

Soria, María Soledad

Zavala, María del Rosario

rosariozab@yahoo.com.ar

soriamariasoledad@yahoo.com.ar

Facultad de Artes y Diseño, Secretaría de Ciencia, Técnica y Postgrado

Universidad Nacional de Cuyo.

Área de interés: Dimensiones estéticas de la comunicación y la cultura.

Palabras claves: arte- mujer- escenario local

ESCENARIOS EMERGENTES EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA
MENDOCINA, EL CASO DE LAS MINAS DE ARTE 1993-96.

INTRODUCCIÓN. UN ACERCAMIENTO AL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los nuevos modos de producción, circulación y apropiación del arte surgidos en un contexto histórico-social posmoderno han tenido un fuerte efecto en las prácticas artísticas latinoamericanas, sirvieron para vaciar y silenciar lo irrepresentable: la violencia del terrorismo de Estado como condición permanente de las democracias neoliberales; pero a la vez, y en un efecto casi contrario, junto a la carga desmovilizadora del relativismo escéptico y del nihilismo contemplativo que caracterizan al campo posmoderno, aparecieron dentro del mismo tendencias que se lanzan en una intervención crítico social^[1], han surgido recursos posibles para aguzar la conciencia sobre la diversidad, la reivindicación de las minorías y las diferencias en todos los planos de nuestra sociedad.

Desde este horizonte de comprensión cabe preguntarse si estamos frente a los límites de expansión de la cultura y el arte subordinados al capricho del mercado multinacional o si el reconocimiento y visibilidad de las diferencias étnicas, sexuales y de género, se conviertan en fuerzas revitalizadoras de la diversidad y la experimentación en las artes.

El proceso histórico-social latinoamericano contemporáneo se encuentra en un punto de inflexión. Del estruendoso fracaso de las políticas neoliberales hasta las actuales búsquedas

de alternativas para la construcción de sociedades democráticas y pluralistas, existe toda una serie de propuestas culturales y artísticas que es necesario analizar y evaluar.

En este sentido, y en la búsqueda por establecer parámetros para comprender el desarrollo de las nuevas estrategias en el campo artístico provincial dentro del contexto artístico latinoamericano, es decir, las articulaciones entre lo local y los lenguajes internacionales, nuestra pesquisa se centra en los procesos de producción y reproducción, resignificación y apropiación por parte de los artistas mendocinos de las prácticas artísticas, y el contexto histórico social mendocino donde se insertan los diversos sujetos (artistas, críticos, públicos, museos etc.). O sea que, nuestro propósito general es el de generar conocimiento sobre los procesos de innovación y renovación en el campo artístico mendocino. Y en la intención por construir una historia social general del arte, el análisis de casos específicos pueden darnos indicaciones valiosas para responder a las preguntas que articulan nuestra indagación.

Así es como nos encaminamos en el análisis de un caso particular como el de *Las minas de arte*, un grupo de nueve jóvenes mujeres artistas que a principios de la hoy controvertida década de los '90 decide encarar un proyecto común con características particulares, según nuestras consideraciones, provocadoras e innovadoras para el campo artístico mendocino de la época. Precisamente, a partir de los conocimientos sobre este característico colectivo de mujeres y de los desarrollos teóricos sobre estudios de género en arte en nuestra provincia, nos planteamos la necesidad de recolectar, documentar, producir conocimiento y poner en valor las producciones artísticas del mismo, con la intención de brindar un aporte al desarrollo del arte de género en el campo artístico mendocino. En otras palabras, se trata de analizar cómo este grupo se identifica con un discurso de género y cómo a través de formas innovadoras y anticlásicas buscaron renovar la imagen de la mujer dentro del campo artístico provincial.

De este modo emprendimos un análisis de este “fenómeno” artístico, social y cultural, a partir de algunas preguntas que nos servirían de guía general en nuestros objetivos, entre ellas: ¿es posible un juicio científico social acerca de la actividad de este grupo?, ¿son significativos estos planteos para la producción artística del mismo?, ¿cuál es la relación entre arte y sociedad?

Con planteos teóricos claros la investigación se enfoca así a partir de insumos flexibles y plurales, abordando nuestro objeto de estudio a partir de diferentes disciplinas y sus metodologías. La búsqueda intentará comprender al arte a partir de un estudio crítico e histórico, con metodologías propias de la *Historia social del arte*, la *Semiótica del Arte*, la *Teoría del Arte Latinoamericano* y la *Sociología del arte*. Trabajando así con una estrategia epistemológica de *disciplinas nómadas* (García Canclini), de tal manera que teniendo un objeto y un campo de intervención tan complejos, se podría recorrer un proceso de producción de sentido en este tema particular.

Nuestro trabajo se encamina hacia la reconstrucción de lo que hemos denominado como campo artístico bajo el concepto de Pierre Bourdieu de *campo*, lo cual nos remite a emplear métodos de crítica y documentación, es decir detección de datos empíricos, históricos e historiográficos. Por lo tanto, la metodología se basa en la recolección de documentación histórica y, el análisis social en el estudio de casos, contando con estrategias tales como las *entrevistas en profundidad* (historias de vida y entrevistas en acción), que nos permiten una descripción detallada de los acontecimientos y experiencias de la vida de estas artistas, y como documentos sociológicos, nos iluminan los rasgos sociales significativos de los hechos narrados. Además, el rastreo y análisis de los manifiestos, las obras, y en general, de los diversos documentos de afiliación para construir las tipologías que estructuran las representaciones constituyen datos de primer línea. Entonces, requerimos de una teoría del análisis del texto. Se trata de aplicar herramientas semióticas propias de los problemas hermenéuticos que surgen de lecturas expertas como es la lectura crítica de las artes.

De esta manera, se nos presenta un arduo trabajo, con la intención de producir conocimiento desde una línea crítica, preocupada y ocupada por la producción teórica sobre el arte y las ideas que lo presentan dentro de nuestra región. Ya que creemos que hablar de arte hoy en día adquiere valor para quienes creemos en la necesidad de buscar caminos alternativos para poder encontrar explicaciones, o al menos algunas luces sobre nuestra realidad social.

UNA APROXIMACIÓN AL CASO

LOS FUNDAMENTOS

1. La categoría de autonomía relativa del campo artístico, desarrollada por Pierre Bourdieu (Sociología y cultura, 1990 y; Las reglas del arte, 1995) conlleva una gran fuerza explicativa.

En este sentido, es posible describir al arte analizando las condiciones del campo artístico en general, y evaluarlo, desentrañando sus significados en referencia al proceso histórico social, como el espacio más general de la producción/reproducción de las tradiciones artísticas. El campo artístico alude a un conjunto de instituciones, de formas de legitimidad, de disputa y arbitraje, de lucha por la direccionalidad, por el sentido y valor de las obras, las poéticas y los artistas, los críticos, etc.

En el desarrollo de la sociedad, el arte surge como un campo particular, el cual cuenta con cierta autonomía, en la medida en que arte y sociedad establecen una relación recíproca donde el arte se manifiesta “...como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma” [2]. En su autonomía, el campo del arte crea formas, relaciones, pautas, productos que lo constituyen como tal y, en su desarrollo, a través de los cambios históricos, esa autonomía, al igual que las relaciones de fuerza, van cambiando.

El campo del arte es una red de relaciones objetivas entre diferentes posiciones. Así podemos ver cómo un artista, según su procedencia y propiedades sociales, llegó a ocupar y hasta producir las posiciones ya creadas o aún por crear que un estado del campo artístico ofrecía y entonces, exponer de forma completa y coherente “las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones” [3], o sea que no se trata de ver lo que tal artista fue o es sino, como el propio Bourdieu lo afirma, de entender la situación del campo y la posición que el artista adopta dentro de este.

La ruptura con el intuicionismo nos permitirá realizar un análisis histórico y sociológico que constituye una forma eficaz de conocimiento del arte. Así, el juego desinteresado de la sensibilidad adquiere sentido en tanto supone ciertas condiciones históricas y sociales

dentro del campo artístico, en tanto que la ciencia del arte se encargaría de analizar no sólo los aspectos particulares de las obras de arte sino además, todos los aspectos que conciernen al propio campo.

Categorías bourdonianas como ésta, están fuertemente relacionadas con su base empírica, por lo tanto, el campo artístico debe ser pensado teniendo en cuenta la situación del “campo” en una situación social e histórica de la dependencia, y la alineación, pero también de la resistencia, la autoafirmación y la creatividad de nuestros artistas e intelectuales[4].

II. El proceso de creación de una cultura visual y de una tradición propia, forma parte de una discusión acerca de lo que podríamos denominar como conciencia estética y sus articulaciones con las prácticas artísticas, la producción y la reproducción del campo artístico más general. Lo latinoamericano establece “el topos” desde el que nos posicionamos, desde donde construimos nuestros discursos, desde donde formular valoraciones e interpretaciones, lugar de sentidos y significados. La descripción de esta tradición es una tarea de la historia social del arte local y esta historia también, requiere de una teoría del arte latinoamericano.

Pareciera ser que hay un consenso acerca del arte latinoamericano, existe una historia del arte latinoamericano, también una crítica de arte latinoamericano, y una enorme y valiosa cantidad de trabajos en los que se puede leer/encontrar una tal teoría. La cual se entiende a partir de una reflexión histórico-crítica sobre el arte y sus relaciones con la historia y la sociedad latinoamericanas. Pero cabe advertir que la teoría del arte latinoamericano es seguramente un espacio en construcción. Nos queda el trabajo de sistematizar, catalogar y articular los contenidos de la misma.

En la actualidad, la teoría del arte latinoamericano esta ligada a dos momentos relevantes para su conformación. En una primera instancia, podemos hallarla ligada a la teoría de la dependencia, la idea del progreso y la modernización, momento del cual, según Oscar Zalazar, podemos revisar varios debates: “...los intentos de desarrollar un lenguaje plástico propio” [5] para remontar el tema sobre la supuesta despolitización del arte de la década del ‘90, “ los planteos de la popularización del arte, es decir, de la pasividad de la

difusión y de la circulación de la obra de arte...[y] el problema de las artes visuales cuando recurren al arte popular para construir signos de lo nuestro” [6]. Y de un segundo momento, la discusión acerca del cuestionamiento deconstructivista del pensamiento posmoderno, se trata de analizar los argumentos, temas y categorías básicas pendientes, poner en juego los grandes conceptos y asumir la complejidad y el tratamiento de las contradicciones de nuestros procesos. “Se trata en fin de pensar, escribir y debatir una productividad visual, estética y artística acorde a la necesidad de representación de nuestros pueblos, de mantener las diferencias y la pluralidad... de alcanzar una productividad más racional sin caer en las tentaciones de la homogeneización, del azar... Se trata de instrumentos, herramientas para una renovación del proyecto de llevar el arte a la vida, en el siglo de la globalización y de la emergencia de los antiguos males. De eso trata el arte latinoamericano contemporáneo” [7].

En este sentido, Latinoamérica puede considerarse una categoría cultural donde lo masivo, lo culto y lo popular se entrecruzan en la producción del arte y redefinen permanentemente los artefactos artísticos. Como claramente afirma Ticio Escobar, el arte latinoamericano se exhibe como *“un paisaje crepuscular de signos entreverados, un escenario promiscuo y vacilante” [8]*, marcado por los cruces, las fronteras y los umbrales permeados por las articulaciones entre lo local, lo internacional. Articulaciones que no se resuelven en antítesis gloriosas sino mediante un pragmatismo negociador, disquisiciones menores y concertaciones parciales. Mestizajes, hibridación, mundialización, etc. tratan de dar cuenta de tales fenómenos (Oscar Zalazar).

III. Analizar las formas y vías por las cuales se cuestiona el lugar asignado al discurso del arte, al orden que lo conforma, nos remite a la categoría de *crítica cultural* a la que Nelly Richard hace referencia al hablar de los modos, espacios y prácticas marginales que desbordan las vigiladas fronteras académicas del saber y el hacer, *“Esa crítica ocupa la materialidad sociocomunicativa de los signos como escenario de intervención y cuestionamiento a las modalidades del discurso de las representaciones del poder y de los poderes de la representación” [9]*.

Esta crítica nos permite poner al descubierto las relaciones de poder/saber en cuanto al campo artístico local, en este caso, conocer aquellas tendencias que se enfrentan con las tendencias legitimadas del academicismo, el mercantilismo o la ideología política. Existen prácticas transformadoras en el campo artístico y cultural que registran el impulso de estas fuerzas críticas, por lo tanto es necesario activar el debate y la reflexión teórica en torno a ellas.

Las prácticas transformadoras en el campo artístico y cultural, la reestructuración de las redes de socialización, el intento de rearticulación del espacio de debate público, los vínculos entre cultura, política y democracia, la diversidad de conflictos y la pluralidad de alternativas de solución, perfilan el tratamiento de una dimensión más cultural de la problemática social, *"Parte del nuevo tramado democrático se basa en que la heterogeneidad de la materia social y comunitaria ha formado grupos sectorialmente diversificados cuyas utopías libertarias chocan con relaciones que no son sólo de explotación... sino también de opresión y dominación"* [10]. Son varias las fuerzas de cambio social y cultural que surgen para ejercer presiones e intromisiones en los límites y las fugas del cierre y la vigilancia practicada por las fronteras del control institucional. Fuerzas que emergen de la multiplicidad social *"para reclamar su derecho a la singularización de la diferencia contra la represiva uniformidad del estándar de la identidad mayoritaria"* [11]. De género, étnicas, sexuales, fuerzas que se focalizan en la escena social vinculadas al tema de la identidad y la diferencia.

Así, mujer y cultura entran en el debate como una diferencia genérico- sexual posible de ser articulada desde la reflexión entre crítica cultural y teoría feminista.

La historia y la cultura de mujeres se han construido entre resistencias, consentimientos, negociaciones y renegociaciones entre sus límites y las resquebrajaduras que el sistema de autoridad, dominación y colonización, masculino ha propugnado. Luchas que se desarrollan dentro de un campo de poderes y significaciones, donde los signos que forman el lenguaje, son *materiales polémicos*, cargados de valoraciones y contenidos dentro del campo de batalla de producción de significado. Masculino y femenino se presentan como dos fuerzas en pugna, como dos signos que operan como puntos simultáneos y contradictorios sobre identidad, poder y cultura.

Así el discurso de mujeres (discurso feminista) adquiere una dinámica móvil, donde la toma de conciencia por los usos del/los lenguaje/s, la ruptura con lo *propio femenino* que se le ha querido asignar tautológicamente a la mujer como valores por la ideología sexual dominante, la apropiación/desapropiación/reapropiación en el interior de la cultural como un campo de relaciones de fuerza entrelazadas, y la búsqueda de resoluciones por fuera de las diferenciaciones de otredad, lo nuestro o lo de afuera, se trata de que las mujeres, los feminismos, irruman (o continúen haciéndolo) *“en medio de estos juegos de diferenciaciones desde la diferencia genérica y sexual como eje transversal de potenciación- activación y multiplicación de las diferencias, para pluralizar en ellas la virtualidad compartida (ORTEGA:1990)de lo femenino”* [12].

Así, intentamos construir saberes dentro de las resquebrajaduras de las disposiciones masculino- dominantes. Entonces se construyen saberes desde, por y hacia las mujeres, y las producciones teóricas sobre el arte hecho por mujeres encuentran su lugar en la crítica feminista de arte. Según F. Borzello la crítica feminista de arte podría definirse como todo texto elaborado sobre arte basado en la interacción de las mujeres con todas las formas del arte, la cual se diferencia de la masculina porque el mundo del arte funciona según la norma patriarcal [13]. Las acciones de esta crítica buscan plantear modelos de la práctica artística de mujeres, develar los contextos de acción e interpretación de las obras y de las artistas. Así los escritos, catálogos, publicaciones en general, etc. referidos al arte realizado por mujeres son parte de dicha crítica que se perfila como una construcción teórica de arte.

Las obras de arte de mujeres necesitan encontrar su lugar dentro del contexto artístico histórico-social, deben dejar de ser tratadas como marginales, para comenzar a considerarlas dentro de las cuestiones sobre la producción social del arte, pues hay diferencias inevitable, como las de género, que requieren construcciones e interpretaciones plurales y múltiples, de modo que la crítica feminista del arte debe presentarse como un ámbito de reflexión sobre cuestiones político sociales a través de obras de arte concretas, de la posición y representación de las mujeres.

MINAS DE ARTE (1993-96)

1. *Las minas de arte* surge hacia fines de 1993 con más dudas que certezas acerca de sus contenidos, pero con una necesidad explícita de presentarse y encontrar un lugar dentro del campo artístico local.

Compuesto por nueve artistas emergentes mujeres, el grupo tuvo una corta pero intensa vida y en cierto sentido, podemos decir que, convulsionó el campo de las artes plásticas local. La “provocación”, el “glamour” y la utilización de su propia imagen como recurso artístico se convirtieron en sus estrategias de producción artística. Performances, cadáveres exquisitos, instalaciones, vestuarios y escenografías sirvieron para generar debate en torno a temas tan puntuales como su práctica como artistas y el hecho de que además, sean mujeres.

Ninguna de estas artistas planteó la diferencia genérico- sexual como contenido explícito de sus obras, ni de sus puestas en común, tampoco fueron discutidas desde los preceptos de una teoría feminista, porque dicha teoría era un material que no circulaba en este ámbito, y porque los planteos feministas nunca estuvieron al alcance de estas artistas por aquellos años. Aunque estas producciones pueden ser observadas desde lecturas de corte feminista, como valoraciones críticas a la matriz de los discursos oficiales desde una *práctica de género*.

Más allá de los contenidos de las obras particulares de cada una de las integrantes de *Las minas*, el eje se centra en sus “*shows plásticos*”, según define una de sus integrantes, en sus performances que inauguraban y reinauguraban tantas veces quisieran, en el contenido implícito que en ellas existía. Tanto en *Minas de arte sin privatizar* (1993), como en *Minas de arte, entre clamor y el horror* (1994) y, *Rosas rococó rosadas* (entre 1994 y 1995), se pone en juego el cliché de lo femenino, la “esencia femenina”, los roles asumidos y destinados para/por la mujer como características simbólico- discursivas destinadas de representación, donde la exaltación de estos rasgos se entrecruza con la ironía y la desfeticización de tales características.

Son muestras, producciones, *shows*, que lejos están de haberse planteado en el marco de debate dado por la teoría feminista que problematiza criterios de valoración estética en el arte o, de la historia del arte, pero ejercen aquello que bien podríamos describir como una

fuerza de cambio propia de lo femenino, tal como Nelly Richard nos apunta, “*su fuerza político- discursiva de desorganización de los mensajes culturales. De aquellos mensajes que totalizan la perspectiva masculina como perspectiva absoluta de revisión y supervisión de la historia*” [14].

Las obras de *Las minas* enlazaron lo diferente y lo alternativo, tanto en su práctica como mujeres como en la aplicación de formas de intervención y acción en el campo del arte, que no sólo le servían para desplazarse desde su condición de mujeres, sino que también la experiencia de exponer combinando pinturas, performances e instalaciones destaca los modos en los que estas artistas negociaron sus prácticas. A través de una estrategia de dobleces, intentaron revertir los signos de la dominación por medio de la ironía, pero también de la aceptación y la disolución de su potencialidad.

II. Nuestro análisis no acaba aquí, pero en estas páginas hemos pretendido desarrollar brevemente el marco en el cual pretendemos abarcar el mismo, dando algunas características particulares de lo que nuestro caso representa.

Varias líneas se han intentado marcar para el análisis de las producciones artísticas de mujeres desde un enfoque feminista, Whitney Chadwick apunta tres: identificar lo femenino en la representación; buscar una esencia femenina pura a través de un análisis de género en cuanto a una serie de creencias acerca de lo masculino y lo femenino, y; explicaciones psicoanalíticas que contemplan la feminidad como consecuencia del proceso de diferenciación sexual [15]. Nosotros, siguiendo a esta autora, consideramos que la categoría de “mujer” es una *ficción*, por lo tanto, nos orientamos a desenmascarar tal categoría y pretendemos analizar los modos en que las imágenes artísticas producen significados que se circulan en el entramado social.

Preguntas tales como: ¿las artistas pueden y deben reivindicar rasgos “esenciales” dados por su sexo? ¿Cómo especificar lo propio femenino sin remitirlo a ese “ser mujer”? ¿Qué hace de una práctica artística una práctica femenina? ¿Qué sentido tiene el término identidad si hasta esa misma noción está cuestionada? ¿Es válida la construcción de lo propio femenino desde un lugar periférico? Nos demuestran que el debate aún no está acabado, es más, que recién se inicia.

Las minas de arte no era un grupo de género, no pretendía subvertir/cuestionar/replantear el discurso dominante desde una posición militante, pero sí destacó la urgencia de ciertos planteos que en la actualidad aún están tratando de ubicarse dentro del contexto artístico local, acerca del debate en torno a mujer y creación. Y así, entendiendo sus prácticas desde un posicionamiento cuestionador de las prácticas legitimadoras del discurso masculino dominante, creemos que esto se trata de “operativizar construcciones de sujeto que puedan desplazarse entre los códigos, buscando en cada intersticio del discurso la oportunidad de crear una respuesta estratégica a las categorías institucionales de identidad y de representación desde lo ‘femenino’ como posición-articulación de una subjetividad alternativa y disidente” [16], tal como Nelly Richard nos apunta.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría feminista del arte:

ALARIO TRIGUEROS, T. “Mujer y arte” en W. AA. *Mujer y educación*, Graó, Barcelona, 2002.

BARRET, M y PHILIPS, A. (eds.) *Desestabilizar la teoría Debates feministas contemporáneos*, Paidós, México, 2002.

BELTRÁN, E. Y MAQUIEIRA, V. (Eds) *Feminismos: debates teóricos contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

BUTLER, J. *El Género en disputa*, Paidós, México, 2001.

CAO, M. (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea editores, 2000.

CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*, Destino SA, Barcelona, 1992.

- DEEPWELL K. (Ed) *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998.
- LAURETIS de, T. *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*, Horas y Horas, Madrid, 2000.
- LINKER, K. "Representación y sexualidad" en WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.
- MARTINEZ DIAZ, N. y CAO, M. (2000) *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*, Madrid, Horas y Horas editorial.
- MAYER, M. *De la vida y el arte como feminista*, disponible en www.creatividadfeminista.org.
- MUJERES CREANDO *Mujeres grafiteando*, Bolivia, 2004.
- POLLOCK, y G. PARKER, R. *Old Mistresses, women and art ideology*, Pandora, Londres, 1981.
- RICHARD, N. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1993.
- RODRIGUEZ MAGDA, R. "¿Feminización de la cultura?" en Revista *Debats* N° 76, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, primavera de 2002.
- SERRANO DE HARO, A. *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Plaza y Janés, 2000.
- VAL CUBERO, A. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Minerva ediciones, 2003.

Teoría del arte:

- BOURDIEU, Pierre *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Ed. ANAGRAMA, Barcelona, 1995.
- ESCOBAR, T. *La irrepentible aparición de la distancia*, Chile, 2004.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- JAMESON, F. *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Colección El Cielo por Asalto, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1996.

LONGHONI, A. *Apuntes en el medio del campo (de batalla)*, texto escrito en ocasión de la primera publicación de Trama, en II Jornadas de Arte y Universidad, UNR. 2003.

RICHARD, N. *Pensar la posdictadura*, Chile.

[1] RICHARD, Nelly Masculino/Femenino: practicas de la diferencia y cultura democrática, Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1993, p. 81.

[2] BOURDIEU, Pierre Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 14.

[3] BOURDIEU, Pierre Ibídem, p. 319.

[4] GIUNTA, Andrea Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, Paidós, Buenos Aires, 2001.

[5] ZALAZAR, Oscar Entre un arte que muere y otro que no acaba de nacer: el arte contemporáneo mendocino, agosto de 2006.

[6] ZALAZAR, Oscar Ibídem.

[7] ZALAZAR, Oscar Ibídem.

[8] ESCOBAR, Ticio Arte Latinoamericano: cuatro cuestiones de fin de siglo cercano, copia MIMEO, 2003.

[9] RICHARD, Nelly Op. Cit., p.11.

[10] RICHARD, Nelly Ibídem., p.16.

[11] RICHARD, Nelly Ibídem., p.12.

[12] RICHARD, Nelly Ibídem., p.26.

[13] DEPWELL, Katte Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas, Cátedra, Madrid, 1998, p. 53.

[14] RICHARD, Nelly Op. Cit., p.49.

[15] CHADWICK, Whitney Mujer, arte y sociedad, Ediciones Destino SA, Barcelona, 1992 p.13.

[16] RICHARD, Nelly Op. Cit., p.49.