

# Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos

Natalia PINEAU  
*Universidad de Buenos Aires (UBA)*

## *Resumen:*

En Buenos Aires, durante los años noventa, artistas mujeres y varones homosexuales se enfrentaron a un campo artístico al que visualizaban como masculino, heteronormativo y organizado alrededor de un sujeto varón, y por lo tanto excluyente de todo aquello relativo a lo femenino y homosexual. A partir de diversas acciones y prácticas confrontaron esta situación, configurándose, al mismo tiempo, como nuevos sujetos creativos. El presente artículo analiza el proceso de esta emergencia.

*Palabras clave:* identidad de género, arte argentino, arte femenino, arte gay, *queer studies*.

## *Abstract:*

In Buenos Aires, during the nineties, women artists and gays faced an artistic field that visualized as masculine, heteronormative and organized around a male subject, and therefore expulsive of everything on the feminine and homosexual. From various actions and practices they confronted this situation, configuring, at the same time as new creative subjects. This article analyzes the process of this emergency.

*Keywords:* gender identity, argentine art, feminine art, gay art, queer studies.

Durante los años noventa, la problemática de género y sexualidad emerge en el campo artístico de Buenos Aires como un asunto inherente a su propia estructura: a su concepto de sujeto creativo, a sus temas, procedimientos y materiales privilegiados, a los criterios curatoriales y las modalidades narrativas de la historia del arte y la crítica; es decir, como un problema determinante de su dinámica. Fueron artistas mujeres y varones homosexuales<sup>1</sup> los que desde una identidad social<sup>2</sup> forjada en su condición

---

<sup>1</sup> En este artículo el término “homosexual” referirá siempre a varones cuya orientación sexual hacia el mismo sexo es clara y pública. He privilegiado éste por sobre otros en la medida en que, habiendo perdido el carácter patológico que le fue otorgado originariamente, se presenta en la actualidad como una categoría capaz de absorber de modo general las múltiples autodenominaciones y denominaciones relativas a dicho colectivo social, como por ejemplo “gay” o “marica”, y cuyo uso requiere precisiones

genérica y sexual instalaron este problema; quienes revelaron y discutieron el carácter masculino y heteronormativo del canon artístico, excluyente de todo aquello vinculado con lo “femenino” y “homosexual” y, por lo tanto, restrictivo de su “yo”: de sus cuerpos y subjetividades, de sus historias personales, de sus quehaceres cotidianos, gustos y sensibilidades, y de sus problemas e inquietudes.

En este proceso de discusión, llevado a cabo a través de diversas acciones, dichas identidades sociales se volvieron identidades políticas, dando nacimiento a sujeto inexistentes con anterioridad: un sujeto “artista homosexual” y un sujeto “artista mujer”<sup>3</sup>. El objetivo del presente trabajo es brindar un panorama de estas acciones: de las obras, las exhibiciones, las palabras y los escritos que confrontaron la estructura instituida de lo artístico y que constituyeron nuevos sujetos. En este sentido, sólo se detendrá en el análisis de casos específicos a modo de ejemplo. Asimismo, tomará en cuenta la relación de este fenómeno con la reconfiguración de la escena artística y las transformaciones socioculturales de los años noventa.

Desde la apertura democrática la situación de las mujeres y de los homosexuales venía logrando cada vez mayor visibilidad gracias al accionar de diversas organizaciones militantes<sup>4</sup>. En esta visibilidad, colaboró también, en el caso de las mujeres, una agenda política internacional que entre fines de los años setenta y mediados de los noventa prestó especial atención a revertir las condiciones de desigualdad y opresión a las que se veían sometidas<sup>5</sup>; y en el caso de los homosexuales, la epidemia del VIH-sida que azotó con fuerza el país durante el primer lustro de los noventa (Pecheny, 2000). Los medios de comunicación, la Iglesia, los políticos, y la sociedad en su conjunto pronto se vieron debatiendo asuntos hasta entonces considerados privados y por lo tanto indignos de atención pública. La divulgación de estas cuestiones se potenció a medida que el Estado fue desarrollando acciones al respecto, como la creación del Consejo Nacional de la Mujer (1992) – organismo

---

que exceden el objetivo de este trabajo. Para un análisis de las implicancias de estos términos véase Horacio Federico Sívori, 2005.

<sup>2</sup> Por “identidad social” me refiero a lo que en términos posestructuralistas se denomina “posición de sujeto” dentro de un sistema de relaciones diferenciales, dentro de una determinada estructura social. Véase: Ernesto Laclau, 1993 y Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, 2010.

<sup>3</sup> Dentro de posestructuralismo, el “sujeto” emerge como consecuencia de que la estructura no ha logrado determinarlo como superficie privilegiada de inscripción de su subjetividad, fijarlo en como posición de sujeto. Este es el momento de aparición de lo político. Para un análisis de la relación entre identidades sociales e identidades políticas véase Federico L. Schuster, 2005.

<sup>4</sup> Los grupos feminista y homosexuales que habían surgidos entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta se disolvieron con la dictadura militar que gobernó argentina a partir de 1976, y se reactivaron al calor de la apertura democrática que llevó a la presidencia a Raúl Alfonsín en 1983.

<sup>5</sup> En 1975, en Ciudad de México, se inicia un ciclo de conferencias mundiales abocadas a la situación de las mujeres. Como consecuencia de ésta, Naciones Unidas estableció que durante el período 1975-1985 los países miembro deberían dedicar especial atención a promover las condiciones de igualdad de las mujeres y, en 1979, aprobó el texto de la Convención sobre la Eliminación de Toda Forma de Discriminación Contra la Mujer, documento que Argentina ratificaría en 1985. Luego de México, hubo otras tres importantes reuniones: Copenhague (1980), Nairobi (1985) y Beijing (1985). Véase: Barrancos, 2007.

destinado a bregar por la igualdad de oportunidades en materia de empleo, desarrollo económico y profesional, entre otras áreas –, la sanción de las leyes de patria potestad compartida (1985), de divorcio vincular (1987), de cupo femenino en las listas electorales (1991), de protección contra la violencia familiar (1995), de incorporación de las amas de casa al sistema de pensiones y jubilaciones (1997), y la ley de lucha contra el sida (1990), destinada a garantizar el expreso consentimiento de las personas portadoras para la realización de pruebas de detección y tratamientos así como también el secreto médico, la no discriminación, y la promoción de medidas de prevención. Con el tiempo se sumaron otras acciones tanto en relación con la ampliación de derechos de las mujeres como de las diversas minorías genéricas-sexuales. Dos hitos de este proceso fueron la reforma de la Constitución Nacional de 1994 y la sanción de la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 1996. La primera, además de incorporar varios artículos que respaldaban y promovían la estricta igualdad de los sexos, se sumó la Convención sobre la Eliminación de Toda Forma de Discriminación Contra la Mujer (CEDAW)<sup>6</sup>, uno de los instrumentos jurídicos internacionales más relevantes en cuanto a los derechos y garantías de las mujeres. La segunda continuó estos lineamientos, pero también estipuló explícitamente, y de modo novedoso para una legislación, la no discriminación por “orientación sexual” y el “derecho a ser diferente”<sup>7</sup>. Asimismo, por estos años, se derogó la facultad que poseía la policía para detener a toda persona que “alterara el orden público”, figura que caía sistemáticamente sobre quienes que no se ajustaban al orden genérico-sexual normativo<sup>8</sup> (Barrancos, 2007; Meccia, 2006; Petracci y Pecheny, 2007; Bazán, 2010).

El derecho a la diferencia, o el de la igualdad de la diferencia respecto al universal masculino-heterosexual, fue lo que varios/as artistas emergentes en los años noventa detentaron dentro de su campo específico de acción. De este modo, algunas obras, partiendo de la premisa de que la “creatividad” es una prerrogativa del sujeto varón<sup>9</sup>, citaron figuras de mujeres pintadas por artistas emblemáticos de la historia del arte indicando el lugar asignado a lo femenino: modelo, musa inspiradora y/o amante *del artista*<sup>10</sup> (Alicia Herrero, Graciela Sacco). Otras revisaron los significados genéricos

---

<sup>6</sup> Siglas de Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women.

<sup>7</sup> Constitución de la Ciudad de Buenos Aires, artículo 11.

<sup>8</sup> La policía contaba con una serie de edictos destinados a sancionar faltas consideradas menores o contravencionales, entre las cuales se incluían el exhibirse en la vía pública con ropas del sexo contrario (Edicto Escándalo, inciso F) y las reuniones de homosexuales en espacios privados, ya sean casas o locales (Procedimientos especiales, art. 207, De los homosexuales). En 1998, con la ley 10, los edictos policiales fueron derogados y reemplazados por el llamado Código de Convivencia Urbana.

<sup>9</sup> La noción de “creatividad” es dependiente de la categoría de “sujeto” (Cao, 2000) en tanto requiere de sus atributos: libertad y racionalidad, rasgos que posibilitan que sea “cognoscente, agente de elecciones voluntarias y de responsabilidad moral y legal”, y si bien en su nacimiento moderno se pretendía universal, en la práctica excluyó al sexo femenino así como a todos aquellos que no fuesen varones-heterosexuales, blancos-occidentales y de clase media y alta (Femenías, 2000: 53).

<sup>10</sup> Estas personificaciones de la femineidad dentro de la historia del arte han sido señaladas por numerosas investigadoras, entre ellas Robinson, 1998.

masculinos sedimentados en los materiales de la pintura y en los materiales y morfología de la escultura, y los suplieron o alteraron con otros de índole “femenina” y/o “doméstica”: en lugar del lienzo-bastidor como soporte para la figuración, utilizaron repasadores (Herrero) y frazadas (Feliciano Centurión), o introdujeron telas floreadas, manteles, perlas, colores pastel y figuras ornamentales en la recreación de estilos pictóricos y obras paradigmáticas del pasado (Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo). Del mismo modo, el carácter pétreo y macizo de la escultura de bulto fue resignificado desde la utilización de objetos como pequeños osos de peluche de tipo souvenir (Cristina Schiavi), la ropa o atuendos de la misma artista (Ariadna Pastorini), o palanganas, compoteras y *bowls* de plástico (Omar Schiliro). Las emociones y el cuerpo – sus fluidos, órganos o padecimientos – también fueron tematizados, entre otros procedimientos (Graciela Hasper, Schiliro), por el bordado sobre tela o el tejido *crochet* (Centurión, Silvia Gai)<sup>11</sup>.

En relación con este último caso, la obra *Flores del mal amor* (c. 1996) de Centurión, constituye un ejemplo paradigmático. En nueve pequeñas carpetas de algodón y contorno de raso rojo, diferentes composiciones de rosas bordadas son acompañadas por cortas frases poéticas y melancólicas que, también bordadas, van poniendo en relación – hilvanado – un amor pasado, la sangre y la enfermedad: “perfumo tu recuerdo”, “los pétalos añoran tu presencia”, “luz divina de mi alma”, “el amor inunda mi corazón”, “florece mi interior”, “mi sangre limpia su memoria”, “donde descansan las rosas”, “me adapto a mi enfermedad”. El artista se “adaptaba” al VIH-sida, a la fragilidad de un cuerpo que, como las rosas, se sabía pronto a morir – tal vez a causa de aquel “mal amor” – y que, aun así, perfumaba, añoraba, o iluminaba su alma.

El bordado, la costura, el tejido al *crochet* y la escritura fueron parte de las pocas actividades que Centurión pudo hacer cuando la enfermedad comenzó a avanzar, obligándolo a prolongados períodos de reposo. Antes, si bien confeccionaba personalmente algunas manualidades de esta índole para sus obras, la mayoría de las veces se las solicitaba a sus vecinas, a las madres de sus amigas, a las mujeres que formaban parte de su círculo afectivo (Pineau en entrevista con Ana López, 30 de octubre de 2013). Eran ellas quienes habían configurado su núcleo primario en Paraguay, donde había nacido, y de quienes admiraba su capacidad de brindar amor, cuidado, calor, protección, de crear un hogar. Esa feminidad, prohibida para él en tanto varón, fue la que trasladó a su obra mediante la sustitución del lienzo-bastidor por el lienzo-frazada, las almohadillas y las carpetas, y los procedimientos de costura y tejido. “Celebrar el mundo femenino que he vivido”, diría Centurión, “liberarme” de ciertos “tabú”, es lo que estoy haciendo con mi obra (Bruzzzone c. 1995-1996).

Algunas artistas también incorporaron en sus obras materiales y procedimientos relativos a lo “femenino”. En ciertos casos para reivindicar o celebrar los espacios en los que se desenvolvían y las actividades que desarrollaban diariamente, en otros, para

---

<sup>11</sup> Para un análisis de algunas obras de los artistas mencionados en relación con la cuestión de género y sexualidad, véase: Giunta 1993, 1994; Katzenstein 2011; Pineau, 2011.

criticar su relegamiento a esos mismos espacios y actividades, y, cualquiera sea el caso, para referir a la marginación o negación del “sujeto mujer” dentro del sistema artístico. Pero más allá de sus trayectos plásticos individuales, las exhibiciones colectivas, exclusivamente de mujeres, y por lo general autogestionadas, constituyeron una modalidad reiterada para plantear este problema.

Ejemplo de estas iniciativas fue *Juego de damas* (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1996)<sup>12</sup>, exhibición ideada por Graciela Hasper, Magdalena Jitrik y Diana Aisenberg, en la que participaron quince artistas de diversas generaciones, desde jóvenes emergentes hasta consagradas. Crear una genealogía matrilineal del arte argentino contemporáneo, brindar un “fragmento que... [pudiera] resultar significativo” de la producción artística femenina (anónimo, c. 1994: s/p), era uno de los objetivos que se habían propuesto las organizadoras ante la invisibilidad que sufría el arte hecho por mujeres. En esta dirección, proyectaron la realización de un libro-catálogo que, ampliando la nómina de la exhibición, y compuesto por textos de diversos autores, ahondaría en las características de sus obras y en sus aportes al desarrollo de la disciplina (anónimo, c. 1994).

Si bien la ambiciosa empresa de crear una historia del arte centrada en el “sujeto mujer” no se concretó, llegó a publicarse un catálogo de características poco frecuentes para una exhibición gestionada en su totalidad por las mismas artistas, llevada a cabo en un espacio estatal, en un país que comenzaba a sumergirse en una de sus peores crisis económicas, sociales y políticas. Dedicado exclusivamente a las participantes, el catálogo contenía una amplia fotografía en colores de la obra de cada una y dos textos de autoría diferente. Uno de ellos, sucinto, de la historiadora y crítica de arte Belén Gache, centrado en la pregunta acerca de la relación entre el arte y la subjetividad femenina. El otro de su colega Adriana Lauría que, invitada por las artistas, ofició de curadora. Siguiendo lo esbozado en las escuetas líneas dedicadas a la exhibición en general, en las que se explicitaba el objetivo de lograr, a través de la acción colectiva, una visibilidad individual que se presagiaba imposible desde el desenvolvimiento personal, el escrito se organizaba en apartados por artista. Se narraban sus comienzos en la práctica, se mencionaban sus obras y exhibiciones más significativas, los temas que habían ido trabajando, los procedimientos que las caracterizaban, los movimientos artísticos en los que se inscribían, y las continuidades y rupturas en sus mismas trayectorias. Este exhaustivo y pormenorizado estudio de las singularidades creativas – inédito en nuestro medio tratándose de una exhibición compuesta en su mayoría por novatas – refrendaba el carácter de “artistas” de *las* artistas, la igual valencia que sus colegas varones, y, por lo tanto, su inclusión dentro de la narrativa del arte argentino contemporáneo (Pineau, 2013b).

Entre los artistas homosexuales las exhibiciones colectivas no fue una modalidad privilegiada para dar cuenta del canon masculino de lo artístico. En su caso,

---

<sup>12</sup> Hubo otras dos versiones anteriores de la exhibición durante el año 1995, una en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario, y la otra, en el Espacio Nave del Teatro Auditórium de la ciudad de Mar del Plata.

a además de las obras, este problema se dirimió a través de los textos de catálogos de exhibiciones individuales y las palabras esgrimidas en debates públicos o en entrevistas periodísticas acerca de las características de sus trabajos y de su visión del arte. Allí señalaron el vínculo entre su orientación sexual, su sensibilidad, sus gustos artísticos, sus historias de vida y sus prácticas cotidianas con la adopción en sus obras de procedimientos relativos a las “manualidades femeninas” o “domésticas”, a lo artesanal, delicado y decorativo. Sin embargo, y en relación con su orientación sexual más que con su perspectiva de lo artístico, puede señalarse la gestión que hicieron algunos de ellos para traer una muestra de artistas norteamericanos pertenecientes a un colectivo *gay* militante (Rosa, 2008; Pineau, 2014).

Las acciones conjuntas de los artistas homosexuales por un lado y de las artistas mujeres por el otro, constituyeron un acontecimiento político dentro del campo artístico de Buenos Aires en la medida en que develaron el modo en que en su organización, en sus jerarquías y exclusiones, en sus preferencias y valoraciones, se articulaba el género y la sexualidad; en la medida en que pusieron de manifiesto cómo estos factores constituían variables de discriminación a la hora de establecer “artistas”, “materiales”, “asuntos” y “procedimientos”. Asimismo, estas acciones basadas en sus experiencias, sentimientos, vivencias, gustos y padecimientos compartidos como mujeres y homosexuales, hicieron a la aparición de nuevos sujetos artísticos: un sujeto “artista-mujer” y un sujeto “artista-homosexual”, sujetos inexistentes con anterioridad en tanto identidades políticas, en tanto disruptivos del canon masculino-heterosexual del arte<sup>13</sup>.

Sin embargo, la solidez del sujeto “artista-homosexual” acabó siendo mayor que la del sujeto “artista-mujer” en la medida en que, bajo el liderazgo de Jorge Gumier Maier – unos años mayor que los demás –, lograron construir un discurso que articuló su identidad sexual, el carácter de sus obras y un espacio exhibitivo de pertenencia en antagonismo con arte argentino de los años ochenta, con un arte que, aunque ya agotado, aún no hallaba un sucesor lo suficientemente identificable. En contraste, los enunciados de las artistas, sus obras y sus exhibiciones, se mostraron como textualidades ocasionales, dispersas o discontinuas y sin un enemigo artístico de anclaje histórico preciso.

En 1989 Gumier Maier comenzó a dirigir La Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, espacio donde los artistas homosexuales, entre otros jóvenes de estéticas diversas – y heterosexuales –, adquirieron visibilidad componiendo rápidamente una parte importante de los artistas argentinos representativos de la “década del noventa”<sup>14</sup>. Toda esta diversidad, que de por sí se distanciaba del “arte de los años ochenta”, encontró en aquella figura, y en la de algún que otro crítico, una voz la explicitara, que la significara como tal, que le otorgara lingüísticamente un carácter de ruptura. Pero ésta fue más precisada por el

---

<sup>13</sup> Sobre el concepto de “lo político” y “emergencia de sujeto” véase: Ernesto Laclau, 1993; Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, 2010, y Federico L. Schuster, 2005.

<sup>14</sup> Para una historia de La Galería del Rojas y sus características, véase: Cerviño, 2009; González, 2009, Pineau, 2012.

director en relación a los artistas homosexuales, núcleo del cual él también formaba parte, e identidad con la que la galería quedó identificada en gran medida<sup>15</sup>.

Si el arte del pasado inmediato había estado dominado por una concepción “masculina-heterosexual” de lo artístico, el nuevo arte se abría paso desde la “feminidad”, desde lo “amanerado”. Si la pintura de índole neoexpresionista, de gran formato, carga matérica y gestual, y el arte político-social en general, dos vertientes sobresalientes y no necesariamente separadas del arte de los ochenta, se inscribían dentro del mandato viril, combativo, racional, el “nuevo arte” – al menos el de aquel sector en el que se incluía Gumier Maier – se inscribía en la tradición de las manualidades y “artesánías femeninas”, de que aquellas prácticas “desmarcada[s] de la trama del gran arte” (Gumier Maier, 1989: s/p), marginales, de carácter decorativo y mundano, fundadas en el goce y ajenas al deber heroico. Pero en esta valorización de lo marginal en términos genéricos-sexuales, también se cifró una valorización de lo marginal en términos de clase. Se trataba de una “feminidad pobre”, de escasos recursos económicos y culturales, de materiales y procedimientos ordinarios, vulgares, kitsch. En este sentido, La Galería del Rojas fue el espacio de inscripción de un sujeto “artista-homosexual”, amateur y popular (Gumier Maier, 1989, 1994; Ameijeiras, 1993).

Esta propuesta artística, más allá de vincularse con la identidad social y cultural de sus hacedores, emergía como una síntesis de los diferentes caminos por los que Gumier Maier había transitado a lo largo de su vida. La cuestión de clase había sido objeto de largas consideraciones durante su militancia en la izquierda revolucionaria de los años setenta, así como la cuestión de género y sexualidad durante su militancia en el Grupo de Acción Gay en los tempranos ochenta. Fue a partir de esta organización y de su labor periodística en diversa revistas de la época, como por ejemplo *El Porteño*, en donde tenía una columna sobre la situación de las mujeres y los homosexuales, que conoció a Pombo y Schiliro (Pineau, 2013c). Asimismo, en estos años, además de dedicarse a la pintura, participó en diversos eventos de la llamada cultura *under*, espacio en el que el género y la sexualidad formaron parte de los asuntos abordados por las prácticas teatrales y performáticas (Garbatzky, 2013). De este modo, Gumier Maier no sólo contaba con un sólido conocimiento de los temas que en los tempranos noventa articuló con lo artístico, sino también con una sólida formación política, con experiencia para instalar problemas y discusiones.

Todos estos factores se hallaban ausentes del núcleo de las artistas mujeres. Ninguna se vinculó con los movimientos de mujeres o feministas, por más cercanía que mostraran con sus principios. Sus reflexiones acerca del lugar de las mujeres o de lo “femenino” en el arte se forjaron más al calor de lo emanado por la escena sociocultural contemporánea que de un compromiso teórico-militante. De hecho, no sólo ignoraban el derrotero de aquellos movimientos, sino también sus vínculos con el

---

<sup>15</sup> En relación a esta identificación, Gumier Maier comenta que hasta llegaron a preguntarle si se podía exponer en la galería aún sin ser homosexual. Pineau en entrevista con Jorge Gumier Maier, 6 de febrero de 2013.

mundo del arte local<sup>16</sup> e internacional, o lo conocieron en ese mismo momento (Pineau en entrevista con Magdalena Jitrik, 1 de junio de 2010; Graciela Hasper, 2 de junio de 2010 y Cristina Schiavi, 3 de junio de 2010). Estas diferencias hicieron sin duda al impacto político dispar que tuvieron uno y otro sujeto.

Mientras que alrededor de los artistas se generaron intensas discusiones y debates, las artistas no consiguieron mayores éxitos que los que le depararon sus mismas exhibiciones. Sin embargo, el accionar de unos y otras, el desarrollo conjunto de sus prácticas, instalaron la cuestión de género y la sexualidad como un aspecto intrínseco a lo artístico, a sus conceptualizaciones de “artista”, a sus valoraciones de materiales y procedimientos, y a la organización de su propia historia o relato, desestabilizando, de este modo, los parámetros instituidos hasta el momento y, consecuentemente, ampliando el horizonte de posibilidades y de sujetos creativos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMEIJEIRAS, HERNÁN (1993): “La única posibilidad del arte es la evasión”, *La Maga*, a. 2, n° 77, Buenos Aires: 7 de julio.
- ANÓNIMO (1994): proyecto de exhibición de *Juego de damas*.
- BARRANCOS, DORA (2007): *Mujeres en la sociedad Argentina. Una historia en cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BAZÁN, OSVALDO (2010): *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires, Marea.
- BRUZZONE, GUSTAVO (1995-96): entrevista a Feliciano Centurión, Buenos Aires.
- CAO, MARÍA L. F. (2000): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid: Narcea.
- CERVIÑO, MARIANA (2009), “De lo espiritual en el arte. Notas sobre arte argentino durante la década del noventa”, en Ana Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*, Buenos Aires: Eudeba.
- FEMENIAS, MARÍA LUISA (2000): *De sujeto a Género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*, Buenos Aires: Catálogos.
- GARBATZKY, IRINA (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performances en el Río de la Plata*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIUNTA, ANDREA (1993): “La mirada femenina y el discurso de la diferencia”, ponencia presentada en *Los signos del arte*, 1er Coloquio Latinoamericano de

---

<sup>16</sup> Sobre la relación artes visuales y feminismo en Argentina, véase: María Laura Rosa, 2014.



- Estética y Crítica, organizado por la Universidad de Buenos Aires y la Asociación Argentina de Estética, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 3 al 5 de noviembre.
- GIUNTA, ANDREA (1994): “Intervenciones en el cuerpo. Impresiones luminosas”, en Andrea Giunta, Jorge López Anaya y Graciela Sacco, *Escrituras solares. La heliografía en el campo artístico*. Graciela Sacco, Rosario, Sacco.
- GONZÁLEZ, VALERIA (2009): “El papel del Centro Cultural Ricardo Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009”, en Máximo Jacoby y Valeria González, *Como el amor*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- GUMIER MAIER, JORGE (1989): *Marcelo Pombo-Producción 88-89*, [cat. exp.], Buenos Aires, Galería del Rojas-Centro Cultural Ricardo Rojas, del 3 al 18 de octubre.
- GUMIER MAIER, JORGE (1994): “El Rojas”, en *5 años en el Rojas*, Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.
- KATZENSTEIN, INÉS (2011): “Avatars of Art in the Argentina of the 1990s”, en Ursula Davila-Villa (ed.), *Recovering Beauty. The 1990s in Buenos Aires* [cat. esp.], Austin, The Blanton Museum of Art at the University of Texas at Austin.
- LACLAU, ERNESTO (1993): *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- LACLAU, ERNESTO; MOUFFE, CHANTAL (2010): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MECCIA, ERNESTO (2006): *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires: Gran Aldea.
- MÓNICA PETRACCI (coord.) y MARIO PECHENY (2007): *Argentina, derechos humanos y sexualidad*, Buenos Aires: CEDES.
- PECHENY, MARIO (2000): “La salud como vector de reconocimiento de derechos humanos: la epidemia de sida y el reconocimiento de los derechos de las minorías sexuales”, en Ana Domínguez Mon [et. al.], *La salud en crisis. Un análisis desde la perspectiva de las ciencias sociales-III Jornadas interdisciplinarias de salud y población*, Dunken: Buenos Aires.
- PINEAU, NATALIA (2010): entrevista a Magdalena Jitrik, Buenos Aires, 1 de junio.
- PINEAU, NATALIA (2011): “Artes visuales y 'feminidad' en Buenos Aires durante la década de 1990”, en *Revista Avances*, n°18, 2010-2011, Córdoba: UNC.
- PINEAU, NATALIA (2012), “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Volumen II, Archivos CAIA IV, Buenos Aires: EDUNTREF-CAIA.
- PINEAU, NATALIA (2013<sup>a</sup>): entrevista a Ana López, Buenos Aires, 30 de octubre.
- PINEAU, NATALIA (2013<sup>b</sup>), “El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición *Juego de damas* como estudio de caso” en *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la*

- Universidad Nacional de General San Martín* (IDAES-UNSAM), n° 11, Buenos Aires, mayo.
- PINEAU, NATALIA (2013<sup>b</sup>): entrevista a Jorge Gumier Maier, Tigre, 6 de febrero.
- PINEAU, NATALIA (2014), “*Maricas en Buenos Aires*”, en *Exhibir y narrar el arte Latinoamericano / Latino- Grounds for Comparison: Neo-Vanguards and Latin American/U.S. Latino Art, 1960-90*, project organized by Dr. Andrea Giunta and Dr. George Flaherty of the Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS)-University of Texas at Austin, with the support of the Getty Foundation, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, del 2 al 6 de junio.
- PINEAU, NATALIA, entrevista a Graciela Hasper, Buenos Aires, 2 de junio.
- PINEAU, NATALIA,; entrevista a Cristina Schiavi, Buenos Aires, 3 de junio.
- ROBINSON, HILARY (1998): “Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación”, en Katy Deepwell (ed.), *Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid: Cátedra.
- ROSA, MARÍA LAURA (2008), “Un territorio dislocado”, en *Rosana* [Ramona], n. 87, Buenos Aires.
- ROSA, MARÍA LAURA (2014), *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires: Biblos.
- SCHUSTER, FEDERICO L. (2005): “Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva”, en Schuster Federico L., Francisco Naishtat y Gabriel Nardacchione (comp.), *Sujetos de acción colectiva*, Buenos Aires: Prometeo.