

Cruces metodológicos: La obra artística como relato de vida **Methodological crosses: The artwork as narration of life**

Carmen Cares Mardones
Universidad de Barcelona
carmencares@gmail.com

Nadia Benavides Maldonado
Artista independiente
nadiavmb@gmail.com

Resumen

Este texto resume la experiencia en la que hemos abordado la problemática sobre cómo emplear la obra de arte dentro de una investigación con artistas. Las historias de vida; sus experiencias individuales y la relación de éstas con el medio que las circunscribe, ofrece una excelente posibilidad para comprender cómo influyen las políticas culturales, educativas y de género en una la posición que ocupan las mujeres dentro de los espacios otorgados al arte. Sin embargo, la obra de arte (arte visual, en este caso) puede ser también considerada como una fuente de recursos para la comprensión de otros aspectos que el lenguaje verbal no alcanza a esgrimir. ¿Puede la obra ser un relato de vida? Es la pregunta que nos hemos planteado, y la cual hemos pretendido resolver desde la articulación misma del documento, pero también previamente a través de conversaciones; tanto físicas como virtuales, relatos y obras artísticas.

La importancia atribuida a la imagen en la actualidad, la necesidad de sumar herramientas que posibilitem alcanzar datos que los métodos tradicionales no proporcionan, y la urgencia por abrir los espacios académicos a los conocimientos emanados de las fuentes directas, representan un cambio en los posicionamientos sobre investigación artística. El proceso artístico probablemente no contenga en sí mismo todos los pasos requeridos en una investigación social, sin embargo ofrece enormes posibilidades para la comprensión de una perspectiva de interpretación del mundo y como ésta es dada a conocer a través de la representación.

Palabras Clave

Arte, feminismo, cuerpo, sujeto, metodologías de investigación artística.

Resumen amplio en inglés

This text sums up the experience we have developed in order to put in context the controversy about how to approach pieces of art from an investigation with artists. Stories of life: their individual experiences and the relation of these in their environment, offers an excellent possibility to understand the influence that cultural, educational and gender politics have on the position which women take in artistic scenarios. However, a piece of art (visual art, in this case), can also be considered as a source of resources for comprehending other aspects that cannot be wielded by verbal language. Can the piece of art be a story of life? This is what we have wondered about, and what we have tried to answer from analyzing the document itself, but also from previous conversations; both physical and virtual, and through stories.

The importance attributed to image nowadays, the need of adding up tools which allow us access data that traditional methods can't, and the urge for academic institutions to embrace the knowledge emerged from the direct resources, represent a change on the artistic investigation. From a couple of years ago, education has become a powerful niche between researchers, professors, students, and the educational community in general. Using, among others, art as a methodological tool

(ar/to/graphy, IBA) to interact and collect evidence. Probably, the artistic process may not contain itself all the required steps in a social investigation, however, it offers a large number of possibilities to conceive new perspectives on the world's interpretation, and an instrument to socialize, other than the conventional means, the conclusions emerged from it. In that way, going back to the primary source; the artists, bring us back strayed data from Art History and which have contributed, thanks to their absence, to the representation and interpretation of the world that surrounds us.

Having a feminist support on our base, (Sonia Montecino y Alexandra Obach, 1999; Celia Amorós y Ana de Miguel, 2010; Judith Butler, 2001, 2007; Rossi Braidotti, 2004; Raquel Osborne, 1993 y Donna Haraway, 1995), we intended to establish connections between the social gender and sexual conceptions. Bodies' representations along history and the subjections to moral, biological and cultural rules which condition gender identity. Thus, we also went briefly through the notions emerged from the body, *Ser y la Nada* de Sartre (1993), in order to submit the classical "corporality-object" thinking and to find a link to the positions which oppose the radical postulates in science as per sexual differentiation. The body as a representation of what thing? This question, which becomes more and more reiterative, has constituted one of the biggest conflicts of the feminist thinking in artistic production of women in their 70's and up.

Authors like Griselda Pollock (1988; 1999); Lucy Lippard (1995); Katy Deepwell (1995), Alva Noë (2000), Patricia Mayayo (2003) and Marhsa Meskimmon (2003), have yet represented the possibility of comprehending, either the creative processes and their interpretation (as Alva Noë's case) or these processes' entailment to the feminist perspective. Ever since the feminist movement got interested in getting into art, to claim, to use their possibilities of free expression and to go deeply into building up feminist conditions, various critical streams have emerged. Some are based in the re-appropriation of the sexualized women's bodies (arte del coño), others, on the other hand, criticize the usage of the body as a representation or even accusing the patriarchal canons' perpetuation.

However, despite the opposed streams and constant critics, both authors and artists keep on wondering about the absence of our speeches in the social scenes. Ignorance makes art history of the contributions of women in the field is nothing but a reflection of what you can find in any other social space. It are not sufficient, then, disputes over which is who the correct formula of analysis, but rather we could focus on what each artist chooses freely and voluntarily, to developed through the his work. We underpin our shared experience in feminism, because although the purpose of this text is not to build a feminist discourse of art and expose their positions different, the works presented here deserve it. Therefore, and for to respond how the works of art can represent an interpretable data from methods other than the traditional (such as iconography, semiotics and aesthetics). We decided to investigate how the image (because we talk about visual works) is set within the new currents applied to visual studies and / or artistic (Patricia Levy, 2009; Tom Barone y Elliot W. Eisner, 2012; Stephen Spencer, 2011; Marcus Banks, 2001), they providing tools of meaning beyond it is illustrative work. On the other hand, the contributions that feminist studies (Nina Likke, 2010) on the analysis of the concepts of gender and writing as more than a rite of expression, supporting our thesis of the importance of oral narrative and artistic research within. We do not intend to impose the idea that one language is better than the other, but if evaluate the possibilities of the artistic work for be a reference medium of the medium surrounds it. To put the

context in which both we have spent most part of our lives. We should extend this document, because it should include thick description the political and cultural Chilean history, however we did not want to overlook the enormous importance this has placed on the production and of the local artists. For this, and only in brushstrokes subtle, we linked the idea of body and sexuality at the Chilean political history, through text made by the sociologist Fernanda Carvajal (2011) over realized artistic actions at the end of the dictatorship period by the duo *Yeguas del Apocalipsis* (Mares of the Apocalypse), constituted by Francisco Casas and Pedro Lemebel. The scope of this study allows a connection with notions of sexuality, body and socio political context, present in the works covering this document. This also opens up the possibility of other forms of interpretation that can only be understood in the light of shared history in that geographic area.

We have articulated the work on the possibilities given to us in the recognition of our abilities, of artist-activist, and researcher in training. Thus, life stories, the art work and the theoretical arguments, sometimes seem to distance or approximate, denoting the constant tension that arises when we investigate with other.

As such, the general document does not constitute a different methodological proposal to the usual, but poses an alternative for we relate within research, and to rescue the languages and conclusions emanating from the artists about the possibility that their works have for generate knowledge.

We begin our discussions on the Big Island of Chiloé (Chile), for continue theorizing at distance (Barcelona-Chiloe) this proposal. Which had no other purpose than to share knowledge and situate it under the premise of prevent which research on art and women can seep into academic spaces without carrying with them the knowledge inherent in every artistic production. That is not otherwise which avoiding the decontextualized interpretations that constantly are realized about work art y the lives women.

Key words en inglés

Art, feminism, body, subject, artistic research methodologies.

El encuentro con Nadia

Llegué a Nadia a través de un amigo, buscando artistas que pudieran acercarme a la problemática de las mujeres en el medio sociocultural chileno. Nos comunicamos vía mail por algún tiempo y de esa manera pude conocer parte de su vida y su trabajo, vinculado principalmente a cuestiones de sexualidad y género. Había decidido anticipadamente no emplear sus obras como recurso de análisis sino su historia de vida; las experiencias que evidencian su relación de artista con las políticas culturales, educativas y de género. En parte porque he pretendido escapar de la incómoda zona de la crítica del arte, y de los análisis estéticos o semióticos. Pero también porque la libertad de diálogo podría verse alterada con la exposición de sus obras (y la obvedad de su autoría). Han sido trascendentales las conversaciones previas, la posibilidad de vincularme a su trabajo de manera consensuada y la intención de ambas por encontrar un punto de apoyo en esta tarea. La oportunidad de desarrollar esta acción investigativa en torno a su trabajo, y no tan sólo a sus relatos orales, es algo que he podido articular hasta el momento sólo con ella. De manera puntual, y concretamente para responder a las preguntas que me inquietan desde que inicié mi investigación ¿son las obras de las artistas un relato de vida? ¿Cómo podemos *emplearlas* dentro de la configuración de sus historias de vida sin hacer de ellas una ilustración, y sin caer en interpretaciones antojadizas?

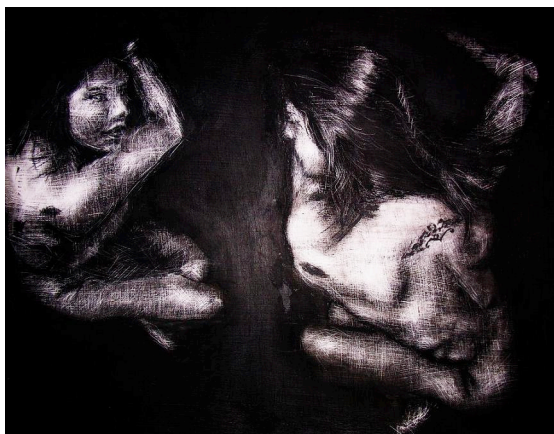


Figura1: Benavides, N. (2006). S/T. Grabado.

La riqueza de sus relatos orales se proyecta, hasta el momento, como una fuente propicia para contrarrestar la ausencia de sus obras, pues en ellos encuentro los nudos problemáticos en que me interesa indagar. Sin embargo, la duda persiste en torno a la radicalización de un posicionamiento metodológico que podría, en algún momento, impedirme alcanzar otros focos de comprensión. Por ello, y alternadamente a la construcción de su historia de vida, decidí resolver primeramente esta inquietud. Con muchas preguntas y con las obras de Nadia interpelando mis decisiones metodológicas, decidí emprender un largo viaje hacia la zona austral de Chile, a la isla de Chiloé.

Para la creación de las Pinturas trabajé dos meses sin parar. Hice todo: recolecté telas, *truequié*ⁱ maderas para los bastidores, y lloré de soledad todo el tiempo. Paralelamente salía a recorrer las calles de Castroⁱⁱ en busca de trabajo. Mi única compañía eran tres perras callejeras y un bello paisaje, pero sin contención de amigas/os ni familia, y con una novia fotógrafa del diario local, sin tiempo y con un miedo absurdo a que supieran que éramos pareja. Me encontré con gente de actitud muy lenta y con un rechazo o desconfianza hacia los afuerinos/as. La pasé muy mal. (Relato de Nadia, 2013)

Su obra es diversa, desde el taller a la calle, de la pintura de caballete y la fotografía a las acciones de carácter social; colectivo y urbano. Sin embargo hay algo que no cambia, que atraviesa y condensa toda la fuerza de su discurso: El cuerpo. Como elemento socializado, construido y que constituye, como diría Rosi Braidotti (2004:16) “el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico”. Su propio cuerpo, como instrumento, como una representación de sí misma o de otras y otros, “como un obstáculo” o un “objeto que hemos construido para escapar de él” (Sartre, 1993:353), y que manifiesta a gritos un anhelo de escucha. El cuerpo nos comunica, nos permite percibir, nos comprime y nos expande, pero sobre todo nos presenta ante el resto, aunque no necesariamente nos identifica o nos representa. La sujeción del cuerpo-objeto (y no sólo el cuerpo *femenino*, sino todos los cuerpos) a los cánones establecidos socialmente impone la dualidad entre lo físico y el pensamiento, como si el primero fuese el envase del segundo. Como dice Donna Haraway (1995:74), “Estamos lejos de comprender con precisión lo qué podría ser nuestra biología, pero empezamos a saber que su promesa está arraigada en nuestras vidas actuales”, ya que su comprensión no puede estar centrada solamente en el funcionamiento orgánico de los cuerpos.



Figura 2: Benavides, N. (2005). S/T. Fotografía.

El cuerpo, como herramienta, parece diminuto para una tarea tan amplia como es la de la identificación. Más aún si nos planteamos desde las posiciones críticas de Parker, P. y Pollock, G. (En Mayayo, P., 2003: 108) que manifiestan su disconformidad con la utilización del cuerpo (de las mujeres) como recurso para desafiar las bases normativas, pues la imaginaria patriarcal lo habría convertido en un perpetuador de la identidad femenina impuesta sexualmente. Pero también resulta complejo aceptar que nuestros cuerpos no puedan generar un discurso diferente al ya construido, y que deban ir una y otra vez al debate de lo femenino y lo sexual. Tal como dice Janet Wolf (En Deepwell, K., 1998: 47), no hay nada malo en las prácticas artísticas “celebratorias”, que sitúan en primer plano la experiencia y el cuerpo y los representan de manera positiva”, aunque para las finalidades feministas la revisión de la construcción de género que existe detrás sea tan crucial que en ocasiones se torne normativa. Miriam Shapiro y Judy Chicago supieron de críticas en ese sentido, y fueron consideradas como esencialistas por sus detractoras, acusándoles de presumir una “feminidad verdadera” o una “esencia común a todas las mujeres derivada de su constitución biológica.” (Mayayo, P., 2003:109), todo ello producto de sus acciones realizadas en los años 70 y la emergencia del *arte del coño*. Lo verdadero y lo natural, son también una construcción; “constituida sistemáticamente en términos de máquina capitalista y de mercado (Haraway, D., 1995: 97), lo que se hace patente en las disputas con respecto a lo que puede o no ser considerado como femenino o biológico. El problema no radica en nuestra incompetencia para encontrar lo natural y verdadero, sino más bien en que eso propiamente como tal no existe, más que a nivel de impulsos nerviosos, células, y asociaciones morfológicas. Por tanto representar lo natural, o identificarnos bajo patrones deterministas es una lucha que a estas alturas podría considerarse infructuosa. Lucy Lippard (1995: 127), tampoco se queda atrás en su posición, y enaltece las cualidades del género femenino para proyectar un arte capaz de comunicarse con todas las clases sociales, dadas las experiencias de opresión sistemática bajo las cuales hemos vivido. Si esto es o no tan generalizado es algo que ya ha sido expuesto por otras teóricas, que se preguntan hasta qué punto las descripciones tan colonizadoras de las feministas occidentales las identifican (como Guayatri Chakravorty Spivak, 2009), entregando no sólo un punto de inflexión *de diferencia dentro de la diferencia* sino también aportando a la formulación de un posicionamiento feminista menos atrincherado y más abierto a explorar otras formas de interpretar lo femenino.



Figura 3: Benavides, N. (2012). *El beso de la Pincoya*. Acrílico sobre tela.

Dentro de todas las significaciones otorgadas al cuerpo sexual y sus aveniencias con el género, las reflexiones producidas por Beatriz Preciado me incitan a tomar una posición de escucha y de diálogo menos restringida a los patrones de habla impuestos socialmente. El *Manifiesto contrasexual* (Preciado, 2002) infringe un punto de quiebre, hasta cierto punto irónico, a las ambigüedades propuestas por el feminismo, en los antiguos desaciertos o imprecisiones excluyentes que han disminuido su potencial transformador. El sexo como asignación legislativa, la sexualidad como práctica, el género como acción representativa del cuerpo sexuado (no así sexualizado), no se plantean en el texto de Preciado sólo como una iniciativa que intenta destronar los rituales hegemónicos en torno a la sexualidad sino también para hacer un paréntesis relacional entre prácticas, legislaciones y discursos en torno a los cuerpos. Lo que me lleva a nuevas interrogantes en torno a mi elección de sujetos de investigación, y al cómo denominarles dentro de ella. Hilary Robinson (En Deepwell, K., 1995: 244), argumenta la transgresión de las mujeres al invadir el léxico del arte aludiendo a que la definición de artista siempre está sujeta los márgenes de la feminidad. Al emplear *artistas*, y además mujeres, se genera una contradicción supeditada a los estereotipos promovidos por la hegemonía patriarcal. Si esa inflexión léxica adjetivadora se contradice con el fomento de una cultura anti sexista es algo que vale la pena reflexionar. Cuando Lucy Lippard (1995:187) reflexiona sobre el papel del arte y las razones por las cuales parece haberse “divorciado” de la vida y las necesidades humanas, retoma una antigua idea sobre el lugar inalcanzable del pensamiento artístico. Los artistas se permitieron en algún momento no pensar, que no es igual a no poder pensar, y eso ha marcado una distancia que es compleja de disminuir, la misma que desde el feminismo se ha intentado disolver.



Figura 4: Benavides, N. (2012). *Guatemala*. Técnica mixta sobre tela.

Ese viaje a la isla grande de Chiloé fue fundamental. Conversamos un par de horas sobre sus experiencias de vida, sus intereses como artista y activista, y sobre su posición con respecto a la situación de las mujeres y las mujeres artistas en nuestro país. Su taller está dentro de un espacio que ha construido junto a otras compañeras activistas, un centro prolífico de ideas y de acciones movilizadas principalmente por la necesidad de remover las edificaciones que la sociedad ha hecho sobre el cuerpo de las mujeres. Fuera de todo análisis técnico o estilístico que pudiera yo hacer de sus obras, dados mis estudios de arte (por cierto en la misma Universidad que Nadia), me dediqué a disfrutar de lo que ella pudiera comentar sobre su proceso creativo, a intentar ese *extrañamiento* tan necesario cuando investigas asuntos que traspasan tus conocimientos. Debo reconocer que no fue complejo someter mi mirada, y no porque mi terquedad de investigadora me impidiese ver la calidad de su obra, sino porque mi atención ya se había situado en otro lugar.

En esta nueva etapa, con muchas cosas desfavorables, un clima difícil y una sociedad ultra tradicionalista, comienzo a retratar con mucha soledad y tristeza, encerrada en casa. Pero eso cambió enormemente, el activismo florece y la visibilidad inexistente en la Isla resurge como en mis tiempos universitarios, y vamos produciendo una nueva generación cultural; de forma personal, colectiva y pública. (Relato de Nadia, 2013)

Tanto la obra de Nadia como sus acciones activistas en torno a las opresiones impuestas sobre la sexualidad de los cuerpos me llevaron a buscar otras referencias dentro del arte chileno, que hablasen de cuerpo y sexualidad. En el texto de la socióloga chilena Fernanda Carvajal (En Carvajal, F., Delpiano, M.J. y Macchiavello, C., 2011) se recoge la trayectoria de una importante dupla artística que emerge en época de dictadura, las Yeguas del Apocalipsisⁱⁱⁱ, conformada por Francisco Casas y Pedro Lemebel. Las prohibiciones emanadas del complejo escenario político, la aparición del Sida, y la creciente conciencia por revisar las políticas de identidad sexual fueron un escenario tan propicio como castrador para las posibilidades de manifestar todas las necesidades de la sociedad chilena en cuanto a género. La desaparición forzada de personas y las políticas represivas contra el cuerpo social sirvieron como soporte para la homologación de los sujetos bajo las normas dictatoriales. Las Yeguas del Apocalipsis manifestaron mucho más que una transgresión a los establecimientos del arte, exponiendo sus “cuerpos de clase agresivamente eróticos y erotizantes” en sus acciones artísticas. Materializaron una corporalidad desafiante, desplazada del arte a la política y alejada de toda manifestación de sutileza que pudieran contener los cuerpos homosexuales (Carvajal, F. En Carvajal, F., Delpiano, M.J. y Macchiavello, C., 2011: 21). Si bien

Casas y Lemebel hicieron frente a las perversiones de la dictadura con su arte, acercándose a las ideologías de izquierda y a las feministas, una vez llegada la democracia sus cuerpos homosexuales no fueron diferenciados de otros cuerpos heterosexuales o lésbicos. La desaparición forzada de los cuerpos en Chile ha sido mucho más que la literalidad que expone su difícil tránsito por la dictadura, ha sido también el desconocer que los cuerpos desaparecidos contenían sujetos diferenciados. La llegada de la democracia llevó a la *fosa común* las particularidades de quienes buscaron salir de la dictadura, y la historia política arrastró con ella los intentos subversivos del arte por problematizar sobre asuntos de género, al menos durante un par de décadas. El enlace que planteamos aquí no se restringe sólo netamente a las imposiciones que se han realizado sobre los cuerpos sexualizados, ni a las posibilidades de exponerlo como un elemento disruptor, sino a lo que con las performance de Casas y Lemebel tienen en común, como parte de un proceso histórico y político, con las obras aquí presentadas. Porque tal como manifiesta Meskimmon, M. (2003:105), la sexualidad y el deseo de subjetividad son importantes pero eso no le confiere un carácter de inmutabilidad. Y por tanto tampoco somete el discurso de la obra de arte, que trata temas sobre sexo y género, a ese único y exclusivo foco de interpretación.

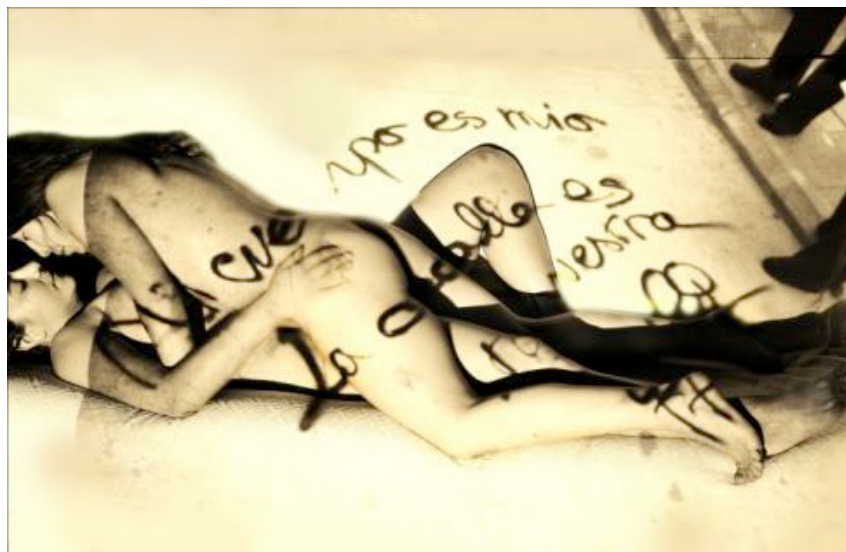


Figura 5: Benavides, N. (2012). *Mi cuerpo es mío*. Montaje fotográfico.

La importancia de los contextos en las experiencias humanas es fundamental, tal como explica Judith Lorber (1994, en Leavy, P., 2009:226), con ello se comprende también el por qué la naturaleza humana es esencialmente social. Los sujetos se sitúan en determinados contextos, y sus experiencias conforman no tan sólo un registro inmediato de respuestas a los márgenes dentro de los cuales se movilizan sino que también transfieren y configuran escenarios de reproducción de esas experiencias. Es en ese sentido que las producciones de las artistas locales (Chile) pueden o no referir a cuestiones de género, pero al manifestar la existencia de un cuerpo hacen retroceder el tiempo a una época en que la individualidad estuvo sometida a las designaciones de un comportamiento político y al intento de subvertirlas a través de su visualización. No es de extrañar, entonces, que la primera visita de Spencer Tunick a Chile (2002) tuviera una acogida tan monumental. Cuatro mil personas posando desnudas para un fotógrafo prácticamente desconocido en el país, pero que con su multitudinaria convocatoria logró inmortalizar oportunamente la necesidad de recuperar simbólicamente la corporalidad individual. El arte se produce dentro de un contexto sociológico y un marco institucional, e influyen en eso las fuerzas del mercado; que lo juzgan, lo consumen y lo negocian (Levy, P., 2009:254). No está en juego la libertad expresiva del arte y los artistas, pero si las posibilidades que éstos tienen de mostrar su trabajo en determinados contextos, en las posibilidades de comercialización y obtención de recursos (por ende de supervivencia), y también en si éstos son o no incluidos en la historias de arte.

...conocí a mucha gente relacionada con la cultura en Chiloé, presenté mi exposición en la galería chilota con muy buena crítica, pero una mínima venta. Según rumores, los dueños se asustaron con la temática, por lo que no invitaron a los grandes compradores. En Pichilemu^{IV} también hubo polémica, más que todo por el cuadro del beso de las vírgenes, inspirado en Paula como la virgen del Carmen y mi como la de Guadalupe. (Relato de Nadia, 2013)

Como explica Noë, A. (2000:132) el proceso de exploración de una obra es a la vez la exploración de nuestra propia experiencia en el mundo, interpretar una obra de arte es por tanto conectar en algún punto con nosotras mismas y nuestra percepción de la realidad. Aunque Pollock, G. (1999: 204), se preguntaba hasta qué punto proyectamos sobre las obras nuestras propias inquietudes sobre el mundo, y cómo nuestros deseos y experiencias se involucran en ese acto interpretativo.



Figura 6: Benavides, N. (2012). Eterna extranjera. Acrílico sobre tela.

La necesidad que todo sujeto tiene en su “deseo de identidad, en el sentido de autoidentificación, de mismidad, de permanencia y coherencia a través del tiempo y el espacio” (Bonder, G. En Montecino, S. y Obach, A., 1999:44), desafía no tan sólo la visualidad del cuerpo y su interpretación sino también la formulación del sujeto como individuo. Dentro de la producción contemporánea feminista la noción de sujeto se ha instaurado como una referencia de las tensiones entre individuos y sociedad (Bonder, G. En Montecino, S. y Obach, A., 1999:38), dentro de una necesidad de reconocimiento y de apoderamiento de los espacios políticos. El cuerpo, a su vez, en su (re)presentatividad del sujeto político circula casi majaderamente desde un posicionamiento a otro, siendo a veces individuo, persona o ciudadana(o). Hablar de cuerpo no es más sencillo que hablar de sujeto (ya sabemos lo complejo que es definir este concepto), porque ha dejado de comprenderse como un objeto inmodificable y sobre todo porque sí mismo no es equivalente a ninguna categoría de interacción social. Con ello queremos decir que un cuerpo, aun cuando los establecimientos de la sociedad lo condicionen y muchas veces lo fuercen, no es sinónimo irrefutable de una definición relacional entre nosotras(os): madre, ciudadano, hija, mujer, etc. Butler, J. (2007: 46) expone que el poder jurídico produce sólo aquello que representa, un círculo que encierra su hegemonía reguladora y que cuestiona la existencia del sujeto antes de la ley. Un escenario complejo para quienes, no sintiéndose representadas(os) dentro de los parámetros jurídicos, intentan construir-se como sujetos fuera de lo decretado. Es por ello que fue imprescindible para la teoría feminista repositionarse frente a las nuevas voces (Witting, M., 1973,

1991; de Lauretis, T., 1984,1986, 1987; Spivak, G., 1990; Haraway, D.,1990; entre otras) que exigían una revisión de los soportes conceptuales que sostenían al feminismo.

Las nuevas teóricas que surgieron en la década de 1990 trabajan, por lo tanto, de acuerdo con una multiplicidad de variables que forman parte de la definición de subjetividad femenina: la raza, la clase, la edad, las preferencias sexuales y los estilos de vida, constituyen ejes esenciales de la identidad. (Braidotti, R., 2004:140)

Es importante comentar que aun cuando contamos con elementos relevantes y reveladores, la asociación profunda con los estamentos sociales es aún asunto de investigación. Por tanto, las interrogantes que comentamos en este texto hacen referencia esencialmente a la utilización de las obras y relatos orales como datos, y no así a la relación de éstos con los puntos cruciales de una investigación. Exponer los alcances registrados por medio de la obra y vida a modo de introducción, es una manera de posicionar posicionarnos, y justificar las razones por las cuales el uso de las obras puede adquirir una complejidad mayor. Nos hemos organizado bajo las posibilidades que nos otorga el reconocimiento de nuestras capacidades, las de artista- activista, y las de investigadora en formación. Por ello tanto las obras, como los relatos de vida y los razonamientos teóricos parecen en ocasiones distanciarse o aproximarse, denotando la constante tensión que se suscita cuando investigamos con otros(as). Hemos intentado que las obras transiten a lo largo del documento de la misma manera que los relatos orales, denotando cómo el proceso de escritura se modifica y reformula en cada discurso contenido.

La obra dentro de la investigación con artistas

Asistimos a los tiempos en que los estándares tradicionales de investigación social están siendo impregnados por el arte, y que se estudian nuevos métodos para acceder al conocimiento porque los métodos tradicionales no lo permiten plenamente. Y aunque las imágenes han planteado desde siempre interrogantes ontológicas sobre cómo percibimos e interpretamos lo que creemos que es la realidad (Spencer, S., 2011:37), ya no sólo es suficiente preocuparnos por la manera en la cual las imágenes se emplean como datos, o cómo el arte como práctica puede proporcionarnos antecedentes de determinadas cuestiones, sino además el tipo de información podemos recoger.



Figura 7: Benavides, N. (2012). Chiloé. Técnica mixta sobre tela.

Levy (2009:228) al exponer sobre los nuevos métodos de investigación artística se pregunta cómo estos métodos pueden ayudarnos a ir del micro nivel de la experiencia al macro nivel sociohistórico y al contexto simbólico, y recoge en esa pregunta la necesidad de clarificar las razones por las cuales las artes pueden proponer una forma de comprender el medio que pueda representar una alternativa a los métodos tradicionales. Como explica Noë, A. (2000:123) el trabajo de algunos artistas puede ser considerado como una herramienta para la investigación fenomenológica, pero ni todos los artistas ni todas las obras pueden referenciar el contexto social inmediato, o al menos no referenciar las mismas cuestiones. Noë, A. (2000), en su texto *Experience and experiment in art*, analiza las obras de Serra y Smith (ambos en su trabajo escultórico), intentando comparar los diferentes datos que estas otorgan. En el caso de Serra se correspondería con las reflexiones generadas por nuestra propia percepción de espacialidad y visualidad frente a su obra urbana. Y en Smith, la utilización matemática del espacio y su geometrización, no de la manera en la que experimentamos ese espacio con Serra sino como ese espacio es utilizado. La duda se radica principalmente en el sentido de la experiencia y cómo a partir de ahí interpretamos las obras. Las obras (como todos los datos, ya sean visuales u orales) está sujeto a la razón experiencial de quien investiga, el asunto no está puesto entonces sobre el proceso de interpretación sino en qué es aquello que deseamos obtener. En términos sencillos, es probable que sin un acercamiento mayor al pensamiento creativo de Serra no seamos capaces de obtener más allá que aquello que queremos ver. Aunque que para Blumenfeld- Jones (2000, en Leavy, P., 2009:227) lo grandioso es precisamente lo sujeto a la interpretación que está el arte, y las múltiples interpretaciones que un(a) investigador o investigadora puede hacer. Pertinente es hacer un alcance, en el momento en que la idea de imagen y creación se cruzan dentro de la investigación. ¿Hasta qué punto podemos homologar una obra artística a un registro visual y someterlo al mismo proceso de análisis? Dentro de patrones básicos, una obra de arte perfectamente puede ser considerada como un registro visual (o musical o literario), ¿pero qué tipo de datos podemos extraer de una obra sin hacer referencia al trabajo de significación realizado anteriormente por el creador o creadora? Como dicen Barone, P. y Eisner, E. (2012:52) precisamente lo que define al arte es su carácter evocador, esa sería en principio una diferencia crucial con cualquier dato otra de índole. Y apelando a las actuales éticas de la investigación social, parece más que relevante plantear los compromisos que debemos adquirir con la investigación artística desde lo que supone el proceso creativo.



Figura 8: Benavides, N. (2012). *Carmen y Lupe*. Acrílico sobre tela.

Sabemos que la escritura es necesaria en un proceso de investigación, principalmente para la comunicación de los resultados (lo cual no excluye nuevas posibilidades), pero ese no es en principio la única finalidad de emplear el lenguaje escrito. Lykke (2010: 163) comparte el pensamiento de Laurel Richardson (2000) sobre la capacidad del proceso de escritura en la

búsqueda de resultados, y le atribuye así una relevancia prioritaria en la construcción del conocimiento. Principalmente para los postulados feministas, este proceso, que incluye tanto la narración, la escucha, la reflexión y la re significación, es un pilar fundamental para la configuración de un conocimiento que es compartido, pero también situado y fundamentado en el valor de la experiencia y la interpretación. Leavy, P. (2009:199) expone que podemos ampliar el conocimiento socio histórico de un contexto al investigar situaciones biografías individuales, si nos ampliamos a una macro perspectiva en la recogida de datos. En ese sentido, sin desconocer la relevancia de las experiencias individuales, para comprender el medio en cual se desarrollan es preciso anclar nuestra indagatoria a puntos direccionales puedan entregarnos luces sobre el proceso. Como lo serían las estructuras morales, religiosas o políticas, por ejemplo.

Desde niña, y como muchas otras, trabajé con el formato de "diario de vida", generalmente escribía todo lo que no me atrevía a hablar, a preguntar. Inventaba símbolos y desordenes en las palabras para que nadie supiera lo que decía e ilustraba, pero todos los años terminaba quemándolos por miedo, en fin, comencé a pintar mucho...mi mundo era el techo de la casa y mi pieza, los murales que creaba ahí dentro. (Relato de Nadia, 2013)

Las mismas atribuciones otorgadas al proceso de escritura podrían ser ampliadas al arte (y también a las imágenes que se emplean como parte de un discurso escrito), en tanto estrategia de construcción y relación de significados. Sin embargo, las dificultades presentadas parecen estar aún supeditadas a la cabal comprensión de los procesos creativos. Por sobre, incluso, las exigencias que podemos encontrar en los formatos académicos. Si la creación artística construye códigos de representación, de reconocimiento, de denuncia o de formulación de inquietudes, también requiere de un instrumento de decodificación que nos permita elaborar un significado que vaya más allá de las suposiciones en torno al entorno. Ese razonamiento que aplicamos constantemente a la obra de arte, como una articulación compleja de significados, quizás puede tener un mayor alcance si quitamos los filtros morales que le impiden ser una manifestación comprensible para otros y otras. De ahí que el contexto adquiera tal relevancia, y por ello también es tan importante lo que las y los artistas pueden decir de su propio trabajo, en cuanto sujetos de experiencia.



Figura 9: Benavides, N. (2006-2009). *Cuerpos pintados*. Performance artística.

Las obras sufren interpretaciones variadas, dependiendo la época histórica o en el cual son creadas u observadas. Todo ese proceso de significación *a posteriori* es fuente relevante de información, aunque durante mucho tiempo y principalmente debido a los estamentos de la Historia del Arte la pretensión de verdad ha tensionado las posibilidades del arte como un recurso de investigación. La Arts based research aporta algunas premisas significativas al ocuparse de las complejas y sutiles interacciones que permiten profundizar la comprensión del mundo, y al reconocer a su vez, la inexistencia de fórmulas y de linealidad en el proceso (Barone, P. y Eisner, E., 2012). David Ecker (1996, en Barone, P. y Eisner, E. 2012:52), suma a esto que dentro de diversos ámbitos artísticos

podemos encontrar ciertas fases identificables que colectivamente constituyen actividades de investigación. Siendo así, la obra de arte podría ser comprendida como el resultado de una investigación, que, como tantas otras, no ha expuesto su proceso en totalidad. Lo cual resulta interesante para intentar un camino desde las bases del arte mismo, ya no como herramienta de investigación sino también dentro de las posibilidades que los propios artistas tienen como investigadores sociales.

Creo que uno de mis mayores cuestionamientos en la vida ha sido el cuerpo, y el por qué el desnudo es tan mal visto por todos, tan polémico y prohibido, sobre todo para las mujeres. A medida que fui creciendo esto fue empeorando y para lograr ver un desnudo en ese tiempo, creciendo en una familia de gente mayor, estudiando en un colegio católico y donde se me prohibía muchas veces tener amistades, salir a jugar a la calle y reservarme sólo el derecho de conocer a otras niñas y niños en la iglesia, no me quedaba más que investigar sola. Logré encontrar algunas referencias en libros enciclopédicos muy antiguos que encontré en casa, donde aparecían historias ilustradas de algunas comunidades precolombinas de norte América, eran semi desnudos pero ya era algo. Un día, ya adolescente, encontré escondida una revista española pornográfica, no lo pensé dos veces y me la llevé. Todo lo que no había visto del cuerpo sumado a la sexualidad ultraevidente lo conseguí en aquellas páginas, desde ahí se me abrió radicalmente todo, y en clandestinidad veía a diario esa revista. (Relato de Nadia, 2013)

Investigar con otros representa una diferencia fundamental en un proceso de investigación, lo que no requiere solamente de una recepción de los datos entregados sino también de escucha y reconocimiento hacia quien los emite. Esa diferencia fundamental necesita de una pauta adaptable al trabajo con personas; las cuales responden, como seres individuales, a sus tiempos, espacios y deseos. Así también, Marcus Banks (2001:138) comenta su inquietud por la forma en que los resultados de investigación son expuestos por parte de académicos e investigadores, y aunque él se detiene precisamente en aquellos que carecen de las facultades que permiten hacer de una investigación un conocimiento compartido, es importante reconocer que una de las principales falencias que existe en el conocimiento generado en la academia es su imposibilidad de regresar al lugar en el que fue producido. El conocimiento que generamos en colaboración con otros se disemina en el espacio académico, sin, muchas veces, ser compartido a otras esferas sociales. Eso ocurre, en gran medida, con las investigaciones sobre arte y artistas. De igual manera sucede con muchas de las investigaciones realizadas con grupos culturales, étnicos, e incluso profesionales. No sólo están ausentes en el proceso de indagatoria, como entes pensantes y capaces colaborar en la generación de conocimiento, sino que además son excluidos al momento de exponer las conclusiones de la investigación. Ya sea porque el lenguaje empleado se torna indescifrable o porque sencillamente nunca pueden acceder a los lugares donde son expuestos los resultados.

Darren Newbury (2011), en su artículo *Making arguments with images: Visual scholarship and academic publishing*, plantea la problemática del uso de las imágenes en las publicaciones académicas, y dentro de las posibilidades que reconoce para su empleo dentro de un documento textual menciona la Photo-essay como una posibilidad de generar un discurso independiente a lo escrito. Destaca, en este caso, la organización secuencial de imágenes, no a modo de ilustraciones sino como un argumento diferente del texto. Lo cual funciona muy bien con una secuencia fotográfica o con un trabajo visual generado con una organización temática, ¿pero qué sucede con las obras artísticas que no siguen una secuencia a modo de relato, es suficiente la organización cronológica? ¿podemos atribuir a las obras de arte una organización temática sin conocer el proceso creativo de las mismas? En el caso de conocer parte de ese proceso creativo y gestionar una selección adecuada a cada segmento de texto ¿podemos asegurar que la relación interpretativa entre texto e imágenes será la misma que efectuará el receptor o receptora?



Figura 10: Benavides, N. (2007-2009). *Fluorescencias*. Performance artística.

Este trabajo conjunto lo hemos realizado en tres fases diferentes. La primera iniciada con nuestra conversación en la isla de Chiloé y en la que nos propusimos dar respuesta a la pregunta ¿es la obra de arte un relato de vida? En esa visita a Chiloé, Nadia ha reconstruido diferentes momentos de su vida para enlazarlos a sus obras. Cada acción artística realizada marca un momento o una etapa, los cuales a su vez están enmarcados en situaciones y contextos sociales inmediatos, que de una u otra manera infieren un carácter específico a esa producción. Con anterioridad a ese viaje, Nadia había comenzado a enviar parte de sus relatos para la construcción de su historia de vida, por lo que los antecedentes fueron sumando. La segunda etapa, marcada por la distancia física y nuestros proyectos independientes, ha otorgado el espacio para definir los marcos teóricos que acompañarían este proceso. Es en este período dialogamos virtualmente sobre cómo analizar los datos y el cómo organizar una narrativa a partir de las reflexiones, las obras y los relatos. La última fase ha sido de generar una conclusión conjunta, a partir de lo que cada una ha podido obtener en este proceso. Lo que queda nos queda a quien para sí misma, para investigar en torno al arte, para nuestra vinculación con los espacios académicos, para comprometernos con una ruptura de las barreras en la generación de conocimiento, y para seguir hablando de feminismos, políticas y cultura.

Primeros pasos a hacia una posible conclusión

Dentro de las grandes suposiciones que existen sobre los artistas visuales, está la de considerar que tienen algún tipo de incompetencia para exponer verbalmente sus conceptos y sus procesos creativos. En ciertos casos eso tiene un asidero lógico, la formación profesional de los artistas, al menos en Chile, no hace tantos años que ha volcado sus programas a fortalecer precisamente ciertas debilidades del sistema. Aunque como hemos podido constatar eso se corresponde más que nada a la elección de lenguaje determinado. Hemos encontrado también algunos puntos interesantes en nuestra indagatoria sobre los estudios de género, en cómo se han abordado las interpretaciones artísticas de mujeres desde los diferentes sectores a través del tiempo. Como el contexto parece haber sido capturado en el espacio, y como las voces de las artistas continúa siendo silenciado, aún por las propias feministas. Entre tanto, como el lenguaje feminista se ha ido complejizando hasta volverse comprensible sólo para quienes comparten los sitios académicos, y como la discusión biológica se ha desplazado de la corporalidad social hasta casi retroceder a los tiempos *sartrianos* en que se hablaba de cómo podemos ver lo que vemos o escuchar lo que escuchamos.

El arte, por su parte, ha abierto un camino a través de las nuevas metodologías de investigación. Pero eso es algo que aún está en proceso, y que al parecer va bien encaminado. Al menos parece haberse desenredado de la semiótica y la estética, para acercarse a los espacios concretos de interacción social. También sabemos que el sólo hecho de cuestionar el uso de las imágenes dentro de un documento académico fortalece el camino hacia otros soportes donde ofrecer los resultados de una investigación, los que incluso podrían colaborar con esa necesaria comunicación con otras

esferas sociales. Aunque también, sin una buena y coherente organización de los elementos, podría perpetuar los patrones ilustrativos tradicionales, o peor aún, volver el resultado aún complejo e incomprensible para otros y otras.

Si bien las obras artísticas son una fuente inacabable de datos, las cuales, si quisiéramos analizar bajo métodos comunes (como pueden ser la semiótica o la iconografía) podrían dar como resultado interpretaciones tan variadas como las que se han hecho de las obras de otros artistas a lo largo de la historia del arte; obtener a partir de ellas antecedentes de los lugares que ha recorrido, o las respuestas que a través de sus acciones artísticas ha querido entregar a la sociedad para denotar su posición frente a las políticas restrictivas de género y sexualidad. Sin embargo, y cada vez más, nos parece interesante presionar los puntos de encuentro que tenemos quienes investigamos temas relativos al arte con aquellas (os) que lo realizan. Las obras de arte no son un complemento al relato oral de una artista, y su ausencia dentro de la historia de sus vidas se manifiesta en que aun cuando la oralidad nos permite conocer muchos detalles de sus vidas y relacionarlos con los aspectos cruciales que denotan las experiencias, el factor de interacción, de finalidad y relación de ellas mismas con el contexto social no aparece.

Este intento por articular dentro de un formato académico la voz como investigadora y la voz/obra de la artista, nos ha permitido comprender que el punto ciego de una investigación artística radica precisamente en que, aun cuando podemos comunicar oralmente nuestras experiencias como mujeres, como estudiantes de arte o como productoras culturales, las obras permiten revelar de una manera mucho más significativa la relación de esas experiencias con las situaciones que han detonado su creación. Sostenemos que la obra de arte no puede ser analizada dentro de una investigación de igual manera que otro dato; que una fotografía de registro o una entrevista, pues aun cuando puedan representar un producto acabado contienen un proceso de significación interno que no se evidencia y que necesita ser expuesto y contrastado con el exterior.

Dentro de esta experiencia que hemos compartido, y en la formulación de esta propuesta, no hemos pretendido entregar nuevos apuntes metodológicos sino rescatar lenguajes y formas de articulación, sobre todo explicitar las posibilidades de generar conocimiento de manera compartida. Intentando no supeditar un conocimiento a otro, e intentando construir el puzle que supone el ser mujeres, investigadoras y artistas, con inquietudes sobre género y sexualidad, dentro de una investigación artística

Referencias y Bibliografía

Amorós, C. y de Miguel, A. (2010). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid: Minerva Ediciones.

Banks, M. (2001). *Visual methods in social research*. London: SAGE Publications.

Barone, T. y Eisner, E. (2012). *Arts based research*. United State of America: SAGE Publications.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Carvajal, F. (2011). Yeguas. En Carvajal, F., Del Piano, M.J., Macchiavello, C. *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile* (pp.17- 49). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Deepwell, K. (Ed.).(1998).*Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Leavy, P.,(2009). *Method meets arts. Arts- Based Research Practice*. New York:The Guilford Press.

Lippard R, Lucy. (1995). *The pink glass swan: essays on feminist art*. New York: The New Press.

Lykke, Nina. (2010). *Feminist studies. A guide to intersectional theory, methodology and writing*. New York: Routledge.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Meskimmon, M. (2003). *Women making art*. London: Routledge.

Montecino, S., Obach, A. (1999). *Género y epistemología*. Santiago de Chile: LOM.

Newbury, D. (2011). Making arguments with images: Visual scholarship and academic publishing. En Margolis, E. & Pauwels, L. *The SAGE Handbook of Visual research methods*. London: SAGE Publications.

Noë, A. (2000). *Experience and experiment in art*. Journal of Consciousness Studies, 7 (8-9), 123-135.

Pollock, G. (2003). *Visual and Difference*. New York: Routledge.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.

Sartre, J.P. (1993). El cuerpo. En *El ser y la nada* (pp.330-385). Barcelona: Ediciones Altaya.

Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

ⁱ *Truequiar*, de trueque o troque. Acto de cambiar una cosa por otra.

ⁱⁱ Castro: Capital de la Provincia de Chiloé.

ⁱⁱⁱ Las Yeguas del Apocalipsis desarrollaron sus actividades artísticas entre los años 1988 (ya finalizando el período dictatorial) y 1997, aunque sus acciones se concentraron principalmente entre los dos primeros años, época en la que surgen en Chile los primeros movimientos de minorías sexuales. Mayores referencias a su intervenciones artísticas se encuentran en *Masculino/ Femenino* (1993) de Nelly Richard y *El verbo hecho carne* (2009) de Justo Pastor Mellado, y tal como expone el texto *Yeguas* de Fernanda Carvajal (2011: 18), revelan con su década de distancia la poca atención otorgada a este dúo. Los registros audiovisuales del trabajo realizado por las Yeguas del Apocalipsis son escasos, pero es posible encontrar parte de ellos en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=hhtCowHTWzM> (fecha de consulta: 12/01/2014)

^{iv} Pichilemu: Pequeña localidad costera ubicada en la zona central de Chile.