQAACAAJ&dq=teoria+feminista+de+la+ilustracion+a+la+globalizacion&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ec/books?id=pdOONQAACAAJ&dq=teoria+feminista+de+la+ilustracion+a+la+globalizacion&hl=es&sa=X&redir_esc=y).
- Auge, M., & Colleyn, J.-P. (2005). Que es la antropología? Espana: Paidós Iberica. Recuperado el 14 de diciembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=50xCMTlgJ-0C&printsec=frontcover&dq=Qu%C3%A9+es+la+antropolog%C3%ADa+de+Marc+Aug%C3%A9+y+Jean-Paul+Colleyn+de+la+ed.+de+Buenos+Aires+de+Paidós,+2006.&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=50xCMTlgJ-0C&printsec=frontcover&dq=Qu%C3%A9+es+la+antropolog%C3%ADa+de+Marc+Aug%C3%A9+y+Jean-Paul+Colleyn+de+la+ed.+de+Buenos+Aires+de+Paidós,+2006.&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).
- Bacega, María (s/f). *Consumo e identidad: lecturas y marcas.*: Comunicación social.
- Bal, M. (2005). El Esencialismo Visual y el objeto de los Estudios Visuales. Estudios Visuales (2). Recuperado el 26 de noviembre de 2015, de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf>.
- Beauvoir, S. (2000). El segundo sexo (Vol. 2). España: Ediciones Cátedra. Recuperado el 2 de diciembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=lZxs\\_LoIvAgC&dq=el+segundo+sexo&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ec/books?id=lZxs_LoIvAgC&dq=el+segundo+sexo&hl=es&sa=X&redir_esc=y).
- Betty, F. (1963). El malestar que no tiene nombre. EN B. Friedman. *La mística de la feminidad* (PP. 51-169). Madrid: Jucar.
- Bolonga, C. (2014, octubre 11). Mom Puts Herself Back Into Family Pictures In Bold, Daring ‘\_Domestic Bliss’ Photo Series. *Huffpost Parents* [blog]. Disponible en :

- [http://www.huffingtonpost.com/2014/11/10/domestic-bliss-photo-series\\_n\\_6124100.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/11/10/domestic-bliss-photo-series_n_6124100.html) [2016, 4 de mayo].
- Bourdieu, P. (1990). *La dominación masculina* (vol. 3). Barcelona: Anagrama.
- Bozal, V. (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros.
- Blanco, P. (2001). Explorando el terreno. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa, 23-50. Recuperado el 6 de diciembre de 2015, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=575102>
- Brea, J. L. (2005). Estudios Visuales La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Ediciones Akal, S.A. Recuperado el 12 de diciembre de 2015.
- Breilh, A. (2005-2011). Los estudios visuales. *Anaconda Cultura y Arte*, 44-50.
- Brownmiller, S., & Constante, S. (1981). *Contra nuestra voluntad hombres, mujeres y violación* (38). España: Planeta.
- Caviedes, C. (2015). Retórica- Letrada o labiosa, [video]. Disponible en: <https://vimeo.com/129606755> [2016, 6 de mayo].
- Cahan, S. y Kocur Z. (1996). *Contemporary Art and Multicultural Education*. New York: Psychology Press.
- Castellanos I. (2007). Textículo: de lo masculino en la visualidad cubana. EN A. Santana, *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (669-673). España: CENDEAC.
- Centro de Arte Contemporáneo (2011, noviembre 10), [base de datos]. Ecuador. Disponible en: <http://www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec/index.php/noticias/boletines-2015/238-accion-artistica-colectiva-liderada-por-suzanne-lacy-por-el-dia->

[internacional-de-la-eliminacion-de-la-violencia-contra-la-mujer-en-quito](#) [4 de mayo].

Chalan, L. (2009). El rol de la mujer lojana en el arte a partir de los años 80 hasta la actualidad y su repercusión social. Propuesta Plástica. Recuperado el 12 de diciembre de 2015, de Repositorio digital, Universidad Nacional de Loja: <http://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/2752>

Changuón, L. (2012). En Guayaquil las mujeres no ahcemos arte. Recuperado el 30 de noviembre de 2015, de Universidad Casa Grande: <http://dspace.casagrande.edu.ec:8080/bitstream/ucasagrande/356/1/Tesis431CHAE.pdf>.

Chodorow, N. (1984). *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (1). Barcelona: Gedisa S.A.

Cordovez, M. (2013). *El libro-álbum como arte: aproximación y afirmación de su categoría estética*. Trabajo de grado, Artes Contemporáneas, Universidad San Francisco de Quito, Ecuador.

Chacón, P., & Morales, X. (2015). El rol del monstruo en las narraciones audiovisuales dirigidas a los niños y niñas. Un análisis semiótico cultural a través del dibujo infantil. *Foro De Educación*, 13(18), 51-68. doi:10.14516/fde.2015.013.018.003.

Clark, T. (2001). Feminismo. EN T. Clark, *Arte y Propaganda en el siglo XX* (pp. 147-161). España: AKAL.

Cremer, María (2013). *Análisis Estructural comparativo de “La Bella y la Bestia”: el papel de la gran pantalla. La escena de lo oculto*. Trabajo de grado, Educación Infantil, Universidad de la Rioja, Logroño.

Crooks, R., & Baur, K. (2010). Sexualidad en la infancia y Adolescencia. C.R y B.K. *Nuestra Sexualidad*. (Décima Ed.). México: Cengage Learning.

- Dawber, M. (2009). *El gran libro de la ilustración contemporánea*. Barcelona: Parramón.
- Duhet, P. M. (1974). Las mujeres y la revolución, 1789-1794. Recuperado el 16 de diciembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=cX4T-xmn93kC&pg=PA145&dq=paule+marie+duhet+1974+las+mujeres+y+la+revolucion&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=paule%20marie%20duhet%201974%20las%20mujeres%20y%20la%20revolucion&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=cX4T-xmn93kC&pg=PA145&dq=paule+marie+duhet+1974+las+mujeres+y+la+revolucion&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=paule%20marie%20duhet%201974%20las%20mujeres%20y%20la%20revolucion&f=false).
- Deepwell, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (Vol. 47). Madrid: Universidad de Valencia.
- Delphy, C., y Leonard, D. (1986). Class analysis, gender analysis and the family. EN R. Crompton y M. Mann, *Gender and stratification* (pp. 58-73). Cambridge: Polity Press.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica general*. (quinta, Ed.) España: Lumen S.A. Recuperado el 12 de diciembre de 2015.
- Eisenstein, Z. (1978). Algunas notas sobre las relaciones del patriarcado capitalista. EN Z. Eisenstein y S. Sefchovich y S. Mastrangelo (1980). *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*. Siglo XXI, *Patriarcado capitalista y feminismo socialista* (pp.48-60). México: Siglo XXI.
- Espaillet, M. (2014). *Mujeres: Colores y formas. El espíritu femenino en la sociedad occidental*. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de Repositorio Digital UTPL: <http://dspace.utpl.edu.ec/handle/123456789/8943>.
- Ferrer, M. E. (2011). Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. Recuperado el 26 de noviembre de 2015, de Suprema Corte de Justicia de la Nación (MX):

[https://www.scjn.gob.mx/Transparencia/Lists/Becarios/Attachments/92/Becarios\\_092.pdf](https://www.scjn.gob.mx/Transparencia/Lists/Becarios/Attachments/92/Becarios_092.pdf).

Ferrer, M. (2010). Arte Feminista. EN M. Ferrer, *Grupos, movimientos, tendencias, del arte contemporáneo desde 1945* (40-45) Buenos Aires: La Marca.

Firestone, S. (1976). *La dialéctica del sexo* (1). Barcelona: Kairós.

García Cuesta, J. (2011). Las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales europeos como recurso didáctico de la educación artística en la formación de formadores.

Giron, M. (s/f). *Rula busca su lugar*, [base de datos]. Diponible en: <http://www.mariagiron.com/> [2016, 30 de abril].

Goetschel, A. M. (2006). Orígenes del feminismo en el Ecuador. Recuperado el 25 de noviembre de 2015, de FLACSO Sede Ecuador: Comisión de género y equidad social del MDMQ: <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/102853-opac>.

Guasch, A. M. (2003). Los Estudios Visuales, Un estado de la cuestión. Estudios Visuales (1). Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>.

Greer, G., & Tejada, L. (2004). *El eunuco femenino* (1). Barcelona: Kairós.

Giménez, G.. (2002). Globalización y culture. *Estudios Sociológicos*, 20(58), 23–46. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40420704>.

- Hall, Stuart (1999). -El espectáculo del otro|| en Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Ecuador. Corporación Editora Nacional.
- Indignares Hernández, L. C., & Restrepo Bueno, N. (2013). Bella y bestia un encuentro con sentido.
- Juliano, D. (2000). Elaboraciones feministas y subcultura de las mujeres. EN T. del Valle, *Perspectivas feministas desde la antropología visual* (pp.25-42). Barcelona: Ariel.
- Kotliarenco, M., Cáceres, I., y Fontecilla, M. (1997). *Estado de arte en resiliencia*. Organización Panamericana de la salud.
- Latcham, R. (1969). Paginas escogidas. Chile: Andres Bello. Recuperado el 12 de diciembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=Q7DnoDtY00cC&pg=PA173&dq=Tiempos+eran+esos+en+que+dominaba+un+r%C3%A9gimen+patriarcal,+resabio+de+colonaje+y+de+sumisi%C3%B3n+a+prejuicios+sociales,&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Tiempos%20eran%20esos%20en%20que%20](https://books.google.com.ec/books?id=Q7DnoDtY00cC&pg=PA173&dq=Tiempos+eran+esos+en+que+dominaba+un+r%C3%A9gimen+patriarcal,+resabio+de+colonaje+y+de+sumisi%C3%B3n+a+prejuicios+sociales,&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Tiempos%20eran%20esos%20en%20que%20).
- Linda Nochlin, -Why Have there Been No Great Woman Artists|| , (1971), en *Women, Art and Power*. New York: Harper & Row, 1988. Págs. 145-176.
- Lopez, S. (2005, mayo-junio). Los hombres no pegan. *AIBR* [en línea], N° 41. Disponible en: <http://www.aibr.org/antropologia/41may/libros/may0501.php> [2016, 4 de mayo].
- Magaña, L. d. (2014). Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna. Cuadernos Inter-c-a-ambio sobre Centroamérica y el Caribe, 11(2). Recuperado el 25 de noviembre de 2015, de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/16709/16212>.
- Marini, M. (2000). El lugar de las mujeres en la producción cultural. EL ejemplo de Francia. EN G. Duby, y M. Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XX*. (pp.358-620). Madrid: Taurus.

- Martínez-Collado, A. (2014). Arte Contemporáneo, VIolencia y Creación Feminista. *Dossiers-Feministes*(18), 35-54. Recuperado el 06 de diciembre de 2015, de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1232>.
- MARTÍNEZ SARIEGO, M. M. (2014). Lo que los adultos encontraron en los libros para niños: (sobre) interpretación de los cuentos de hadas en la crítica contemporánea. *Imposibilita: Revista Internacional De Estudios Literarios*, (8), 64-85.
- Martínez, A., & Merlino, A. (2012). Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: el eterno retorno del -final feliz|| . *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (7), 79-97.
- Matewecki, N. (2013). Espectador y bioarte. En *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2013)*.
- Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales* (1). Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>.
- Millett, K. (1971). *Sexual politics* (1). New York: Avon Books.
- Moore, H. (2009). Antropología y feminismo. Ediciones Catedra. Recuperado el 13 de diciembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=m2LqDMgF3UUC&pg=PA24&dq=moore+ antropologia+de+la+mujer&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=moore%20a ntropologia%20de%20la%20mujer&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=m2LqDMgF3UUC&pg=PA24&dq=moore+antropologia+de+la+mujer&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=moore%20a ntropologia%20de%20la%20mujer&f=false).
- Mora, A. L. (1983). Presencia de la mujer lojana. Ecuador: S.I. Recuperado el 12 de diciembre de 2015.

Nash, M. (2004). *Mujeres en el mundo Historia, retos y movimientos* (247). Madrid: Alianza.

Norwood, Robin (2006). *Las mujeres que aman demasiado*. New York: Susan Schulman Literary Agency.

Osborne, R., & Petit, C. M. (2008). La evolución del concepto de género: selección de textos de S. de Beauvoir, K. Millet, G. Rubin y J. Butler. *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, (15), 147-182.

Papalia, D. Feldman, R., Wendkos, S. (2010). *Desarrollo Humano (Undécima edición)*. México: McGraw-Hill, 2012.

Pinta, M. F. (2005). El género en escena. Performance y feminista. *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*(2). Recuperado el 27 de noviembre de 2015, de <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero2/articulo/17/el-genero-en-escena-performance-y-feminismo.html>.

Phelan P. Reckitt, H., ed. (2005). *Arte y Feminismo*. New York: Phaidon.

Quintana, Y., Rosero, J., Serrano, J., & Camacho, G. (2014). La violencia de Género contra las mujeres en el Ecuador. Recuperado el 12 de diciembre de 2015, de UNICEF.: <http://www.elmachismoesviolencia.gob.ec/investigaciones/loja.pdf>.

Ricalde, N. (1993). Las mujeres de la época colonial mexicana. En *Once del virreinato: 500 años de presencia de México en el mundo* (págs. 145-155). México: Universidad Iberoamericana. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de

[https://books.google.com.ec/books?id=0nyam\\_kgjeIC&pg=PA36&lpg=PA36&dq=once+de+virreinato&source=bl&ots=LlvomquCME&sig=R96J86CiKqV9mCBOFD73suoUXYE&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=once%20de%20virreinato&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=0nyam_kgjeIC&pg=PA36&lpg=PA36&dq=once+de+virreinato&source=bl&ots=LlvomquCME&sig=R96J86CiKqV9mCBOFD73suoUXYE&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=once%20de%20virreinato&f=false).

Rodas, R. (2002). Muchas voces, demasiados silencios Los discursos de las lideresas del Movimientos de Mujeres del Ecuador. Recuperado el 14 de diciembre de 2015, de Fondo para la Igualdad de Género de ACIDI, 2002. Documento de trabajo N. 4: <http://www.yachana.org/ecuatorianistas/encuentro/2002/ponencias/rodas.pdf>.

Rubio, A. (2002). Ana Mendieta. Nerea. Recuperado el 3 de diciembre de 2015.

Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, (30), 95-145.

Schroeder, H. (2010). *A Reader's Guide to Marjane Satrapi's Persepolis*. Estados Unidos: Enslow Publisher.

Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.

Smaldone, M. (2014). *Un legado beauvoiriano: el trabajo doméstico desde la perspectiva del feminismo materialista de Christine Delphy*, [en línea]. Argentina: Universidad de Buenos Aires, Centro Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Disponible en:

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41526/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41526/Documento_completo.pdf?sequence=1) [2015,30 de abril].

Suárez, M. (2014). Apropiaciones feministas de Manuela Sáenz: un diálogo entre Emmeline Carries Lemaire y Raquel Verdesoto. *Voz y Escritura de Estudios*

- Literarios(22), 41-60. Recuperado el 25 de noviembre de 2015, de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/39514/1/articulo3.pdf>.
- Torrealbo, Á. (2011). El rol de la mujer en el Código Civil. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de Repositorio DOcumental de la Universidad de Salamanca: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/101364/3/TFM\\_EstudiosInterdisciplinar\\_esGenero\\_TorralboRuiz\\_A.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/101364/3/TFM_EstudiosInterdisciplinar_esGenero_TorralboRuiz_A.pdf).
- Varea, V. (2010). *‘Había un vez...’*. La influencia de la literatura infantil en la construcción social del cuerpo.
- Varejao, A. (2008). Desde el cuerpo. EN T. Pimentel, *Implications of the image* (pp.126-160) (Vol.1). México: UNAM.
- Valarezo Laso, M. L. (2015). *El lenguaje machista frente a lo femenino: visibilizando la violencia de género a través del arte*. Trabajo de grado, Artes visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador.
- Villars, R. (2001). Para la casa más que para el mundo: sufragismo y feminismo en la historia de Honduras. Honduras: Guaymuras. Recuperado el 21 de noviembre de 2015, de [https://books.google.com.ec/books?id=SeRbZZuUVSIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=SeRbZZuUVSIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Wolfer, L. (s/f). *Looking for the perfect you* [base de datos]. México: Wolfer L. Disponible en: <http://www.lorenawolfer.net/00home.html> [2016, 18 de abril].