



UNIVERSITAT<sup>DE</sup>  
BARCELONA

Universitat de Barcelona  
DUODA. Centro de Estudios de Mujeres  
Máster en Estudios de la Diferencia Sexual

Trabajo de investigación final de máster

**LA EXPERIENCIA DE RETRATAR A OTRAS MUJERES Y CARTOGRAFIAR NUESTROS VÍNCULOS**

Rosario García-Huidobro Munita  
Al cuidado de María-Milagros Rivera Garretas

## ÍNDICE

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                                                                                | 3  |
| 1. Orígenes y referentes                                                                                    | 6  |
| 2. Nuestros rostros como terrenos de relación                                                               | 8  |
| 2.1 Retratar el vínculo con otras mujeres es una práctica de goce,<br>libertad y aprendizaje                | 10 |
| 3. La experiencia de cartografiar la relación                                                               | 12 |
| 3.1 Nuestros rostros como terrenos de relación                                                              | 13 |
| 3.2 Un espacio para reconocer la disparidad de la otra desde la conversación                                | 16 |
| 3.3 Trazando el espacio simbólico de nuestros recorridos                                                    | 21 |
| 4. Retratar y trazar el vínculo con otras como una práctica política                                        | 24 |
| 4.1 Cuando la relación y el deseo de hacer genealogía se transforma<br>en 'política artística'              | 25 |
| 5. Cuando la acuarela no es una técnica que se domina, sino lo otro de sí, con<br>lo que entras en relación | 26 |
| Conclusiones. La feliz batalla por lo simbólico                                                             | 28 |
| Referencias bibliográficas                                                                                  | 33 |



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de la necesidad y el deseo de practicar lo que aprendí en el seminario con Diana Sartori: “Pensar en lo que hacemos”. Una mezcla no contraria ni excluyente, más bien ineludible en mi hacer y deseo como artista. La necesidad y el deseo de pensar lo que dibujo y pinto como artista, hoy me mueve a reflexionar, nutrir de palabras y teñir de presencia a una instalación de retratos que llamé “Cartografías del rostro” (Imagen 1).



Imagen 1. La serie “Cartografías del rostro” pertenece a la muestra “Retrats en relació”.  
Expuesta desde el 31-05-2016 hasta el 20-05-2016, en el Centro Cívico de la Sagrada Família, Barcelona.

La idea de poner palabras a mi práctica artística y nombrar la experiencia de lo que hacemos también lo aprendí de Anna Maria Piussi, (en Sofías 2007), quien ha explicado que no podemos confundir práctica con actuar. La práctica —explica ella— se sitúa y apoya en un pensamiento, en una reflexión que, además, genera cortes. Son rupturas que permiten cambios y transformación. En este sentido, las prácticas van cambiando en relación a nuestro movimiento en la realidad. Es por ello que, Anna María, sostiene la necesidad de inventar e ir modificándose con y entre estas. En ese sentido, he vivido mi práctica de creación artística como un pensamiento reflexivo que me ha ido transformando, y que hoy deseo nombrar y verbalizar en palabras que hacen simbólico.

Además, he comprendido que mi práctica artística no consiste solo en pintar y dibujar mis quiebres y descubrimientos de transformación. Sino que también implica el compromiso de pensarla, ponerle palabras y nombrarla, para hacer de la relación entre lo que hacemos y pensamos o de los cortes que vamos trazando y pensado, una práctica artística que, de tanta presencia, ¡tome sentido político!

Anna Maria Piussi (en Sofías, 2007) nos propone pasar de la experiencia de saber al saber de la práctica, porque es en la práctica del hacer, del pensar y nombrar nuestra realidad donde vamos conformando y desplegando un saber rico en presencia. Lo que me interesa subrayar de este salto es la importancia de reconocer, por un lado, que la experiencia, cuando es traducida y recolocada en palabras hace política y cultura, específicamente cultura en femenino, expresa Tania Rodríguez (en Sofías, 2002).

Como artistas, la invitación a pensar lo que hacemos y dar palabras a nuestra experiencia artística para transformarla en cultura femenina, es una posibilidad para hacer de nuestra experiencia artística, lo que Anna Maria Piussi (1996: 10) ha llamado “un saber estar en el mundo con la capacidad de decir su sentido”.

Por ello, desde estas ideas que la propuesta de este trabajo es pensar la creación artística que expuse en el Centro Cívico de la Sagrada Familia, durante el mes de Junio de 2016. Llamé a esta muestra “Retrats en relació” (Imagen 1). Fue una exposición donde compartí dos procesos de creación distintos, pero realizados con la misma intención: visibilizar experiencias compartidas con otras mujeres para pensar que vamos siendo junto a los y las otras, siempre como un viaje relacional.

Esta muestra constaba de dos series. La primera se llamaba “Homenaje y punto final” (Imagen 2), en la que retraté a las cuatro maestras que participaron en mi investigación doctoral como un gesto de agradecimiento. Luego, en la segunda serie que llamé “Cartografías del rostro” (Imagen 3), entrecrucé mi retrato con el de otras mujeres que me han acompañado estos años en Barcelona, para luego trazar nuestros recorridos simbólicos a



Imagen 2. Serie “Homenaje y punto final”. La serie se componía por cuatro cuadros de 100x100 cm., pintados con acuarela y acrílico. También por distintas ilustraciones en acuarela sobre la experiencia vivida con cada maestra.

modo de mapas.

Pintar y trazar ambas series, además de ser un homenaje hacia otras mujeres, fue un modo de pensar cómo vamos siendo desde lo visual. También cómo podemos armar imágenes de nosotros y nosotras cuando nos pensamos de manera relacional y dejamos de imaginarnos como sujetos y sujetas individuales, unitarias y con una forma fija. Cuando comprendemos que somos relaciones, que nuestra identidad no es algo dado y que vamos constituyendo día a día nuestros recorridos como trazos genealógicos, es cuando podemos permitir imágenes distorsionadas de nosotras(os), porque la alteridad —que es lo otro y la otra— puede disrumpirnos y transformar nuestra propia corporeidad. Así lo he vivido yo.



Imagen 3. La serie “Cartografías del rostro” fue una instalación de 11 cajas que colgaban del techo. Cada estructura, por ambos lados representaba el retrato con una mujer y sus respectivas cartografías. Los retratos fueron realizados en grafito y acuarela y las cartografías con rotulador sobre acetato. La serie también estaba acompañada por pequeños carteles que colgaban del techo. Estos, por un lado explicaban lo conversado con la mujer retratada y cómo se hizo cada cartografía. Por el otro lado del cartel, la participante se presentaba y contaba cuál era el vínculo que nos unía. Por último, un vídeo al final de la sala mostraba el proceso de creación de los mapas con las mujeres participantes.

A partir de lo descrito, la idea de este trabajo es ir reflexionando la segunda serie de esta exposición: “Cartografías del rostro”.

Para ir pensando lo que fui haciendo —dibujando, pintando y trazando en las cartografías junto a otras mujeres—, propongo hacer un recorrido que, primero, me permita situar dónde y cómo surgió la idea de este proyecto.

Luego explico por qué pinto el rostro, específicamente el de otras mujeres y por qué lo entiendo como un terreno de relaciones. También comparto cómo paso de la idea del terreno físico y geográfico al terreno del rostro y cómo hago uso de la práctica cartográfica para trazar relaciones y transformar a este hacer en un espacio de goce, disfrute y sobre todo un

aprendizaje de libertad femenina. Luego explico la idea de cartografía y cómo tiro el hilo de esta práctica para poder reflexionar mi experiencia junto a otras mujeres. Por ello, los rostros se transforman en un terreno simbólico que nos permite trazar nuestros recorridos y experiencias de disparidad desde el diálogo. También reflexiono cómo y por qué al retratar y trazar las cartografías situó mi trabajo artístico como una práctica política, específicamente lo que llamo 'política artística'.

Por último reflexiono sobre cómo me vinculo con la acuarela, una técnica con la cual entro en relación para hacer los retratos. En este sentido la pienso como 'lo otro de sí', un medio que me permite recrear relaciones, sensaciones y vivencias.

## 1. ORÍGENES Y REFERENTES

*En una ocasión oí comentar a un cliente habitual en la librería de mi padre que pocas cosas marcan tanto a un lector como el primer libro que realmente se abre camino hasta su corazón. Aquellas primeras imágenes, el eco de esas palabras que creemos haber dejado atrás nos acompaña toda la vida y esculpen un palacio en nuestra memoria al que, tarde o temprano —no importa cuántos libros leamos, cuantos mundos descubramos, cuánto aprendamos u olvidemos—, vamos a regresar. Para mí, esas páginas embrujadas siempre serán las que encontré entre los pasillos del Cementerio de los Libros Olvidados.*

*(Carlos Ruiz Zafón, 2001:13-14)*

No sé por qué la historia de este autor me trasladó a mi origen, a reconocer las palabras que, desde el comienzo, dieron sentido a este proyecto artístico. También lo fueron los artistas Marlene Dumas y Chuck Close, quienes, cuando realicé mi examen de grado para la Licenciatura de Artes en Chile, tuvieron un lugar fundamental en aquella tesis e investigación artística. En aquellos años, conocer y entender sus obras me permitió comprender mi deseo como artista. Mi tutora de entonces, nos incitaba a escribir un capítulo sobre aquellos artistas que habían sido referentes y guías importantes durante el proceso de trabajo. Era fundamental reconocer cómo el trabajo de otros y otras nos tocaba y afectaba, orientando el nuestro y revelando así, los aspectos más relacionales del saber.

Desde este hilo que, en este primer apartado, quisiera reconocer y situar dos referentes que, como puntos de partida, han sido importantes en la realización de la serie "Cartografías del rostro". Al compartirlos puedo ir desvelando los orígenes de este proyecto creativo y cómo se fueron gestando mis motivaciones como artista...

Mi primer y mayor referente, y desde el cual comencé a interesarme por el vínculo con otras mujeres, fue cuando leí por primera vez el libro "Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000" de María-Milagros Rivera (2001). Me llamó la atención porque, a decir verdad, nunca había pensado la relación entre mujeres. Tampoco la mía con las mujeres que me he

rodeado, junto a las que he crecido y aprendido a vivirme como mujer, artista, profesora, estudiante, hermana, amiga, hija, etc. Era un vacío o quizás un tabú. Algo que simplemente no era nombrado en el orden patriarcal por el cual me desplazaba, puesto que hasta el momento hacía un mayor intento por neutralizarme para igualarme a los hombres, que simplemente valorar el *más* femenino o dar lugar a mi propio deseo de ser.

Con este pequeño libro azul aprendí, desde la experiencia de la autora, cómo y por qué surgió el feminismo en los 70 y pude tomar conciencia del nombre 'feminismo' como el camino de ir siendo con otras. También aprendí sobre la idea de autoridad y política femenina, *affidamento*, deseo y muchas otras palabras que si bien (des)conocía, me fueron acercando al pensamiento de la diferencia sexual; un relato y práctica de pensamiento donde pude reconocirme. Un espacio que me invitó a entrar en relación para tomar conciencia de quién soy y voy siendo, como un tejido genealógico que pasa por el propio cuerpo.

Dado que las ideas que el pensamiento de la diferencia desarrolla sobre la práctica de 'ser en relación' son fundamentales, las iré desarrollando con mayor profundidad a lo largo del texto, ya que son la base y lo que nutre esta indagación artística.

El segundo referente que alimenta las ideas de este trabajo artístico, son los diversos trabajos que ha realizado el dúo argentino "Iconoclasistas"<sup>1</sup>, tanto en Latinoamérica como en Europa. Este grupo lo componen Julia Risler y Pablo Ares, quienes utilizan la herramienta del mapeo colectivo para el análisis social. Desde el 2006 desarrollan experiencias artísticas colectivas para problematizar nuestro territorio e imaginarios, a través de diversos talleres de mapeo colectivo con estudiantes, organizaciones de barrios, artistas, movimientos sociales, etc. Desarrollan un trabajo interesante de empoderamiento social, pues a través de esta práctica creativa colaborativa van reflexionando sobre las diversas miradas que circulan en el espacio y se constituye como un espacio para intercambiar saberes desde aspectos críticos y artísticos que generan nuevos relatos y deseos de manera colaborativa.

Conocí el trabajo de este grupo de mano de una amiga chilena, cuando ambas comenzamos a dar unos talleres a diversos grupos de mujeres en Barcelona. Llamamos a estos talleres "Cartografiando el cuerpo" y eran actividades de experiencia artística donde invitábamos a mujeres a representar su cuerpo y a significar su experiencia desde la estrategia cartográfica. Eran espacios para pensar los recorridos de sus experiencias simbólicas desde lo visual y también para dialogar con otras mujeres sobre cómo se percibían. Para desarrollar los mapas con los grupos de mujeres, el colectivo Iconoclasistas era un gran referente, puesto que el

---

<sup>1</sup> Julia Risler es comunicadora, docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Pablo Ares trabaja en los medios gráficos como artista. Este grupo tienen una página web donde comparten sus talleres y el material que desarrollan. Se puede visitar a través de <http://iconoclasistas.net/>



modo en que este dúo hacía sus investigaciones colectivas combinando el arte gráfico con experiencias de mapeo, para crear prácticas de transformación social, nos era revelador.

Tras las experiencias cartográficas que desarrollamos con los diversos grupos de mujeres aprendí mucho sobre esta herramienta y me interesó seguir indagándola, pero ya desde mi propia experiencia como mujer. Un aspecto que siempre se repetía en los diversos talleres de “Cartografiando el cuerpo” —y que es propio del gesto de hacer mapas— era que las participantes demarcaban las fronteras de sus cuerpos para ir señalando aspectos simbólicos de sus experiencias (Imagen 4).



Imagen 4. Taller “Cartografiando el cuerpo” en el Centro Cívico de la Barceloneta, Barcelona. Marzo del 2016.

Compartir esos procesos entre todas y ver cómo los iban desarrollando de manera visual, hacía preguntarme qué sucede cuando las fronteras de nuestros territorios se tornan difusas. ¿Es posible que los territorios no sean algo fijo, sino que se vayan modificando? Estas fueron algunas de las preguntas que la práctica cartográfica de estas mujeres hacía preguntarme. Poco a poco, y a partir de esos cuestionamientos, comencé a moverme desde la idea del territorio geográfico a la del propio cuerpo como terreno de subjetividad femenina.

Así es como surgió la idea de esta serie que nombré “Cartografías del rostro”. Una práctica creativa donde entrecrucé mi interés por la relación entre mujeres —esa que aprendí de María-Milagros Rivera (2001) y el pensamiento de la diferencia sexual—, con mis aprendizajes sobre la práctica cartográfica. Esta última actuaría como una herramienta política y simbólica que me ayudaría a nombrar y trazar, sobre los retratos de nuestros rostros, el recorrido de experiencia con estas mujeres.

## **2. NUESTROS ROSTROS COMO TERRENOS DE RELACIÓN**

La verdad es que siempre he pintado retratos, ha sido como una especie de fijación. La artista Bracha Ettinger (2012) ha explicado que pintar es preguntarse, un proceso que

conlleva reflexión. Por ello es que el rostro siempre me ha interesado, porque es un 'terreno' que siempre me implica un viaje de preguntas y porque su complejidad expresiva me ha cautivado a explorar estos cuestionamientos desde la acuarela. También, en este proyecto, desde la herramienta cartográfica.

Me interesa el rostro porque es esa parte de nuestro cuerpo que no tiene intermediarios, donde pienso que puedo encontrar la mayor honestidad y vulnerabilidad de vivirse humanamente. Es esa parte desnuda que te observa y la que, a veces te trasciende, solo por la fuerza de una pupila detonante o un iris desgarrador. Me interesa el rostro porque nuestra mirada puede fijarse en la corporeidad de la otra y desvelarse desnuda. Un consentir que, para mí, se transforma en evidencia de la política de las mujeres.

Me interesa el rostro no como un dato a pintar, sino como un significante de la palabra, palabra que en ausencia se hace presente desde el acto cartográfico. Un acto donde nos trazamos en presencia con la otra para pensarnos en relación.

Desde que comencé a pintar rostros, hace diez años más o menos, me interesé por lo que Joan-Carles Melich (1994) ha llamado 'fenomenología del rostro'. Esta es en la que el otro u otra, como rostro y mirada, es cómplice y sujeto. Sobre esta idea, Joan-Carles Mèlich es consciente que el rostro no es un fenómeno y, por ende, no es aquello lo que se estudia en la fenomenología que él propone. Tampoco lo que yo estudio al hacer retratos de y con otras mujeres.

A pesar de ello, el autor llama así al estudio de las experiencias donde el rostro, como corporeidad, media las relaciones duales y de intercambio cotidiano. Se refiere a los fenómenos donde, en la relación cara-cara, se descubre al otro u otra como sujeto y sujeta de corporeidad. Aquella simple idea me bastaba para pensar que retratar a otras era una experiencia donde yo descubriría a otras mujeres como grandes sujetas de saber en mi historia, lo que pienso como una genealogía contingente.

En mi interés artístico, construir retratos enfocados principalmente en el gesto de la mirada, es un hilo que me permite imaginar y reflexionar cómo vamos conformando nuestras formas de ser y deseos de ir siendo, desde lo que puede expresar una mirada. Lo que su pupila me cuenta, por la simple ilusión de ir siendo, a mí me abre interrogantes que me hacen sentir humana. Sentirme humana porque me doy cuenta que al pausar mi mirada en la del otro y la otra, y permitir ese cruce de miradas, yo puedo estar en presencia, donde mi cuerpo se deja tocar y afectar, buscando en ese juego de miradas lo relacional en el arte.

De este modo, en estas indagaciones que presento, retratar a otras mujeres no se limita simplemente a representarlas, pues la pintura es reinterpretación, ficción y afecto. Por ello que, para mí, pintar el rostro de otras mujeres y además cruzarlo con el mío, es

transformar esa práctica en una experiencia de relación en presencia, donde dejo de poner el acento en las cualidades físicas individuales para transformarlas en formas simbólicas. Este gesto es el que me permite hablar, pensar los diversos encuentros y desencuentros que vivo y experimento con cada mujer retratada, y así autorizar mi deseo de ser en el arte y en la vida.

## **2.1 RETRATAR EL VÍNCULO CON OTRAS MUJERES ES UNA PRÁCTICA DE GOCE, LIBERTAD Y APRENDIZAJE**

Pienso que este título es más fácil sentirlo que ponerlo en palabras. Ante este desafío, me es más espontáneo explicar que retratar a otras mujeres es una práctica de goce, libertad y aprendizaje cuando me centro en la práctica del 'partir de sí'. Creo que esa figura se despliega como un cordón umbilical que, de tanto deseo, me permitió retratar con goce y como una práctica de libertad que viví como un enorme aprendizaje.

Sobre este hacer, Anna Maria Piussi (2000: 118) explica que el partir de sí no es hablar, o en este caso pintar, sobre sí de manera *solipsista*, más bien "consiste en poner en posición central el cuidado por las relaciones". Esta idea me parece muy relevante si pienso que lo que me interesó retratar es mi vínculo con otras mujeres, porque descubrir ese hacer ha sido, en primera lugar, un espacio de transformación simbólica con la realidad, donde he podido cambiar mi modo de relación y de dirigirme al mundo, de interpretarlo como artista y darle un nuevo sentido como mujer. Esto ha sido lo que el pensamiento de la diferencia ha llamado política primera y significa poner en el centro a las relaciones humanas (Anna Maria Piussi, 2000). Esa es la primera política, la original y ancestral, la que busca hacer de nuestras vidas y convivencia un espacio de reconocimiento.

En este trabajo artístico que reflexiono, reconocer el *más* de otras mujeres, sin miedo a nombrarlo y escarbarlo, se ha transformado en un goce y un disfrute, porque reconocer mi vínculo con otras mujeres me ha permitido, primero, darme cuenta de lo que es mi libertad como mujer artista.

Sobre esta idea he aprendido el valor de la libertad relacional y no la individual. La segunda sería si, como artista, no hiciera de mi experiencia creativa un espacio político para visualizar y compartir lo que vivo y experimento con otros y otras. Aquel individualismo en el arte fue, justamente, el que aprendí en la formación artística y el que mueve el mercantilismo del arte. Ideas que devienen de sesgos patriarcales y que promueven ideas del arte vinculadas a la producción individual, más que a los procesos artísticos relacionales que hablen del sentir y el consentir con otras(os).

En este sentido la libertad, explica Lia Cigarini (2004), es una experiencia. Y no cualquiera, cuenta esta jurista, sino las experiencias en común, las que se viven como



mediaciones. He podido vivir la práctica de hacer retratos y cartografías con otras mujeres como experiencias de mediación, primero, porque a mí me han dado medida como mujer. También, porque al retratarme junto a otras he podido cuestionar las imágenes unitarias y fijas de lo que tradicionalmente entendemos por ‘ser mujer’ y de lo que es hacer ‘un retrato’, para ir más allá. Con estos rostros compartidos he podido expresar que no puedo, ni deseo, concebirme si no es con la otra, transformando, de esta manera, mi quehacer artístico en un trabajo que subraya la idea de libertad relacional en el arte, porque la experiencia artística es vivida con y como libertad femenina. Por ello fui conformando unos retratos que compartían límites y donde las fronteras que delimitan nuestras formas —fijas— de ir siendo, se fusionaban con las de la otra. Esta es la idea de libertad femenina que explica Lia Cigarini (1995), cuando la palanca, que es la relación entre mujeres, te permite nombrar —desde la mirada, la escucha, el cuerpo y la poética (Clara Arbiol y Dolo Molina (s/f)— tu realidad.

Así fue como a partir de este ejercicio encontré libertad relacional, porque como expresa Milagros Rivera (2012: 24), fue una práctica donde encontré “grandeza y felicidad en el vínculo”.

Además, hacer cartografías implicó conversar con la otra, un diálogo que era un intercambio simbólico de palabras y acciones, lo que transformaba a nuestra práctica del hacer en espacios de libertad para poner en común deseos, recuerdos, formas de vida, y experiencias personales. En este sentido fue un proceso de aprendizaje, porque me ayudó a reconocermé poniendo en juego lo que Anna Maria Piussi (2000: 121) llama “las diferencias y las disparidades entre seres humanos”. Esto es un aspecto muy importante del acto de partir de sí, porque en esa apertura a los otros, otras y el mundo, surge lo que nos distingue. Aquello, a veces puede ser un imprevisto y otras veces más consensuado o dialogado. Subrayo esta idea porque, en el proceso de crear estos retratos, la yuxtaposición de los rostros con estas mujeres a veces generaba, de manera imprevista, formas que distorsionaban la singularidad de nuestro rostro. Así, al momento de reunirnos y dialogar sobre la cartografía, las deformidades en los retratos se transformaban en evidencias, pues nos permitía dialogar sobre lo que nos distinguía de la otra. También nos permitía situar esos puntos de deformación, como espacios simbólicos para reconocer lo que hay de la otra, distinguiendo nuestra singularidad, pero también lo que nos une.

Aprendí con libertad cómo ir más allá de lo esperado en el arte y la simple idea de hacer un retrato. ¿Qué sucede cuando es el vínculo, intercambio y medida con otra mujer lo que conforma y da sentido al retrato? Ir explorando estas ideas me permitió indagar nuevas formas visuales y descubrir que la forma está vinculada al deseo. Por ello que las formas que se originan de estos retratos cruzados encarnan el deseo de ser con la otra, reconociendo su experiencia en la mía y viviendo esa práctica como una modalidad de libertad femenina.

### 3. LA EXPERIENCIA DE CARTOGRAFIAR LA RELACIÓN

Me he apoyado en la idea de ‘cartografía’ para trazar los recorridos y desplazamientos de vínculo con otras mujeres. Dice la Real Academia Española que la cartografía es un arte y una ciencia. Un arte para trazar mapas geográficos y a su vez una ciencia que estudia los mapas. Hay otros que la definen como técnica. Sin embargo prefiero pensar a la cartografía, más que técnica, como una práctica que puede ser artística, puesto que en el contexto de esta investigación la he vivido y aprendido como una experiencia crítica para trazar la propia subjetividad: un espacio de libertad femenina.

¿Qué es una cartografía? Como ciencia, la cartografía se encarga de reunir y analizar medidas de la tierra para representar de manera gráfica los territorios, sus divisiones, características físicas e históricas, desplazamientos, etc. Los mapas, como resultado de un trabajo cartográfico, son representaciones hegemónicas que cuentan un relato dominante, pues, históricamente han mostrado una mirada única sobre la complejidad de los territorios que habitamos.

Por otro lado, además de ciencia, las cartografías aluden a los diversos tipos de documentos territoriales. Entre éstos distinguí distintos tipos, como por ejemplo las cartografías políticas, físicas, temáticas, topográficas e históricas. Estudiando estas tipologías y características, comprendí que una cartografía es un ordenamiento territorial, y a pesar de existir diversos tipos de mapas me resultó curioso apreciar que éstos siempre muestran una constante: un análisis o clasificación del territorio.

Cuenta el colectivo Iconoclasistas que un mapa no es un territorio, sino simplemente “una imagen estática a la cual se le escapa la permanente mutabilidad y cambio al que están expuestos los territorios” (Pablo Ares y Julia Risler, 2013: 8). Me pareció interesante. A partir de su trabajo, este grupo argentino explica que un mapa no toma en cuenta la subjetividad de los procesos territoriales. Tampoco las representaciones simbólicas, ni los imaginarios que vamos creando sobre los territorios. Frente a ello, explican que somos nosotros y nosotras quienes al habitar los espacios podemos ir creando y transformando los territorios. En este sentido, el mapeo o la práctica de hacer cartografías se transforma en una herramienta crítica y reflexiva, que nos permite elaborar nuevos relatos sobre los espacios que habitamos. Entorno a lo común y al diálogo nos permite buscar consensos y trazar las diferencias.

El mapeo, explica este grupo, “es una práctica para derribar barreras y fronteras, y permite encontrarnos en un territorio de complicidad y confianza. Es también una dinámica a través de la cual vamos construyendo y potenciando la difusión de nuevos paradigmas de interpretación de la realidad” (Pablo Ares y Julia Risler, 2013: 8). Así, el mapeo es un modo y una práctica para producir nuevos territorios, los cuales pueden hablar de lo físico, como también —pienso yo— de lo simbólico. A este punto quería arribar yo...

### 3.1 NUESTROS ROSTROS COMO TERRENOS DE RELACIÓN

Si un mapa muestra una imagen fija de los territorios geográficos, esos que habitamos y conforman el mundo, ¿podemos explorar la superficie de nuestros rostros, también como terrenos a trazar, investigar, reconocer y re-significar? Explica Lorena Zamora (2007) que nuestro cuerpo, y pienso que así también el rostro, son esos territorios simbólicos en los que se re-significa nuestro género. Son los terrenos sexuales que nos conforman y de los que aprendemos a vivirnos como mujeres, hombres o cualquier otra elección sexual.

Esto ya lo habían comenzado a pensar, explorar y practicar algunas artistas feministas de los años 70. A partir de la consigna “nuestros cuerpos, nosotras”, en todas las disciplinas las mujeres comenzaron hacer de sus cuerpos un lugar donde (re)inscribir nuevos significados, cuestionando los arquetipos propios de lo “femenino”, para abrir paso a una política del cuerpo que, en las artes plásticas, creó nuevas formas culturales. Estas pusieron en el centro a ‘la experiencia de saberse cuerpo’, un lugar para re-significar los significados del imaginario femenino desde la experiencia personal.

Es cierto también expresar, que antes de los años 70, en la historia del Arte con mayúscula —esa que tiene antecedentes históricos por ser construida, pensada y conformada por artistas que principalmente eran varones—, el cuerpo siempre había sido una temática importante, de renombre digamos. De hecho fue una de las temáticas que, al solo permitirse a los varones en las academias europeas del siglo XVII, marginó a las mujeres de ser grandes artistas. Como cuenta la crítica y feminista del arte Linda Nochlin (1971), en aquella época las mujeres no podían consagrarse a los géneros de mayor relevancia, como los de pintura y dibujo al desnudo. Por ende, debían abocarse a los género que en la época se consideraban *menores*, como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta.

A pesar de todos los inconvenientes que las artistas han experimentado a lo largo de la historia del arte, ellas siempre estuvieron allí; trabajando con el cuerpo y dotándolo de significado simbólico desde su hacer artístico. Hay quienes hoy se dedican a rescatar esa verdadera genealogía de maestras artistas (Uta Grosenick, 2005; Maura Reilly, 2015), pues, mucho debemos a lo que estas artistas han trazado y el camino que nos han abierto, tanto a las actuales como a las futuras artistas. No hace falta que haga un listado de las tantas que, con su originalidad y singularidad, fueron creando vida y cultura al poner en juego sus experiencias artísticas para explorar la experiencia de saberse cuerpo.

Así fue como, desde que comenzaron los diversos movimientos feministas, a fines de los 60, la temática del cuerpo tomó mayor fuerza. En el arte, el cuerpo, especialmente el femenino, dejó de ser idealizado, tratado como objeto de deseo, de admiración y además un privilegio (como el trato que principalmente le habían dado los “maestros artistas”) y para las artistas se transformó en un proyecto. El cuerpo pasó a ser un material artístico para explorar

la realidad personal y social de las mujeres. Por ende, en el arte, trabajar nuestro cuerpo se transformó en proyectos de deseo y contenido político.

A partir de esta revolución (también antes), muchas mujeres comenzaron a explorar y reflexionar nuevas posibilidades de la realidad femenina, desde diversas prácticas artísticas<sup>2</sup>. Así, el cuerpo y el rostro que trabajan las mujeres en el ámbito artístico, dejaron de ser temas marginados o bien relegados a lo “femenino”, y para algunas artistas se transformaron en campos de batalla, espacio de resistencia y un lugar para cuestionar las prácticas institucionales represivas que oprimían a las mujeres de la época. También, para otras artistas, el cuerpo y sus rostros se transformaron en nuevos espacios de re-significación, transformando su hacer en libertad femenina y un lugar para recolocar el deseo de ser como afirmación.

En la serie que reflexiono para este trabajo, no podría decir que la yuxtaposición de los rostros femeninos que fui construyendo (Imagen 5), se transforman en un terreno de batalla ni de resistencia.

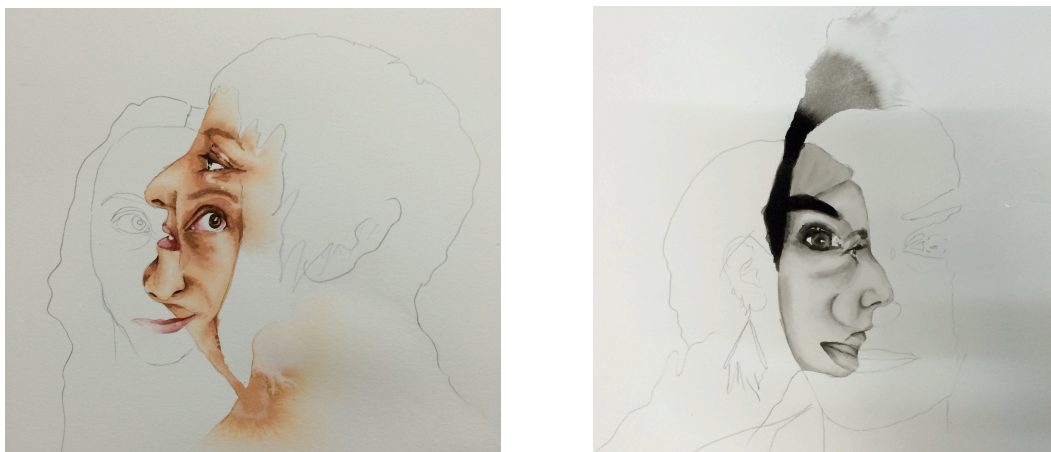


Imagen 5. Detalle serie “Cartografías del rostro”. Retratos con Marisa (izquierda) y Daniela (derecha)

---

<sup>2</sup> Como pequeños ejemplos sitúo las performances de las artistas Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) y Marina Abramovic (Serbia, 1946), dos artistas que han trabajado el arte de estar en presencia para hablar y reivindicar el lugar de la experiencia personal del cuerpo como punto de partida. También desde la fotografía, Claude Cahun (Nantes, 1894-1954), Ana Mendieta (La Habana, 1948) y Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) son artistas que distorsionan el papel del sexo para explorarse. Han trabajado el autorretrato para reflexionar el papel de las mujeres y de las artistas en la sociedad. Sus trabajos han contribuido en las nuevas prácticas feminista, al reflexionar sobre la reestructuración feminista del propio cuerpo. Por otro lado destaco las pinturas de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953) y Jenny Saville (Cambridge, 1970), quienes retratan a mujeres para repensar el papel del cuerpo sexuado, el rol de las mujeres y sus significados, a través de la misma materialidad pictórica. También me viene a la cabeza la ilustradora Paula Bonet (Villareal, 1980), ya que sus retratos y autorretratos vivifican las experiencias personales de las mujeres. Utiliza el color y la aguada como elemento simbólico que transforma a los rostros en espacios donde se anidan experiencias. Por último, los trabajos de Chiharu Shiota (Osaka, 1972) hablan del cuerpo sutil y desde sus instalaciones vincula el cuerpo con la memoria y la pérdida. Realiza grandes instalaciones donde conecta el cuerpo con los objetos y la performance, llevándonos a pensarlo como un signo y un espacio que trasciende la materialidad física.

Más bien, al entrecruzar mi autorretrato con el de otra mujer, me interesa acentuar lo que, en tanto experiencia de ser cuerpos, hay entre medio. También lo que hay dentro y fuera de nuestros rostros, lo que se cruza, no se cruza y lo nuevo que se forma en ese juego de yuxtaposición. No es menor cuando expreso “en tanto experiencia de ser cuerpos”, porque esa evidencia es la que dota de sentido y vida a esta serie. Vivirse y saberse como cuerpo femenino y desde ese dato comprender cómo voy siendo en tanto mujer, no es si no observo lo que hay, justamente, entre mí y otra mujer. Lo que me separa, pero a su vez me aproxima a la otra como experiencias de ir siendo y viviéndonos simbólicamente.

Para ir haciendo esta serie, primero realicé los dibujos, entrecruzando los límites de nuestros rostros y miradas. En ese primer dibujo me interesaba cómo los rostros perdían su individualidad, pero sin perder su singularidad. Más bien me interesaba cómo, con estas uniones, se formaban nuevos terrenos del rostro, que más tarde nos permitieran hablar de lo que hay entre nosotras. Luego los fui pintando (Imagen 6). En algunos retratos solo pintaba lo que quedaba entre nuestros rostros, subrayando eso nuevo que se formaba, esa deformidad

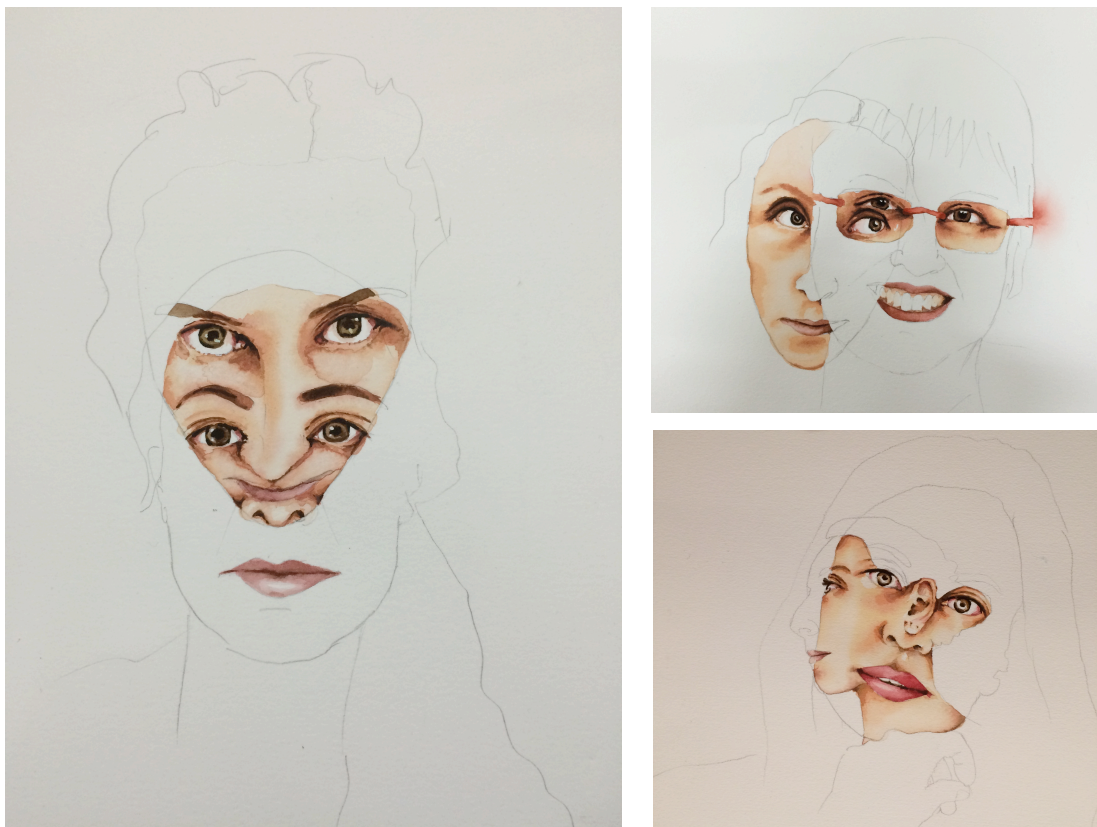


Imagen 6. Detalle serie “Cartografiando el rostro”. Retratos con Berna (izquierda), Marisa (arriba) e Imma (abajo).

que podía ser vista como monstruosidad o algo placentero. En otros casos no pintaba lo que estaba entre ella y yo, sino lo que estaba fuera o bien los detalles del rostro que más se

yuxtaponían. La intención era ir pintar para acentuar algo más. Destacar con color lo que a simples ojos se escapaba, pero que al estar ahí, de tanto cruce se transformaba en evidencia.

En este sentido, lo que me orientaba mientras dibujaba y pintaba, además de hacerlo como un homenaje a algunas mujeres que han hecho camino y cuerpo conmigo, estos años en Barcelona, era justamente pensar cómo he ido siendo con ellas. También me preguntaba cómo podía armar nuevas imágenes de nosotras si pensaba de manera relacional y dejaba de ver nuestros rostros como algo individual. Durante el proceso fui aprendiendo a permitir y crear imágenes distorsionadas de nosotras(os), porque la alteridad —que eran las otras— disrumpía la integridad y totalidad de mi rostro, para enseñarme que el todo nunca es todo si no autorizo a lo otro de mí, justamente a ellas. Gran aprendizaje.

Permití la transformación de nuestra corporeidad. Fue un camino para abandonar la aprensión del yo, esa que lleva a concebirte de manera individual y te aleja de la libertad relacional (Lia Cigarini, 2004). Fueron esbozos para dejarse dar, deformar y reformular, acogiendo esas deformidades y convirtiendo eso nuevo de ti y de mí, en un nosotras.

Así, estas pinturas fueron mi modo inicial de pensar y explorar la relación con la otra. Tras acabar las pinturas imaginaba a cada nuevo rostro como los terrenos simbólicos de nuestra relación. Con ilusión los miraba como lugares donde, junto a quien había retratado, podíamos trazar nuestros recorridos. No pensé a este cruce de territorios en tanto fronteras que delimitan, limitándonos, separándonos u obstaculizándonos. Sino cruces que permiten aperturas a lo nuevo, desconocido de la otra, lo que puede suceder, o bien, lo que simplemente se quiere compartir.

Entonces pensé que, así como los territorios geográficos cambian al modificarse sus cualidades físicas, utilidades prácticas o de habitación, nuestras formas de relación con los otros y otras también se modifican, pues se viven desde el cruce de deseos. Por ello, lo nuevo e imprevisto de estos retratos cruzados nos ayudaría a ir trazando cómo hemos vivido nuestra forma de vincularnos —como amigas, hermanas, profesora-estudiante, familia, etc.—, como un viaje. Así, significar nuestros recorridos como desplazamientos cartográficos, transformaría a nuestros rostros como espacios políticos. Lugares donde se juntan deseos y búsquedas de libertad desde la palabra.

### **3.2 UN ESPACIO PARA RECONOCER LA DISPARIDAD DESDE LA CONVERSACIÓN**

La idea de este apartado es contar cómo hicimos las cartografías con las 11 participantes de la serie “Cartografías del rostro”, para pensar cómo esta herramienta nos permitió (re)nombrar y trazar nuestro espacio simbólico. No relataré cada proceso, más bien lo hilvanaré de manera general, pero siempre pensando que en todos fue un proceso distinto de sorpresa, dejarse dar y aprender.

Lo primero es contar que invité a participar, a esta exposición, a mujeres a las cuales yo les tenía estima por estar presentes en mi vida como configuración profunda y regalarme enseñanzas que, durante mi período en Barcelona, he vivido como lo que el feminismo de la diferencia ha llamado prácticas de *affidamento*. Como ha explicado la Librería de Mujeres de Milán (1991: 19), “*Affidarse* a una igual es indispensable (...) para que una mujer pueda alcanzar un fin social. Para ella constituye, por tanto, una forma política primaria”.

Con cada una de las participantes de esta serie, en distintas etapas y procesos de mis años en esta ciudad, he podido establecer una relación en la que he valorado lo que Lia Cigarini (1995) considera fundamental para esta práctica: reconocer el *más* de sus saberes y acogerlo como regalos para localizar y realizar mis deseos. Así, las cartografías fueron un espacio de diálogo para comprender cómo nos hemos vinculado, cómo esos deseos (o no) se han cruzado y cómo nos hemos aportado mutuamente. En realidad, algo tan simple como trazar con palabras nuestro vínculo.

Como cada cartografía la construimos entre dos, de manera singular y a partir de un diálogo inicial, yo no tenía ideas preconcebidas sobre cómo serían visualmente. Tampoco tenía previsto el recorrido o cómo orientarlas, pues decidí dejarme dar y perderme con la otra, para juntas ir viendo cómo las haríamos y por qué territorios de nuestro rostro nos moveríamos. Lo que sí tenía claro era la pregunta inicial que le haría a cada una, para hacer lo que he aprendido en la práctica del Kundalini yoga: abrir el espacio simbólico de estar en presencia. A partir de estas interrogantes conversaríamos para consensuar puntos, miradas y pensarnos en relación.

Con cada una me reuní en el espacio que más les acomodara: sus hogares, oficina, café, nuestro taller de arte, etc. Cuando nos reuníamos, tras mostrarles las pinturas y conversar previamente cómo se percibían en los retratos, las invitaba a trazar un mapa sobre los rostros. Para ello utilizábamos un acetato que poníamos sobre la imagen. La transparencia del material nos permitiría intervenir nuestros rostros. Mis primeras preguntas hacia ellas, para iniciar el diálogo sobre qué y cómo construirlas, fueron: ¿desde dónde piensas que nos vinculamos?, ¿qué piensas que hay entre tu y yo? y ¿qué palabras, conceptos, etapas o aspecto piensas que nos unen o también desunen?

Antes esas preguntas, algunas veces las participantes me devolvían una mirada con algo de desconfianza, inseguridad o a veces perplejidad. Quizás, especulaba yo, esto ocurría por dos razones. Primero, pensaba que eran interrogantes en las que, como cuando pintas un rostro, tu mirada queda desnuda ante la otra, no hay intermediarios y como es un ejercicio que te implica personalmente, eso puede dar desconfianza, inseguridad y desconcierto. Entonces pensaba que era ahí, justo en ese vacío o extrañeza, cuando realmente sucedía lo que Joan-Charles Melich (1994) ha llamado ‘fenomenología del rostro’, porque en ese momento —



cuando ambas estábamos observando el cruce de nuestros retratos y pensando lo que nos vinculaba— nuestros rostros se transformaban en cómplice y sujeto. En esa complicidad nos autorizábamos mutuamente. A través de ese diálogo en presencia real, descubríamos a la otra como Sujeta de corporeidad y eso significaba, para mí, que dotábamos de complicidad política a la experiencia de vivirnos como mujeres.

Por otro lado, pensé que el desconcierto ante mis preguntas se generaba, también, por lo que el patriarcado ha arrebatado del orden simbólico de la madre: la capacidad de nombrar el mundo poniendo atención a lo singular, para buscar siempre lo que Milagros Rivera ha llamado una ‘relación sin fin’. También, pienso que la capacidad de decir el sentido de las cosas con verdad, amor y deseo, como apertura a los y las otras. Nombrar la relación entre lo que se dice, vive y hace con otros y otras. Y es que en verdad, en esos momentos de extrañeza con las participantes, pensaba en todo el daño que la historia patriarcal ha provocado en la humanidad, porque siendo estas preguntas tan cotidianas y necesarias para vivir humanamente, las solemos omitir, poniendo por delante a cuestiones que poco hablan de lo humano, el vínculo y nuestros deseos como mujeres.

Debo confesar que en un inicio, para mí también era extraño hacerles esas preguntas, porque además de intuir un gesto de desconfianza, sabía que era preguntas osadas y poco habituales, cuando vivimos en un mundo donde prima el orden masculino de las relaciones y del habla. A pesar de ello, estas son cuestiones que las feministas hemos rescatado y transformado en política, específicamente, como diría Lia Cigarini (1995) en una política de las relaciones: una apuesta por lo relacional. Una descolocación por poner en el centro un orden más real; la apertura al otro y la otra como posibilidad de ser.

Poco a poco esas inseguridades mías fueron desapareciendo y a medida que hacía las cartografías con una y la otra, la inseguridad por hacer esos cuestionamiento se transformaron en fuerza, pues las iba haciendo con la convicción de que ese diálogo era un deseo y necesidad para mi conformación como mujer, para entender por qué había pintado un terreno donde deformaba mí y su individualidad del rostro para transformarlo en uno.

A medida que íbamos conversando estas preguntas, yo iba tomando apuntes. El relato de esa conversación se transformaría en la leyenda de las cartografías, donde explicarían cómo nos movimos y por qué. Así, con cada una de ellas, luego de abrirnos a la conversación con la otra, finalmente establecíamos entre 3 y 5 palabras o frases, las cuales se transformaban en los puntos clave de los mapas. Eran palabras o frases que hacían simbólico, porque nombraban lo que nos unía o separaba; justamente los recorridos de nuestra relación.

Esto que cuento fue lo más enriquecedor del trabajo, porque en ese diálogo íntimo nos dejamos dar para reconocer y autorizar nuestro vínculo. Nos abrimos a la disparidad de la

otra para reconocerla como un *más* y transformar esa mediación, en lo que Milagros Rivera (2012b) ha llamado ‘signos de libertad femenina’.

A modo de ejemplo relato brevemente dos vivencias con las mujeres participantes. Si bien en todos me sorprendí, porque pudimos nombrar y hablar lo que había entre nosotras, cuento dos casos en donde lo conversado abrió un espacio simbólico de reconocimiento y disparidad, creando autoridad entre mujeres.

El primer ejemplo que comparto es sobre lo conversado con Pepa, una mujer de 64 años pintora, con quien comparto espacio en el co-working de arte. Cuando le pregunté qué pensaba que nos vinculaba, inmediatamente me contestó que para ella, lo que nos vinculaba era el modo en cómo ambas trabajábamos el tema de la mujer, en nuestra experiencia artística, pero desde distintas formas, lenguajes, significados y atribuciones. Aquello inmediatamente me sorprendió y fascinó, porque reconocer esa disparidad era, para ella y también para mí, a la vez unidad. Nunca lo habíamos hablado y hace 2 años éramos vecinas de mesa en el taller. Recuerdo que esa tarde conversamos muy abiertamente cómo cada una percibía el tema de la mujer en el arte, incluso como debate, porque para ella pintar a mujeres no era una cuestión política ni feminista y para mí sí lo era. Abrir ese espacio para nombrarnos y reconocernos como artistas mujeres fue grandioso, porque si bien no compartíamos visiones, en ese momento hacíamos simbólico, porque al hablarlas y además trazarlas nos dábamos medida.

El segundo ejemplo que comparto fue cuando Marisa, mi suegra, me envió su presentación para la exposición. La idea era que cada colaboradora se presentara breve y libremente contando quién era, cómo nos habíamos conocíamos y qué nos vinculaba. Ante mi petición, a las horas Marisa me envía un texto que decía:

*“Mi nombre es Marisa, soy una mujer sencilla, disfruto de una merecida jubilación y me dejo mimar por mi marido. Ross llegó a mi vida como una tormenta y con el tiempo se ha convertido en un bonito amanecer. Es la pareja de mi hijo, una más de la familia y en nuestros encuentros suelo disfrutar de su originalidad.”*

Cuando leí que había llegado a su vida como una tormenta quedé muda y con desconcierto. Dos días después nos reunimos para hacer la cartografía e intrigada por su modo de percibirme, además de preguntarle las tres cuestiones que orientaban el diálogo para la cartografía, también le pregunté por qué, en un inicio, vivió nuestro vínculo como una tormenta. Lo cierto es que abrir esa pregunta fue un modo de, también, abrirnos a la relación con la otra y nos permitió nombrar de otro modo la relación. Sobre todo trascender los estereotipos de suegra-nuera, esos que nos han hecho tanto daño, porque suelen mostrar rivalidad, competencia y envidia entre mujeres. Me di cuenta que no es verdad, porque entre las mujeres hay más cosas y sobre todo una complicidad que va más allá de esos roles, y que

está ligada con ese profundo deseo de ser. Eso es lo que muchas veces, a pesar de ese rol nuera-suegra, nos ha llevado a hablar, sin miedos, sobre cómo me siento como mujer con su hijo, y cómo se siente ella como mujer con su esposo e hijo. Hemos podido hablar con verdad e ir más allá de los roles predeterminados para apoyarnos en la experiencia de vivirnos como mujeres.

Además, algo muy bonito de esa cartografía con Marisa (Imagen 7), fue que tras nuestra conversación escogimos tres palabras: diferencias, diálogo y goce. Estas situaban las tres etapas de nuestra relación y fueron las que dieron sentido al mapa que conformamos. Era una cartografía que marcaba cómo nuestro vínculo se había ido formando y los aspectos simbólicos del rostro eran los puntos que marcaban el recorrido, que iba desde la distancia a la mayor cercanía y complicidad.



Imagen 7. Retrato y Cartografías con Marisa.

Así, como he compartido estos dos ejemplos, también lo fui trabajando con el resto de mujeres. Con todas fue un aprendizaje, un espacio para dejarse dar y también para reconocer a la otra como mujer y medida. Por ejemplo a Berna, mi hermana, con quien hemos compartido 30 años, realizar la experiencia cartográfica fue como volver a reconocer eso tan hermoso que María Zambrano ha expresado como la hermandad<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En una entrevista a María Zambrano, por Pilar Trenas (Televisión Española, 1988) la autora habla del vínculo con su hermana, a quien amó mucho. El modo en que esta pensadora alude a la relación con ella, expresando “mi hermana única”, “que alegría tener una hermana” y “con ella descubrí lo que es más importante en mi vida”, me hizo pensar en mi relación con Berna. Si bien tengo siete hermanos

### 3.3 TRAZANDO EL ESPACIO SIMBÓLICO DE NUESTROS RECORRIDOS

Luego de los diálogos con cada una y cuando ya teníamos esas palabras o frases simbólicas que darían sentido a nuestro mapa, la siguiente pregunta que hacía a cada mujer era: ¿dónde consideras que podríamos situar esos conceptos o lo hablado en el rostro? Ahora dejábamos de mirarnos la una a la otra para situarnos en el terreno de nuestros rostros y saltar, de las palabras, a la práctica del hacer simbólico en el mapa.

Entonces comenzaba un nuevo diálogo, donde juntas pensábamos en qué parte del rostro colocar las disparidades, los trayectos singulares y también lo que nos unía. Esta segunda parte, la de hacer el mapa, la registraba mediante un vídeo<sup>4</sup> ya que me permitía grabar la experiencia en que colaborativamente hicimos los mapas.

Con cada una decidimos comenzar la cartografía valorando la experiencia singular. Por ello iniciábamos el mapa desde trayectos distintos, donde cada una partía desde su rostro y poco a poco nos íbamos acercando.

Para distinguir esos viajes yo trazaba una línea continua y la otra una de línea discontinua. Durante el recorrido nos movíamos por los rostros y situábamos puntos simbólicos, los que señalaban los temas, frases o etapas más importantes de nuestra conversación anterior. Marcábamos esos puntos en lugares específicos de los rostros e intentábamos situarlos en aquellas zonas que fuesen simbólicas o una metáfora de lo hablado. En la exposición, unas tarjetas colgaban al lado de los retratos y explicaban esos viajes y recorridos simbólicos.

---

más, Berna ha sido siempre la más cercana, con la que al igual que María Zambrano, he podido vivir la hermandad como libertad.

<sup>4</sup> Algunos de los vídeos fueron editados y formaron parte de la exposición. Así, el vídeo, en el que con las mujeres salíamos haciendo los recorridos, acompañaba a los retratos y mostraba parte del proceso de creación de los mapas de manera conjunta. Para ver el vídeo puedes acceder a:  
<https://www.youtube.com/watch?v=faMD1NsdpM8&feature=youtu.be>

A modo de ejemplo comparto el relato y fotos de lo realizado con Estela, Berna y Kate.

Con Estela (Imagen 8) hicimos nuestro mapa pensando en lo que compartimos en nuestro espacio de coworking artístico. Partimos trazando un camino común por nuestras cabezas, señalando el primer punto como la entrada a este taller, ese espacio donde volcamos sueños y muchas horas de trabajo. Luego, cada una se movió a su oreja (segundo punto de cada una), para señalar que si bien compartimos un espacio y el interés por lo artístico, cada una tiene su singularidad que vuelca en su trabajo personal: ella al explorar el papel y el origami y yo el papel con la acuarela. Luego quisimos trazar el tercer punto en uno de los labios, pues en este punto los



Imagen 8. Retrato y cartografía con Estela.

límites de nuestros espacios se difuminan y se abren a la otra. Si bien cada una tiene su espacio personal para trabajar, siempre conversamos, compartimos dudas, alegrías, experiencias e incertidumbres artísticas y de la vida, tanto cuando me cuelo a su espacio como ella al mío. Por último nos fuimos a los ojos. Con este último punto quisimos pensar en por qué, como mujeres, nos conectamos y sentimos nuestra amistad como algo que fluye y se mueve entre lo personal y lo profesional.

Con Berna (Imagen 9) hicimos este mapa pensando en la hermandad, en esos recorridos que haces con una eterna compañera de vida. Partimos en la frente como primer punto. En ese único punto quisimos rememorar nuestra infancia, los espacios, juegos y conflictos que vivimos desde pequeñas. Luego, cada una se movió a sus ojos (segundo punto), con ese tránsito recordamos la adolescencia, como cada una vivió esa etapa donde hubo mayor individualidad con la otra. El tercer trayecto fue cuando nos juntamos en la nariz (tercer punto). Con este punto recordamos cuando volvimos a unirnos en la etapa universitaria, tras el período de indiferencia en la adolescencia. Las dos estudiamos en la misma facultad, compartiendo trayectos, jornadas y múltiples experiencias universitarias. Tras ese movimiento nos separamos y nuestra hermandad estuvo varios años abandonada, hasta que el 2011 volvimos a acercarnos cuando vinimos a vivir a Barcelona. Ese nuevo encuentro lo situamos en los labios (cuarto punto), pues fue un espacio donde comenzó mucho diálogo y una nueva apertura como hermanas. Luego nos movimos al mentón para aludir a nuestros diversos encuentros y desencuentros por Barcelona. Finalmente, nos juntamos en un punto fuera de



nuestros rostros (quinto punto), para hablar de lo no esperado y de cómo nuestras vidas permanecen abiertas a la incertidumbre de lo que está por venir.



Imagen 9. Retratos y cartografías realizadas con Berna.

Con Kate (Imagen 10) quisimos hacer el mapa pensando en nuestro recorrido de amistad. Cada una partió el trayecto desde su oreja, su propia historia (primer punto). Luego nos encontramos en la boca (segundo punto), que fue cuando nos conocimos en la escuela. A este punto lo llamamos el “payaseo”, pues nos permitió recordar esa amistad que comenzamos en 6º básico y todas las experiencias buenas y malas que compartimos. Luego nos movimos hacia los ojos (tercer punto). Fueron los años que



Imagen 10. Retrato y Cartografía con Kate

comenzamos a trabajar, decidimos emanciparnos y vivir juntas. Fue una etapa de abrir los ojos y empezar a vivir la amistad desde nuevas posibilidades y responsabilidades. Tras esa experiencia compartida nos separamos y situamos ese punto en diversos trazos (4). Cuando yo me vine a Barcelona, Kate siguió en Chile. Durante cuatro años estuvimos distanciada, por lo que cada una trazó su camino hasta que volvimos a reunirnos en esta ciudad, cuando ella se vino a vivir acá, el año pasado. Situamos este nuevo reencuentro en la frente (quinto punto) y lo pensamos como un punto de apertura y de nuevas posibilidades para comenzar a vivir nuestra amistad desde otros espacios, tiempos, ambientes, compañeros de vida, intereses e incertidumbres.

#### **4. RETRATAR Y TRAZAR EL VÍNCULO CON OTRAS COMO UNA PRÁCTICA POLÍTICA**

¿Cómo hablar de lo político en experiencias artísticas con otras? ¿Por qué pensar el trabajo de esta serie como una práctica política? Ciertamente, no sé si me gustaría solamente vincularlo al llamado “lo personal es lo político” que surgió en los 70. En esta propuesta he intentado ir más allá, pensando que el carácter político no es solo por hacer público o social lo íntimo que surge y fluye en las relaciones con otras mujeres. Más bien, quería hablar de lo político que existe, de por sí, en las relaciones como formas de libertad.

Por ello, pienso que la primera política es la del cuerpo que parte de sí y se coloca en primera persona para actuar, para dirigirse al mundo desde el deseo. La primera política, para mí, es la que se sitúa en sus posibilidades de ser para buscar libertad. Es aquí, entonces, cuando reconozco mi posibilidad de ser cuerpo femenino, y además la no casualidad de haber escogido retratar a otros rostros femeninos para hablar de lo que nos importa como primera política del cuerpo: las mediaciones, eso que Lia Cigarini (2009) ha expresado como la política de las relaciones.

El trabajo de autorretratarme y el de retratar a otros rostro femeninos surge de la idea de experimentar el saberme y reconocermelo como cuerpo. Esa evidencia que vivo y descubro en mi día a día se transforma en un hacer político porque no se queda en mera condición, sino que a través de lo artístico lo pongo en apuesta, intentando mostrarlo como un deseo de ser que es mediado desde la imagen y la palabra. Esta forma tan concreta de querer ser cuerpo, de concebir-te en tanto forma de estar en relación tiene una apuesta política. En las conversaciones con las participantes y en ese ir haciendo nuestros mapas hubo una puesta en juego de aquellos encuentros y diálogos, que son pensamiento en relación y desde los que se fueron generando saberes. Esto es lo que Via Dogana, desde sus inicios, ha llamado política de las mujeres, porque es poner en el centro la práctica de poner en palabras lo que se vive como cuerpos femeninos en relación.

Si la política de las mujeres es la de poner palabras a la experiencia, haciendo simbólico, entonces pienso que también es político ilustrar la experiencia creando nuevas imágenes y además conversar de eso que pasa y nos pasa ante la imagen y lo que nos vincula. Es proponer instalaciones y pinturas que muevan nuestros afectos y que además de hacer otros recorridos por la experiencia femenina, muestren lecturas simbólicas sobre la experiencia de ‘vivirse con’. Es político porque de las imágenes y del proceso, surge un saber que se va conformando de las relaciones y las mediaciones con las otras como origen, y se va articulando como un compromiso social que incluye a la otras como propia medida.

Me surge, entonces, la idea de subjetividad política. Sobre esta, María Cristina Martínez y Juliana Cubides (2012) explican que toma relación con el sentido y la posibilidad de ser y estar en la sociedad, de asumir nuestra posición en esta y hacer visible nuestros cortes y

recorridos para actuar. Esto ha sido, justamente, lo que intenté hacer a través de la práctica de cartografiar nuestros rostros: conversar sobre nuestros recorridos para nombrarlas con libertad. También, con algunas a revisar la permanente tensión que habita entre lo instituido y lo que nos instituye, pensando los modos de producción que son heredados y buscando, en el mapa, los lugares del deseo y preguntándonos hacia donde queríamos ir.

Rosi Braidotti (2000) cuenta que para ser político o política en el ir siendo, actuando y sabiendo, debemos establecernos en una visión ontológica del sujeto, donde la capacidad de actuar políticamente es

Una forma de intervención que obra simultáneamente en los registros discursivo y material de la subjetividad; de modo que tiene que ver con la capacidad de establecer múltiples conexiones. Lo político es precisamente esa conciencia de la constitución fracturada del sujeto, intrínsecamente basada en el poder y la búsqueda activa de posibilidades para resistir a las formaciones hegemónicas (Braidotti, 2000: 76).

Esta idea de Rosi Braidotti me hace pensar que la visión ontológica no pasa por ser cuerpo como dato, sino que va más allá y se abre a la experiencia de ser cuerpo. Esta idea para mí es crucial como práctica política artística, porque cuando comprendes tu cuerpo como la experiencia de ir siendo, es cuando podemos ver las múltiples conexiones que trazamos con otras para conformar nuestra experiencia. Quizás, porque no puedo reconocer ni autorizar mi experiencia de ser cuerpo, si no la acompaño con la de otras que hacen cuerpo conmigo. Por ejemplo, pienso que los puentes, caminos y puntos que íbamos trazando en los mapas, construían un territorio mediado. No dibujábamos un territorio individual ni levantábamos fronteras, sino que lo transformábamos en algo común y que hablaba de una libertad que fluye y se mueve, porque pone como primer principio lo relacional.

#### **4.1 CUANDO LA RELACIÓN Y EL DESEO DE HACER GENEALOGÍA SE TRANSFORMA EN ‘POLÍTICA ARTÍSTICA’**

Siempre que pienso en genealogía, me viene la alegría de recordar estas palabras de Consuelo Flecha,

Nada tan estimulante para ponerte en juego en primera persona, para crear y vivir en lo cotidiano relaciones de libertad, como el saberte acompañada por la experiencia de otras mujeres que han ido tejiendo en tu biografía esa trama que te habla de un origen propio, de unas referencias que dan fuerza, de unas palabras que evocan deseos ya sentidos, de unas miradas que te conducen hacia el interior de ti misma, de unos gestos que aciertan a vincularte con quienes han vivido antes, convirtiéndose en fuentes de sentido, en cercanía que desvanece tu soledad (Flecha, 2006: 46).



El sentido que ella da a nuestra genealogía femenina me inunda de alegría. Quizás, porque en sus palabras leo verdad y me hacen sentir agradecida. Agradecida de, primero, contar con un tejido de mujeres que hacen y han hecho camino conmigo, y segundo, de tener la posibilidad de poder pintar mi biografía o bien pintar mi historia, desde el reconocimiento a otras mujeres. Lo vivo con alegría y gratitud, y por ello lo transformo en una forma de hacer política que apunta a la genealogía de lo contingente, de lo que nos sucede ahora y de lo que he vivido en mi día a día estos años en Barcelona. Esto, que nos y me compromete, lo pienso como política artística.

Hacer genealogía, pienso yo, es un compromiso político y es también política de las mujeres. Un compromiso que nos implica, remueve y, por lo menos a mí, me conmociona porque me toca. Hay un valor en nuestra genealogía que reconozco, y sobre todo autorizo, no porque piense que hoy, tras nuestra historia, debemos reivindicar el saber de las mujeres marginadas. No lo veo como un juego de lucha, reclamo ni demanda. Más bien como un deseo que surge como agradecimiento y como un profundo reconocimiento del *más* de las otras mujeres que me rodean, independiente del período histórico, cultura, raza, edad, clase social, profesión... sino porque en sus experiencias de vivirse como cuerpos habita un saber que a me da medida y me posibilita nombrar mi realidad.

A esto llamo política artística, la posibilidad de comprometerte, al dar un carácter simbólico y metafórico —desde cualquier lenguaje artístico— a lo que te rodea en tanto experiencia de ser cuerpo. A mí, lo que justamente me ha dado esa medida, ha sido la de retratar y mapear mi experiencia de genealogía contingente. Dibujar mi realidad cruzada con la de otras mujeres y junto a ellas, además de disfrutar de nuestra relación, poner palabras, crear trazos y caminos que muestren recorridos que en el mundo hagan simbólico real. Simbólicos que desde las artes muestren otras formas de vivir el mundo y las relaciones.

## **5. CUANDO LA ACUARELA NO ES UNA TÉCNICA QUE SE DOMINA, SINO LO OTRO DE SÍ, CON LO QUE ENTRAS EN RELACIÓN**

Quizás este apartado final puede parecer extraño, pero así como en este trabajo he pensado en lo que he dibujado y trazado en las cartografías, también he querido pensar en cómo he usado la acuarela para dar vida y color a estos retratos. Para ello me he preguntado de qué manera pintar acuarela —con aquello que pinté los retratos de esta serie— ha sido un entrar en la escucha y en esa disposición poder pintar. Sobre esta interrogante, pienso que con los años he aprendido que pintar acuarela es entrar en relación con ella, tratándola como lo otro de sí, y no como una técnica muerta que se domina.

Hace más de 10 años que pinto y pinto acuarela. Me enamoré de esta “técnica” no por los resultados, sino porque aprendí a entrar en relación con ella, el fluir del agua. Esto me ha

significado abrir espacios de escucha y de desplazamiento para dejar que la acuarela hable, se mueva, exprese y, en ese fluir, yo la acompañe con el pincel. Esto es, para mí, entrar en relación con la pintura. No se trata de dominar la técnica (ni los conocimientos) sino de aprender a vincularse con ella, y desde esa relación que construimos poder interpretar lo que nos pasa, imaginamos e incluso lo que vemos en la mirada de la otra que retratamos.

Esto es lo que explico a quienes toman clases conmigo de acuarela. A veces llegan con la ilusión de “dominarla”. Yo las animo a, justamente, escuchar y entender a la acuarela; pues es una relación que se establece con el tiempo, a base de entendimiento, de suspender el juicio y la intención. ¿Por qué creer que la acuarela está a nuestra disposición? ¿Realmente podemos creer que la podemos dominar completamente? Hay muchos aprendizajes, pues el primero es ponerse en disposición de escucha hacia ella y eso es una experiencia artística; la más difícil creo yo.

Desde estas ideas, que es mi modo de entender la pintura, intento explicarles a mis estudiantes la experiencia de escuchar mi-su relación con la acuarela y que esto significa dejar de controlarla y abrirse a conocerla; escucharla ¿Cómo se mueve?, ¿cómo se expresa?, ¿por qué actúa así?, por qué si yo hago esto ella hace eso otro? ¿por dónde puedo moverme yo? ¿cómo podemos movernos juntas?... Comprenderla, porque cuando te abres a su experiencia puedes entrar. Cuando entras —les explico— porque la escuchas, es cuando te sientes feliz pintando. Puedes crear libremente porque aprendemos que ‘pintar es pintar *con*’, donde lo otro que es el pigmento, el pincel o la hoja, son elementos con los cuales te vinculas. Así es como la experiencia de pintar es también una experiencia relacional, donde no estás solo o sola, sino que es un trabajo mediado.

Por otro lado, tomo las palabra de José Contreras (2013: 2), cuando dice que “la escucha, si es de verdad, requiere aceptar el misterio y la sorpresa del otro; es el deseo de entender algo de alguien”. Esta idea es muy importante en la acuarela, porque esta es una técnica que juega con el agua, y por ende, tiene un misterio azaroso que siempre nos sorprende. Dejarse sorprender por ese misterio de la acuarela no significa intentar controlarlo, sino al revés, dejarse tocar por eso “casual” que sucede, y a partir de eso que pasa ¡movernos juntas! Preguntarle: ¿hacia donde quieres ir tú y hacia donde quiero ir yo?, ¿cómo podemos ir juntas? “De hecho —expresa José Contreras (2013: 2)— diría, solo podemos escuchar si suspendemos nuestra pretensión de interpretar. Porque la escucha tiene un momento crucial de espera de lo no oído, de lo no esperado, de lo no sabido”. Pienso que esta idea para pintar acuarela es potente y transforma a la práctica artística en un modo de relación que trasciende la pretensión de copiar e interpretar la realidad. La transforma, entonces, en lo otro con quien te vinculas para lograr tu deseo.

Si bien pinto retratos con acuarela, y muchas veces estos son hiperrealistas, no intento copiar y representar la realidad, porque nunca olvido que pinto *con* la acuarela. Pintar

<<con>> significa que entre las dos creamos mundo. Ella no está a mi servicio ni yo al suyo, pues al contrario. Escuchar a la acuarela (entender mis pinceles, papeles, cómo se mueve el agua, cantidad de agua y pigmento, etc.) es lo que permite ir creando realidades de manera mediada, dejando que acontezca el azar y lo no esperado de hacer arte y retratos en relación.

## **CONCLUSIONES. LA FELIZ BATALLA POR LO SIMBÓLICO**

A veces me pasa que las conclusiones me sobran, porque creo que ya no tengo nada más que escribir. Curioso.

La idea inicial que tenía para este apartado era, primero, retomar lo que había escrito sobre vivir la práctica de retratar, pintar y cartografiar el vínculo con otras mujeres como goce y libertad. Además, como segunda idea, también quería añadir a estas conclusiones cómo viví la práctica de esta escritura —el poner palabras a este trabajo, proceso y práctica artística— con gran goce y con un disfrute que fue transformando esta experiencia en otro acto de aprendizaje y libertad.

Pensaba desarrollar estas dos ideas en este apartado. Simplemente eso.

Sin embargo, algo grande y curioso sucedió cuando la tutora que me ha acompañado en esta escritura, Milagros Rivera, antes de comenzar este apartado me comentó algo que me hizo repensar las ideas que profundizaría ahora. Entre las correcciones de este texto, ella me escribió:

*Encima de la imagen 5 dices que retratar en relación no se convierte en batalla (...) Como me resonaba al final del Diálogo de Diana, te comento esto: este es precisamente el límite de tu trabajo y su apertura a otra práctica e investigación (...) Diana dice que la escritura femenina te hace sufrir cuando la apuesta es muy alta, o sea, cuando estás en diálogo con un mundo más grande. Entonces es una batalla por lo simbólico. Tú has hecho un trabajo excelente con la escritura, sin batalla. Es posible incluso que con tu pintura lo hayas hecho con batalla, aunque no sepas ponerlo en palabras...*

Pensé estas palabras de Milagros durante varios días, incapacitada para seguir escribiendo, lo que dejó este apartado final paralizado. Logré descifrar este comentario cuando tracé los vínculos entre mis dos ideas originales para este apartado, con las palabras de Diana Sartori.

Para el XI Diálogo Magistral con Diana Sartori<sup>5</sup>, esta pensadora italiana nos invitó a “volver a pensar, con otras, en lo que hacemos”. En su charla magistral habló, entre otras cosas, sobre lo que llamó “bloqueo de la escritora” y lo describió como la dificultad que, algunas mujeres, encontramos en la escritura. Expresó aquello como “la dificultad de asumir la posición de estar autorizadas a escribir y ser autoras”. También explicó que este bloqueo podía deberse, entre otras cosas, a la deuda que vivimos las mujeres al sentir que debemos responder ante algo más grande, lo que en su charla llamó “un exponerse al juicio materno no de su amor quizás, sino del más que ella tal vez no tuvo para sí y sin embargo ha entregado a nosotras las hijas”.

Recuperar estas palabras del diálogo con Diana Sartori me ayudaron a comprender el comentario de mi tutora y con ello a repensar, no mi bloqueo como escritora, sino el de la apuesta artística, lo que es vivirse como artista en femenino. Aquí estaba la clave. Para repensarlo, primero retomo lo que expresé en la página 14:

*En la serie que reflexiono para este trabajo, no podría decir que la yuxtaposición de los rostros femeninos que fui construyendo (Imagen 5), se transforman en un terreno de batalla ni de resistencia.*

Vinculo ese párrafo con lo que luego escribí en la página 18:

*Debo confesar que en un inicio, para mí también era extraño hacerles esas preguntas, porque además de intuir un gesto de desconfianza, sabía que era preguntas osadas y poco habituales, cuando vivimos en un mundo donde prima el orden masculino de las relaciones y del habla (...) Poco a poco esas inseguridades mías fueron desapareciendo y a medida que hacía las cartografías con una y la otra, la inseguridad por hacer esos cuestionamiento se transformaron en fuerza, pues las iba haciendo con la convicción de que ese diálogo era un deseo y necesidad para mi conformación como mujer, para entender por qué había pintado un terreno donde deformaba mí y su individualidad del rostro para transformarlo en uno.*

Ahora pienso que en esta tímida confesión, tanto las extrañezas, incomodidades e inseguridades que viví durante el acto de vincularme con otras mujeres, aluden justamente a lo que Milagros Rivera describió como ‘la batalla de lo simbólico en mi pintura’. Refiero a la batalla simbólica que ocurre en una apuesta artística que ya no da crédito al patriarcado y busca salir de el. Sobre ello, así como una mujer puede vivir su escritura como bloqueo, sufrimiento y una dificultad por tener que responder a esa deuda que la trasciende, pienso

---

<sup>5</sup> XI Dialogo Magistral con la presentación de Diana Sartori “Volver a pensar, con otras, en lo que hacemos”. Celebrado el 6 de mayo de 2016 en la Facultad de Filosofía de Filosofía y Geografía, Universidad de Barcelona.

que la apuesta de una artista también conlleva bloqueo, sufrimiento y dificultad. Esa batalla simbólica ante la otredad implica un mayor valor político. Pienso esto porque, en primer lugar, con una exposición haces pública esa gran deuda e intentas nombrarla con unas pinturas, fotografías, esculturas y vídeos —o cualquiera sea el medio visual— que quizás, otros y otras no alcanzan a comprender o descifrar. Eso te hace comprender lo alto de tu apuesta y lo puedes vivir con miedo, o a veces con incertidumbre.

Por otro lado, en esta experiencia artística rescato una segunda batalla, que en realidad fue vivida como la primera y más grande, porque trasciende la dificultad de hacer público el trabajo artístico y toma relación, más bien, con el origen de la apuesta: sus raíces. Lo cierto es que en este escrito, si bien nombre la incomodidad y dificultad que viví al comenzar a vincularme con las mujeres para este proyecto (desde que las invité a participar y luego al hacer las cartografías), no he pensado más allá la importancia de esta tensión y batalla simbólica. En esta escritura he eludido esta dificultad grandísima, porque claro, hubieron meses de diferencia entre que viví estas tensiones y luego escribí este trabajo. Sin embargo, ahora recalco el *más* que conlleva esta dificultad y lo comienzo a explicar con estas palabras que Diana Sartori compartió en el Diálogo Magistral,

He escrito que hay un irreparable en la historia entre una madre y una hija, y es necesario aceptarlo como tal, pero hay una consigna a una deuda de libertad a sí mismas en su nombre a la que solo puede responder el acoger la llamada de la libertad en su nombre. No se puede responder individualmente, la respuesta es más grande y se da solo juntas, a trozos inadecuados y fragmentarios. Enseñar maestría de libertad comporta aceptar este límite del yo individual, y apostar por volver de modo apropiado en nombre “impropio”, más y menos que propio, no en nombre propio.

Con estas palabras, esta pensadora nos dice que el llamado hacia la escritora “bloqueada” o que “se siente en deuda” —en este caso también pienso que la artista— es a autorizarse a acoger la llamada de libertad en nombre de la madre, o bien de la otra, y eso solo puede darse cuando lo hacen juntas, cuando lo propio e individual se transforma, como en los retratos cruzados que he realizado, en lo “impropio”. Pienso, ahora, que asumir este llamado es difícil, pues se requiere coraje, valentía y deseo para trascender el riesgo de conlleva exponer(se) esa deuda ante la otra y transforma esa batalla simbólica en una apuesta política de la más real y verdadera.

Cuando invitaba a las mujeres a participar de este proyecto y les enviaba un correo explicándoles qué buscaba con esta apuesta artística y por qué precisaba de sus colaboraciones, ponía en marcha la búsqueda de eso más grande, eso que me trascendía y que solo podía encontrar o explicar si contaba con ellas, o sea, si ellas aceptaban este reto conmigo. Eso daba inicio a una batalla simbólica, porque ponía en riesgo esa individualidad con la cual hemos aprendido a ser y las invitaba a salir de allí para buscar un nosotras. Era una

invitación clara, osada y difícil: poner en el centro nuestro vínculo como mujeres, una complejidad que La librería de Mujeres de Milán ha referido como

Probablemente a ninguna de nosotras nos han enseñado la necesidad de cuidar muy especialmente las relaciones con otras mujeres y de considerarlas una fuente insustituible de fuerza personal, de originalidad mental, de seguridad en la sociedad. Y es difícil hacerse una idea de cuán necesarias son estas relaciones porque en la cultura recibida se han conservado algunos productos de origen femenino, pero no su matiz simbólico, en la medida en que los productos se nos presentaban como re-generados por un pensamiento masculino (Librería de Mujeres de Milán, 1991: 239)

Esa era mi invitación, justamente a cuidar, pensar y nombrar nuestro vínculo como forma reconocimiento y también de libertad.

Luego que ellas aceptaban el desafío de esta propuesta, yo realizaba unos retratos donde fusionaba nuestros límites y abría paso a eso nuevo y más grande. Transformaba esas individualidades en un extraño y peculiar nosotras. Era mi apuesta para expresarles a ellas, y también al resto del mundo, mi intención por recuperar y dar valor máximo a la unión simbólica de dos mujeres diversas, que unidas por el amor y la confianza, construyen mundo y realidad. Intentar decir eso, a través de las imágenes, es una apuesta dolorosa y difícil, primero porque como ha explicado Diana Sartori, conlleva sentir una deuda que implica a la madre, pero también es una deuda genealógica hacia otras mujeres. Es una responsabilidad y un compromiso grande. Segundo, es difícil porque es una apuesta que expresa algo que en el orden simbólico del padre es callado, omitido y que, como ha expresado La librería de Mujeres de Milán, no lo hemos aprendido como necesidad primera, cuando justamente hablarlo, vivirlo y confiar en ello es lo que nos da libertad.

Luego de mostrarles las pinturas de nuestros retratos cruzados les preguntaba qué había entre nosotras, qué nos vinculaba y que no. Pienso que justo en ese espacio surgía la batalla y el peligro más grande de todos, porque si bien el riesgo 'del nosotras' ya estaba ilustrado, ahora la palabra tenía que hacer simbólico. La imagen era una evidencia fija, pero las palabras de nuestro diálogo eran el ejercicio de mediación y de autoridad, eran las que vivificarían nuestro retrato para hacer circular la autoridad por nuestros rostros. La dificultad de esa conversación nos permitiría hacer el mapa que trazaba nuestra libertad. Pasar por la extrañeza, incomodidad y complejidad del dialogo —esa dificultad de hablar lo callado y no aprendido como mujeres— era lo medular para realizar la cartografía, porque se ponía en juego todo, toda mi libertad.

Si hoy solo el riesgo de hablar ya es una apuesta, conversar además sobre lo que hay entre tú y otra mujer, transforma ese espacio y tiempo en un vínculo de *affidamento*, porque emerge una confianza donde se pone en juego el reconocimiento y autoridad como práctica de deseo y libertad compartida. Una práctica donde el diálogo te (y me) ayuda a crecer,

porque al hablar, escribir, dibujar, pintar y cartografiar lo que circula entre una mujer y otra, permite nombrar el orden simbólico de la madre a través del arte. Eso me ha regalado goce e infinitos signos de libertad, porque me ha permitido, como expresa Alexandra Bocchetti (1996: 241), "poner en el centro el ser mujer y comprender que el ser mujer no está contenido todo él en la propia existencia, está antes que yo y estará después de mí y de las demás mujeres".

Esa genealogía que está antes que yo, después de mí y alrededor de las mujeres que me rodean hoy, es la gran deuda que me trasciende. Por suerte, creo yo, no la he vivido con dificultad en este proceso de escritura, porque al intentar retratar esa deuda ya he podido autorizarla. Trascender esa barrera o bloqueo ha dado autoridad a esta escritura, para vivirla como un gran goce y una oportunidad para hacer del trabajo de esta palabras, cultura en femenino.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arbiol, Clara, Molina, Dolo (en prensa). Explorando los saberes de las maestras en torno a la relación educativa. Un estudio narrativo.
- Ares, Pablo, Risler, Julia (2013). Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bocchetti, Alexandra (1996). Lo que quiere una mujer. Madrid: Càtedra.
- Braidotti, Rosi (2000). Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Buenos Aires: Paidós.
- Cigarini, Lia. (1995). La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia. Barcelona: Icaria.
- Cigarini, Lia. (2004). Libertad relacional. DUODA, Estudios de la diferencia sexual, 26
- Cigarini, Lia. (2009). Coloquio con Lia Cigarini, "La pasión por la política: pensar las relaciones y el trabajo" (4º Diálogo magistral del Centro de Investigación Duoda) DUODA. Estudios de la Diferència Sexual, núm 37.
- Contreras, José (2013). Ponerse a la escucha. Cuadernos de Pedagogía, 430, p. 63-65.
- Ettinger, Bracha (2012). The Sublime and Beauty beyond Uncanny Anxiety. En Dombois, F., Meta Bauer, U., Mareis, C., Schwab, M. (Ed.) Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research (p. 189- 213) Londres: Koenig Books.
- Flecha, Consuelo (2006). Genealogía. En Piussi, Anna María, Mañeru, Ana (Ed.) Educación nombre común femenino. (p. 46-65) Barcelona: Octaedro.
- Grosenick, Uta (2005). Women artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Köln: Taschen
- Librería de mujeres de Milán (1991). No creas tener derechos: la generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres. Madrid: Horas y Horas.
- Martínez, María Cristina, Cubides, Juliana (2012). Acercamientos al uso de la categoría de 'subjetividad política' en procesos investigativos. En Piedrahita, Claudia, Díaz, Álvaro, Vommaro, Pablo (Comp.) Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos. (p. 169-190) Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mèlich, Joan Carles (1994). Del extraño al cómplice. La evaluación en la vida cotidiana. Barcelona: Editorial del hombre.
- Nochlin, Linda (1971). Why Have There Been no Great Women Artists. En Gornick, Vivian, Moran, Bárbara. Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. (480-510) New York: Basic Books.
- Piussi, Anna Maria (1996). Saber que se sabe: mujeres en educación. Barcelona: Icaria
- Piussi, Anna Maria (2000). Partir de si: necesidad y deseo. DUODA Revista de Estudios Feministas, 14, p. 107-126.
- Sofías (2002). Escuela y Educación. ¿Hacia dónde va la libertad femenina? Madrid: horas y Horas.
- Sofías (2007). Saber es un placer. La práctica política de mujeres que buscan dar sentido libre a la educación. Madrid: Horas y Horas.

- Reilly, Maura (2015). *Women Artists : The Linda Nochlin Reade*. Nueva York: Thames & Hudson
- Rivera, Milagros. (2001). *Mujeres en relación: feminismo 1970-2000*. Barcelona: Icaria
- Rivera, Milagros (2012). *El amor es el signo. Educar como educan las madres*. Madrid: Sabina
- Rivera, Milagros (2012b). *Signos de libertad femenina (en diálogo con la historia y la política masculina)*. Biblioteca virtual de investigación DUODA.  
<http://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2012.02.0001.html>
- Ruiz Zafón, Carlos (2001). *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta
- Zamora, Lorena (2007). *El Imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes