

UNIVERSIDAD NACIONAL  
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MUJERES CENTROAMERICANAS Y PRÁCTICA ARTÍSTICA:  
Interpretación de la realidad desde el lenguaje del arte.  
Un estudio de casos en Honduras y Costa Rica.

Tesis sometida a la consideración de la Comisión  
del Programa de Estudios de Posgrado Estudios de la Mujer  
para optar al grado de Maestría

JOSEFINA ALVAREZ QUIOTO

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**MUJERES CENTROAMERICANAS Y PRÁCTICA ARTÍSTICA:**

**Interpretación de la realidad desde el lenguaje del arte.**

**Un estudio de casos en Honduras y Costa Rica.**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión  
del Programa de Estudios de Posgrado Estudios de la Mujer  
para optar al grado de Maestría



**JOSEFINA ALVAREZ QUIOTO**

Universidad Nacional de Heredia, Costa Rica

2006

Esta tesis fue aceptada

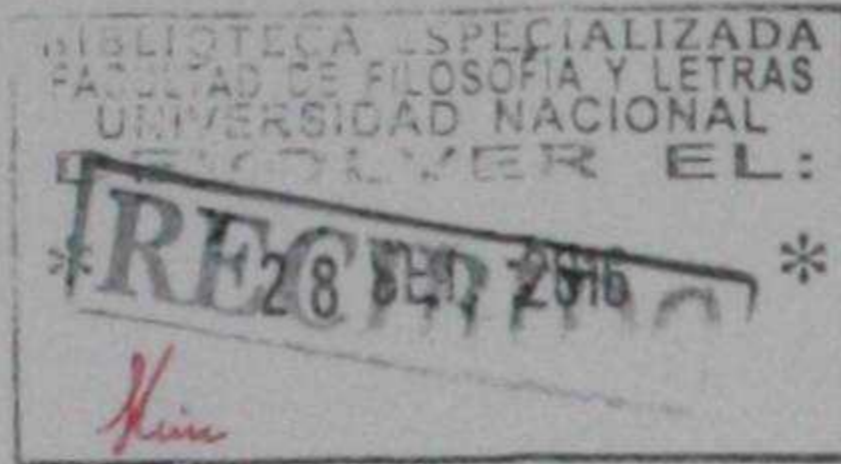
Signatura

Código de barras

Estudios de Posgrado en

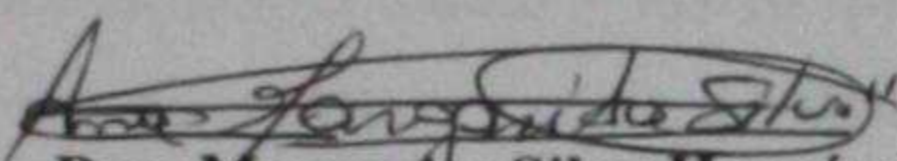


Devuelva este libro en la última  
fecha indicada

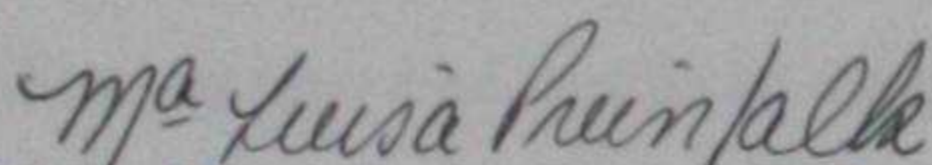


Esta tesis fue aceptada por la Comisión de Estudios de Posgrado en Estudios de la Mujer de la Universidad Nacional y la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado de Magister Scientiae

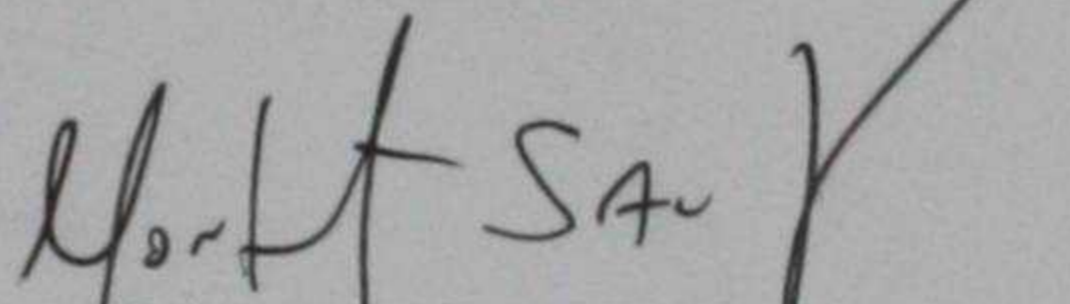
## MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR



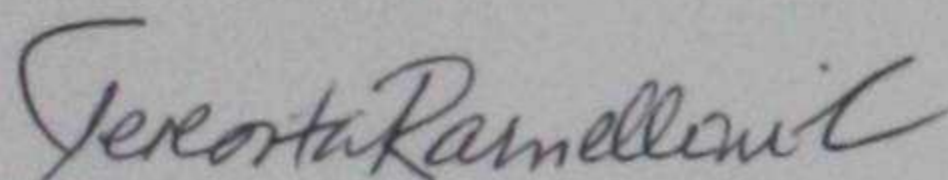
**Dra. Margarita Silva Hernández**  
Presidenta Consejo Central de Posgrado



**M.Sc. María Luisa Preinfalk Fernández**  
Coordinadora MAEM-UNA

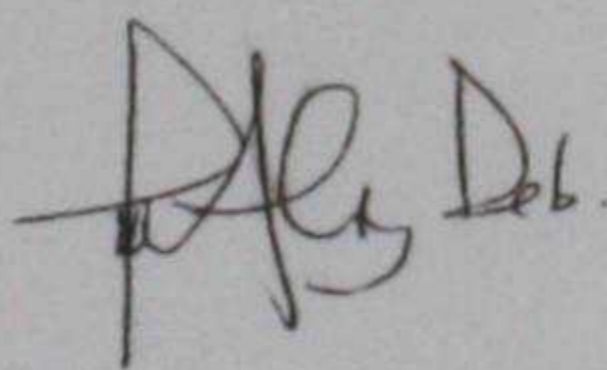


**Dra. Montserrat Sagot Rodríguez**  
Tutora



**M.Sc. Teresita Ramellini Centella**  
Asesora

**M.L. Ana Mercedes González Keysa**  
Asesora



**Josefina Álvarez Quioto**  
Sustentante

Agradezco a mi madre y a mi padre por alentarme a continuar con mis estudios universitarios, también a Regina, Xenia, Paquita, Marjorie y Sila por haber compartido sus experiencias para el desarrollo de esta investigación.

A Caty brindo mi reconocimiento y completo agradecimiento por su tiempo y entrega en leer y comentar mis borradores y notas del presente estudio. A mi familia afectiva en Costa Rica, en especial a Karla, por el cariño y apoyo que siempre me brindaron. Al equipo de trabajo de Mujeres en las Artes “Leticia de Oyuela” y las personas que han apoyado esta iniciativa, en especial a América, les estoy profundamente agradecida por todo lo que hemos vivido ya que ello ha contribuido para que se haga posible el cierre de este capítulo de mi vida.

Dedico esta tesis a mi familia en Austria y en Honduras.

A mis hijas, Kate y Giovanna con las cuales estoy aprendiendo a crecer como madre y amiga. Y por supuesto a Johannes que siempre me ha acompaña en la búsqueda por alcanzar mi autonomía y me ha sostenido y animado en todo momento.



## INDICE

<b>CONTENIDO</b>	<b>Pág.</b>
Introducción .....	2
Pregunta de investigación.....	10
Justificación.....	11
<b>I. CAPITULO</b>	
Consideraciones metodológicas .....	
I.1. Tipo de estudio .....	15
I.2. Delimitación del objeto de estudio.....	20
I.3. Criterios de participación de la población.....	22
I.4. Fuentes y técnicas de recolección de datos.....	23
I.5. Técnicas de análisis de los datos.....	26
<b>II. CAPITULO</b>	
Marco Teórico.....	29
II.1. Construcción de la identidad personal y cultural	
II.1.1. Socialización.....	33
II.1.2. Lenguaje y deconstrucción de la realidad .....	35
II.2. Identidad de Género.....	37
II.2.1. Subjetividad.....	41

II.3. Experiencias y significados sociales	
II.3.1. Interaccionismo simbólico.....	44
II.3.2. La fenomenología.....	48
II.3.3. Enfoque teórico desde la perspectiva feminista acerca de los significados sociales y las experiencias.....	50
II.4. El fenómeno artístico y el lenguaje del arte.....	52
II.4.1. El arte como lenguaje.....	57

### III. CAPITULO

Antecedentes históricos – culturales.....	63
III.1. La política cultural dentro del proceso de configuración de los Estados Nacionales y su vinculación con las artes.....	64
III.1.1. El caso de Costa Rica.....	65
III.1.2. El caso de Honduras.....	67
III.1.3. Visión del desarrollo como categoría de análisis del mundo social.....	72
III.2. Identidad, globalización y arte latinoamericano.....	74

### IV. CAPITULO

Desarrollo	
Análisis e interpretación de los resultados.....	80
IV.1. Adquisición de un mundo y desarrollo de la identidad personal.....	85
IV.2. La esfera institucionalizada: la academia.....	91
IV.3. Práctica artística; arte, género, e identidad.....	102
IV.4. Identidad de género y arte como lenguaje.....	118

**CONCLUSIONES.....126**

**REFERENCIAS.....130**

**APENDICE**

**Guía de preguntas para la entrevista a profundidad.....139**

**Modelo de entrevista desarrollada.....140**

## RESUMEN

La presente investigación se llevó a cabo con el fin de comprender el mundo social en el que se ve inmersa la práctica artística realizada por mujeres artistas. Del mismo modo, se dirigió a analizar y con ello ampliar el conocimiento acerca de la práctica artística dentro del campo de las artes visuales y su relación con los procesos de construcción de la identidad de género. Así, las explicaciones resultantes se entienden como una de las posibles lecturas dirigidas a brindar un aporte a la construcción social de la realidad que abarque la experiencia de las mujeres.

El estudio es de carácter cualitativo y se orienta desde la perspectiva teórica feminista. Participaron en la investigación, cinco artistas del campo expresivo de las artes visuales / figurativas, dos artistas de Honduras y tres artistas de Costa Rica. Las fuentes de información primaria fueron obtenidas a través de la aplicación de entrevistas a profundidad a cada una de las participantes del estudio.

La investigación señala que las experiencias de socialización en las que se vieron inmersas las artistas, como parte del proceso de configuración de la identidad de género, se desarrollaron en sociedades regidas por la lógica masculina en la cual rige una estructuración social marcada por la diferencia y opresión de género. Así mismo, el estudio señala que las artistas en su proceso de configuración de la identidad, interpretan su realidad de manera crítica al confrontar los roles sociales asignados a las personas según su sexo y las experiencias vividas.



## INDICE DE LÁMINAS

### Obras de Marjorie Avila

1. El vuelo del hoola hoola. 1994
2. Memorias de una niña de ciudad. 1994
3. Camino a casa. 1994
4. El vuelo de la pelota. 1995
5. Rayuela. 1994
6. Desde el jardín
7. El niño del condominio. 1997

### Obras de Paca Cruz

8. Serie de los apaisajados.
9. Serie de los azules
10. Retrato del inconsciente
11. Mi propio corazón se iba a reír  
a), b) De la exposición "Mi propio corazón se iba a reír"
12. Mi propio corazón se iba a reír, tema de la irradiación
13. Tema de la irradiación
14. Family Secrets

### Obras de Sila Chanto

15. Los gemelos. 1992
16. Los donantes. 1995
17. Bestiario.
18. La espera. 1998
19. La bestia. 1998

### **Obras de Xenia Mejía**

20. T.V. a color. 1990
21. Cien pies. 1991
22. a) Desnudos masculinos  
b) Desnudos femeninos
23. Cerdos.
24. Memorias.
25. Foto intervenida, Xenia junto a sus hermanos
26. 1996-1996
27. Exhibición las carnes. 1995
28. Mitch

### **Obras de Regina Aguilar**

29. Ánforas con mamas.
30. Etapas. 1987
31. Mesías
32. Apocalipsis ahora, todo sobre la ingeniería genética
33. Águila con mamas



## INTRODUCCION

Las ciencias sociales, entre ellas la sociología y la antropología, han hecho uso del estudio de las artes, en particular de las artes visuales para conocer mejor las necesidades de las sociedades actuales. Se entiende por artes visuales, según Omar Calabrese<sup>1</sup>, una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que expresen un efecto estético, estimulen un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas.

Se argumenta que la/os artistas, mediante su lenguaje particular, es decir, mediante objetos artísticos, abordan una visión común de la sociedad en la que viven. Estos aspectos comunes conocidos como rasgos de identidad son explicados por la psicología social a través de la socialización. EL individuo emerge y se configura al interior de una sociedad, es decir, se desarrolla históricamente como persona y como miembro del medio en el cual interactúa.

Los procesos de configuración de la identidad se desarrollan a partir de la socialización, proceso en el que la persona (hombres y mujeres) se desarrolla históricamente. La identidad se relaciona con los roles que la persona juega en la sociedad a partir de su condición de género, clase, opción sexual, edad y etnia. Según Marcela Lagarde<sup>2</sup>, el proceso identitario se conforma por significaciones culturales aprendidas por las creaciones que el sujeto realiza sobre su experiencia, es decir, la persona se (de)construye y autoconstruye de manera crítica, por lo tanto, la persona da significado a la realidad a través de sus experiencias.

---

1 Calabrese Omar. El lenguaje del arte. Editorial PAIDOS. España. 1ra edición. 1987, 1997. P.11

2 Lagarde, Marcela. Identidad de género y feminismo. Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad Nacional. Costa Rica, 1997.

Mediante la interacción social la persona adquiere las señas particulares de su grupo social. En su obra "Acción e ideología, Psicología desde Centroamérica", Ignacio Martín-Baró<sup>3</sup>, señala que la existencia de una persona supone necesariamente la existencia de una sociedad que le ha configurado a través de una historia. El proceso de configuración personal y social/colectivo, según Baró, se vincula con un proceso histórico, un proceso de la identidad personal y con un proceso de la identidad social.

Según Nestor García Canclini, es a partir de las últimas cuatro décadas aproximadamente, es decir, durante los años sesentas que los sectores artísticos y culturales en América Latina se preguntan, sobre el papel que juegan las artes y la/os artistas respecto a los aspectos socio/políticos y culturales. (...) *la efervescencia política y social de esa década - nacida en parte del descontento ante la frustración del desarrollismo- llevó a artistas y escritores a preguntarse no tanto cómo eran las relaciones entre arte y sociedad, sino cómo deberían ser.*<sup>4</sup>

Ha sido poco lo que se ha publicado sobre las artes visuales en Latinoamérica, entendida ésta como un movimiento artístico de vanguardia o no que destaque a escala mundial<sup>5</sup>. El arte latinoamericano se entiende dentro del mercado de las artes visuales hace a las producciones artísticas realizadas en países como México, Brasil, Argentina, Colombia, Cuba, Uruguay y Venezuela principalmente.

3 Martín-Baró, Ignacio. Acción e ideología, Psicología desde Centroamérica. UCA editores. El Salvador. 1992.

4 García Canclini, Néstor. Los estudios culturales de los 80'a los 90': perspectivas antropológicas y sociales en América Latina. En revista Iztapalapa N. 2 (Año ii, extraordinario de 1991). México. 1991. p. 15

5 Véase Marta Traba en Mirar en Nicaragua. En página literaria <http://users.erols.com/yablanca/darianal.html#inicio>. Traba señala que en los 80' se había publicado muy poco sobre Latinoamérica. "...sólo cuatro libros que abarcan de modo global el arte de nuestro continente: A History of Latin American Art, de Leopoldo Castedo, publicado en USA en 1969 (al año siguiente traducido y publicado en México y Chile); Contemporary Art in Latin America, Gilbert Chase, New York, 1970; ambos libros considerados "de consulta"; Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, Marta Traba, México, 1973, y Aventura Plástica de Hispanoamérica, Damián Bayón, 1974; y que en los dos primeros no se cita Nicaragua ni ningún artista nicaragüense; y en el cuarto se dedica una página y media a Armando Morales".

Si se compara el arte latinoamericano con un rompecabezas, como lo veía la historiadora y escritora argentina Marta Traba<sup>6</sup>, se podría observar que éste se encuentra incompleto, de forma tal, que Centroamérica vendría a ser una pieza ausente, pero necesaria para su comprensión. Traba indica que esta teoría va en contra del culto de la personalidad, ya que ello permitiría ver el arte de cada país o cada zona como un corpus clarividente que puede encarnar sus tendencias, asumir sus ambiciones y dar cuenta de sus modalidades culturales.

Las producciones artísticas realizadas por artistas que poseen una particular conciencia de creación en el continente Americano, posterior al periodo independentista son identificadas, según Miguel Rojas Mix<sup>7</sup>, por mostrar en su contenido rasgos de la identidad y por denunciar las condiciones de opresión social. *La búsqueda de identidad en el arte desarrolla una conciencia de creación que permite a los artistas asimilar nuevas tendencias, dándoles un sentido nacional o americanos.*<sup>8</sup>

Los procesos culturales en los cuales se ve inmerso el desarrollo de las artes, pueden verse afectados por factores internos y factores externos a la cultura. Rafael Cuevas Molina<sup>9</sup> en su obra *traspatio florecido*, advierte que el proceso cultural en Centroamérica durante la década de los 80, se vio influenciado en el ámbito externo por la política y por las condiciones históricas particulares a cada país.

El presente estudio delimita su espacio de investigación a la selección de dos países, Honduras y Costa Rica. Honduras se vio marcada por una aguda confrontación de proyectos culturales que se entendieron como excluyentes entre sí.



6 *ibid.*

7 Rojas Mix, Miguel. *Arte latinoamericano o arte en América Latina*. En revista *Con ñ-revista de cultura hispanoamericana*. No 0. Estremadura. 1997.

8 Rojas Mix, Miguel. *Op. Cit.* P.10

9 Cuevas Molina, Rafael. *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*. Editorial UNA. Costa Rica. 1993

En el caso de Costa Rica, se expresó a través de políticas culturales que se sustentaron en la construcción del consenso en el marco de un proyecto hegemónico altamente institucionalizado que sin embargo conoció un periodo de crisis y deterioro.

La historiografía del arte latinoamericano muestra el trabajo de las mujeres como inexistente. Ello responde al curso histórico de exclusión en el que se han visto inmersa las mujeres históricamente por su condición de género. El arte por su parte ha estado imbricado en su lenguaje por la lógica del género y ello se puede observar en la calificación negativa que se asigna a valoraciones estéticas establecidas como "femeninas". En acuerdo con Marta Lamas<sup>10</sup>, el género es una construcción simbólica establecida sobre los datos biológicos de la diferencia sexual.

Leticia de Oyuela en su obra "Mujer, Familia y Sociedad"<sup>11</sup> apunta que en el tránsito hacia el siglo XX, en el cual se accede al modelo burgués capitalista, la mujer había ensayado las artes como parte de su ornamentación educacional. Entrado el siglo XX y con él las bases en que se sustenta el modelo neoliberal, se confrontan los valores establecidos de la época, que genera entre otras cosas que la entrada de las mujeres artistas a un medio dominado por lo masculino, tuviese como resultado altos costos personales.

Eugenia Zavaleta Ochoa<sup>12</sup> describe por ejemplo, lo acontecido a la artista Costarricense Emilia Prieto con su obra "la perfecta casada" en la primera exposición centroamericana de pintura. Según Zavaleta la perfecta casada portaba una máscara para anular su personalidad, con la cual podía desempeñar a cabalidad su papel de madre-esposa, esta vestía en forma muy decorosa, aunque, indica la autora, su labor doméstica tuviera la insipidez de un chayote. *Posiblemente, esta bufonada le costó a Emilia Prieto que en*

---

10 Lamas, Marta. El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Ciencias Sociales, Estudios de Género. Compilación e introducción de Marta Lamas. México. P.12

11 Oyuela, Leticia. Mujer, Familia y Sociedad. Editorial Guaymuras. Honduras. 1993. P.220

12 Zavaleta, Ochoa, Eugenia. Las exposiciones de artes plásticas (1928-1937) en Costa Rica. Maestría en Artes. Universidad de Costa Rica. Sistema de estudios de postgrado. Costa Rica. 1998.

la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" su obra fuera relegada a la categoría de caricatura; así se impidió que participara en el ámbito más prestigioso, es decir, en pintura.<sup>13</sup>

La sociedad moderna se encuentra regida por una lógica masculina en la cual se hace evidente la ausencia de las necesidades y expectativas de las mujeres. No se puede ocultar que las experiencias de las mujeres y los significados sociales que ellas les otorguen han estado excluidos de la concepción general de realidad. Lo anterior no es en tanto un desconocimiento inocente ya que lo denominado como realidad social ha estado y permanece valorado por una normativa que separa un mundo aparte para los hombres y otro para las mujeres, disponiendo así, jerárquica y discriminatoriamente la exclusión de las mujeres de la sociedad, las artes y la cultura.

Las condiciones sociales e históricas en que se desenvuelve la práctica artística se encuentra marcadas por una realidad que se distingue por la desigualdad de género, que afecta tanto a las mujeres como a la sociedad en su conjunto. La escritora Yolanda Oreamuno<sup>14</sup> hace referencia a la situación de la mujer en Costa Rica de la primera mitad del siglo XX, y sobre ello advierte que la situación social de la mujer viene a ser la raíz madre de lo que el colegio llama con tanto acierto frivolidad ambiente.

Oreamuno se cuestiona cual es el sentido que tiene la educación con relación a la situación de la mujer: ¿Se educa a nuestras muchachas para que sean buenas señoras de casa, correctas esposas y fuertes madres, o se las educa para que tomen una activa parte en el conjunto social, dentro y fuera del colegio?, deja al descubierto la realidad (dicotómica) en que se desenvolvía la realidad de las mujeres costarricenses.

*Hemos realizado con gran dificultad nuestra capacidad de trabajo, la comprensión de que la sociedad nos necesita y nos acepta así porque somos útiles. Y no hemos realizado plenamente que somos capaces, en la misma proporción, de pensar, de juzgar y de razonar. En determinados casos hasta hemos liberado nuestra situación económica de la tutela del hombre y, sin embargo, nuestro pensamiento permanece atado indefectiblemente*

---

13 Zavaleta.Op. Cit. p. 291

14 Oreamuno, Yolanda. A lo largo del largo camino. En Macaya, Emilia. Espiritu en carne altiva. Editorial Universidad de Costa Rica. 1997. P.33

*al razonamiento masculino. No sabemos de nosotras mismas sino lo que el hombre nos ha enseñado*<sup>15</sup>.

Las condiciones históricas y sociales en las cuales se han desenvuelto las mujeres artistas, se relacionan con una realidad dominada por una visión androcéntrica que en acuerdo con María Mies<sup>16</sup> se entiende como prejuicio masculino que prevalece en todas las disciplinas, manifiesto en la academia y en la metodología de investigación, en la selección de áreas, políticas y conceptos.

El androcentrismo puede ser llamado exclusión virtual que viene a ser una forma de mantener a la mujer en la oscuridad. Por lo que la existencia de una sociedad regida por una ideología masculinista anula y condena a las mujeres a una existencia dirigida a la desigualdad y la exclusión social que da privilegio a los hombres sobre las mujeres, en los aspectos económicos, políticos y culturales. Así, al hacer manifiestas las experiencias de mujeres artistas, se abre un campo de conocimiento en el cual las mujeres estarían participando de manera directa en la construcción social de la realidad.

La crítica feminista del arte plantea que la representación de las obras de las artistas continúa siendo un desafío, ya que, en acuerdo con Katy Deepwell<sup>17</sup> las obras de mujeres artistas se encuentran en una cultura que continúa devaluándola, denigrándola e ignorándola. Así, las maneras en que se han desenvuelto las mujeres artistas en las sociedades patriarcales, advierte Deepwell, se encuentran envueltas por una visión masculinista que sitúa a las artistas, en la actualidad, como seguidoras y sus obras como derivados de los grupos y/o tendencias artísticas generadas por hombres. (...) *la obra de arte de las mujeres es descrita frecuentemente sólo en términos de lo que le falta. La medida de la diferencia de las mujeres respecto de una norma masculina.*<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Oreamuno, Yolanda. Op. Cit. p.34

<sup>16</sup> Mies, Maria. Hacia una metodología para una investigación feminista. En Métodos de Investigación no sexista. Sharratt y Gurdian (comp.) CSUCA-UNICEF. Guatemala. 1990

<sup>17</sup> Deepwell, Katy (ed.). Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas. Editorial Cátedra. España. 1998. P.33

<sup>18</sup> Ibid.

Con base en los planteamientos anteriores, la investigación "Mujeres Centroamericanas y práctica artística: Interpretación de la realidad desde el lenguaje del arte. Un estudio de casos en Honduras y Costa Rica", pretende analizar las experiencias de cinco mujeres artistas, dos artistas de Honduras y tres artistas de Costa Rica, en el campo de las artes visuales, específicamente en la pintura, la escultura, el dibujo, la xilografía y la instalación.

Se examinarán al interior de las experiencias de las artistas aquellos aspectos que desde la práctica artística se vinculen con los procesos de configuración personal y las maneras en que interpretan la realidad social desde el lenguaje del arte. El análisis del contenido se dirige a mostrar algunos elementos que describan el desarrollo de las artes visuales en Centroamérica y el aporte de las mujeres artistas a la cultura y su vinculación con los procesos de construcción de la identidad de género. Lo anterior se apoya en el hecho de que posterior a una breve exploración de investigaciones desarrolladas sobre mujeres artistas, fue recurrente observar en sus obras temas vinculados a los procesos de construcción personal.

Se entiende por práctica artística, la ocupación habitual y constante en la que se desarrollan las experiencias del hacer artístico que abarca entre otros aspectos; la producción de objetos artísticos, el desarrollo de aptitudes a través del ensayo de técnicas, las modificaciones de la personalidad de las artistas y sus vinculaciones con las ideas y sentimientos de una colectividad social.

El marco temporal que se analiza en la investigación abarca las últimas dos décadas del siglo XX (1980-2000) período en el que las artistas investigadas llevan a cabo estudios de arte y desarrollan sus experiencias artísticas. Se examina acontecimientos sociohistóricos a partir de la década del 50' período en el que arrancan las historias de vida

y se hace particular atención por los acontecimientos experimentados por las artistas relacionados con su producción artística y sus rasgos de identidad personal.

El acercamiento al tema de las experiencias de las mujeres y los fenómenos artísticos se realiza a partir del uso del género como categoría de análisis y de la perspectiva feminista para su interpretación. Ello permite la distinción entre las mujeres como sujetos históricos y los conceptos de mujer que se han establecido en la sociedad mas desde la base de los prejuicios que según Teresa de Lauretis<sup>19</sup> se produce por discursos dominantes. Según Montserrat Sagot<sup>20</sup>, el concepto de género refiere, por lo tanto, a las expectativas e ideales culturales asociados a cada sexo, los cuales varían de una sociedad a otra y de un período a otro, precisamente por ser socialmente construidos.

Considerando las modificaciones que sufre la persona en las diferentes formas de la socialización, se podría indicar que las artistas alteran el estado de las cosas desde su hacer, es decir desde la práctica artística, tomando aquellos aspectos que le son significativos en sus relaciones personales y sociales. La persona conserva o suprime de las experiencias y las vivencias, los elementos que pueden ser relevantes para su desarrollo. Este proceso se vincula con la subjetividad, forma de sentir y estar en el mundo, es decir, con su individualidad que tienen mucho que ver con un concepto cultural de mujer que se expresa mediante el lenguaje.

---

19 Arango, Luz Gabriela. Género e identidad; ensayos sobre lo femenino y lo masculino. TM editores, Ediciones Uniandes, U.N. Ciencias Humanas. Colombia. 1995 p.46

20 Sagot, Montserrat. Feminismo y perspectiva de género. Programa Interdisciplinario de Estudios de género. Foro de la mujer. 1995. P.4

## PREGUNTA DE INVESTIGACION

¿De qué manera las condiciones sociales, históricas, culturales y personales en las cuales se ve inmersa la práctica artística realizada por mujeres, se pueden vincular con los procesos de configuración de la identidad de género?.

### Preguntas guías

1. ¿Qué experiencias personales, sociales, artísticas y culturales vividas por las investigadas se vinculan a la práctica artística?
2. ¿En qué forma determinan los apoyos (familia, amistades, artistas, etc.), así como los obstáculos enfrentados por las artistas, en su hacer?
3. ¿De qué manera las artistas conciben, ordenan, dan sentido y expresan la realidad?
4. ¿Cuáles son los significados que usan las investigadas en sus obras artísticas para representar la realidad?
5. ¿De qué forma la condición de género se relaciona con las maneras de explicar la realidad social desde el lenguaje del arte?
6. ¿De qué manera los temas y las técnicas artísticas recurrentes y no recurrentes en la práctica artística se vinculan con el ambiente sociohistórico y cultural que rodea a las artistas?



## JUSTIFICACION

El tema de investigación que me he planteado se origina a partir de la experiencia de trabajo con mujeres artistas. Soy cofundadora de la organización de Mujeres en las Artes "Leticia de Oyuela" (MUA) cuya sede se ubica en Tegucigalpa donde laboré durante cuatro años como Directora ejecutiva de la misma. El carácter de la asociación es educativo, promueve el arte femenino y fomenta la reflexión crítica de la realidad social a través de propuestas creativas abordadas desde el lenguaje del arte.

A través de conferencias y conversatorios tuve la oportunidad de relacionarme con mujeres artistas que compartieron sus experiencias de vida cotidiana tanto, en el ámbito artístico, en el personal, así como también, con los resultados de sus procesos creativos, es decir, sus obras artísticas. De tal manera, la organización de Mujeres en las Artes fue el ambiente donde inicié a elaborar documentos sobre el tema de las mujeres en las artes, como ser introducciones para catálogos y artículos, entre otros, quedando siempre el interés de explicar la vinculación de sus experiencias artísticas con sus obras.

Debido a la falta de herramientas teóricas-metodológicas que me permitieran obtener un resultado positivo del trabajo no me era posible explicar con claridad los fenómenos en los que se ven inmersas las experiencias de las mujeres en las artes y ello limitaba la posibilidad de explicar otra realidad social.

Así, la presente investigación surge de mi interés por comprender el mundo social en el que se ven inmersas las experiencias de las mujeres artistas. Es a su vez una contribución teórica que parte de una lectura particular que no pretende ser la única explicación posible al tema. El estudio es un aporte al trabajo que realiza la organización de mujeres en las artes y otras instituciones con intereses afines.

El tema de investigación se vincula con mi experiencia profesional y personal, lo que me ha hecho considerar la importancia que éste tiene para abordarlo a un nivel académico. De tal manera mediante el desarrollo de la presente investigación pretendo alcanzar el objetivo de optar al grado de Maestría en Estudios de la Mujer.

Los casos que se exponen en la investigación dan paso a la comprensión del tema sobre las mujeres artistas en lo que refiere a la dinámica de los fenómenos artísticos, cómo también, al tema de la construcción y deconstrucción de la identidad de género.

Las experiencias de las mujeres artistas se desarrollan en el marco de la interacción social y es sabido que las relaciones de la persona al interior de un grupo social son marcadas por diferencias basadas en el género. De acuerdo con Jean Flax<sup>21</sup>, estas diferencias no reflejan las influencias de los papeles sexuales que son definidos externamente por la cultura.

La actividad artística posee la particularidad de manipular en su proceso, estímulos y sentimientos, es decir abarca la visión de mundo de la/el artista. Por consiguiente hablar de la experiencia de las mujeres artistas y su vinculación a la identidad de género evidencia aquellos aspectos personales que no se abordan como temas de discusión y/o reflexión en la sociedad y son sumergidos culturalmente hasta valorarlos como ecos irrelevantes.

En acuerdo con Flax, sentimientos como los que surgen de la forma en que se experimentan y mantienen relaciones íntimas, o las formas de resolver conflictos en las demandas y competencias del trabajo y la vida familiar, no son accesibles a nuestra conciencia racional aunque puedan ejercer una poderosa influencia en lo que hacemos.

---

21 Flax, Jean . El pensamiento de transición: Psicoanálisis, feminismo y teorías posmodernas. En Psicoanálisis y feminismo; Pensamientos fragmentarios. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 1995. p. 85

Los significados sociales que se revelan en la experiencia personal, son expresados por la persona a través del lenguaje. La artista se expresa haciendo uso para ello de un lenguaje particular que, podría afirmarse, posibilita la reflexión crítica de los aspectos sociales, históricos y culturales. Tal aseveración hace factible que se recree la imaginación colectiva y por lo tanto, el que se pueda considerar el paso hacia la participación activa de grupos y/o sectores que se han encontrado histórico y culturalmente excluidos de la realidad social.

Pretendo con el desarrollo del estudio aportar al proyecto de crear una sociedad más justa y equitativa para las mujeres, por lo tanto, para la sociedad en su conjunto. No pretendo que las explicaciones desarrolladas en la investigación se entiendan como verdades absolutas. El acercamiento a relatos de las experiencias de mujeres artistas, así como, a las formas en que nombran uno u otro aspecto de la realidad social, generan la apertura al conocimiento de la diversidad metafórica realizada por las mujeres.

La pluralidad de significados, evoca a más variadas formas de interpretación del mundo, así como, a la evidencia de la variedad de prácticas y rituales que dan forma a la vida cotidiana. Al encontrarse esta realidad presente ante nuestros ojos, abre a las personas la posibilidad de detenernos a vivir las pasiones, los sueños y porque no, esa búsqueda de autoconocimiento de la sociedad en la que nos desenvolvemos.

Espero que el estudio pueda contribuir al desarrollo de trabajos teóricos sobre el tema de arte y mujeres que en un futuro generen elementos que auxilien a la estructuración de políticas culturales públicas y privadas que abarquen las expectativas de las mujeres como también de los grupos menos privilegiados.

El presente trabajo de investigación hace énfasis en las voces de las mujeres artistas, que al interpretar y reconocer las bases de la estructura social en la cual coexiste, dialécticamente se preguntan y se responden a sí mismas sobre la realidad. ...un sujeto que

TESIS  
5811  
FI 12031

*es un estar a los dictados de una realidad única, clara y distinta, de la única REALIDAD legitima. Así comienza a ser el sujeto que se sabe sujeto, el sujeto que pide débilmente a lo largo de dos siglos, el reconocimiento de su papel constructivo-deconstructivo de lo que se nombra realidad y que sobre él pesa.<sup>22</sup>*

Muy pocos hechos pueden decirnos su historia sin los comentarios convenientes para evidenciar su significación<sup>23</sup>.

---

22 Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía; sobre mujer y poder*. Editorial Anthropos. Barcelona. 1991. P. 105  
23 Mill, Stuart. *Sobre la libertad*. Tecnos. España. 1965. p. 58

## CAPITULO I

### CONSIDERACIONES METODOLOGICAS

#### I.1. Tipo de estudio

La presente investigación busca acercarse a la comprensión del mundo social a través de las experiencias de las mujeres, en particular de las mujeres en las artes. Para ello se requiere de una serie de herramientas teóricas-conceptuales que modelen el camino para indagar el problema a investigar, es decir, las condiciones sociales, históricas, culturales y personales en que se ve inmersa la práctica artística realizada por mujeres, los significados que las artistas otorgan a sus experiencias y su vinculación con la identidad de género.

El procedimiento seleccionado para alcanzar el conocimiento científico durante el desarrollo del estudio es la metodología cualitativa y la perspectiva - teórica feminista. El mundo de los conocimientos empíricos, conocidos más ampliamente como "datos", lo ofrecen en el presente estudio las artistas investigadas.

Schwartz y Jacobs<sup>24</sup> indican que las descripciones de la realidad que los sociólogos denominan datos son efectivamente inventarios del mundo real. Así, para descubrir un mundo de conocimientos como el que se plantea en la pregunta de investigación, requiere del desarrollo de una serie de actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático que se encuentren constituidas por una metodología y por una teoría que le respalde.

---

24 Schwartz, Howard y Jerry Jacobs. Sociología cualitativa. México: Trillas. 1984. p.21

*Cuando nos referimos a los "problemas empíricos", donde tiene un significado fundamental la experiencia, ello no quiere decir que se deja de lado completamente el aspecto conceptual, al contrario, creemos que el acto de formular un problema, exige desde sus inicios una labor conceptual, porque el problema empírico "químicamente puro" no existe en la investigación científica, sino que existe un problema que hace acento en la experiencia, o sea aquel conocimiento que se adquiere por medio de la práctica.<sup>25</sup>*

La metodología cualitativa es pertinente para el desarrollo del tema planteado en el estudio por las siguientes razones: hace énfasis en el estudio de fenómenos sociales en el entorno donde ocurren; entre sus técnicas da primacía a los aspectos subjetivos de la conducta humana; da importancia a la exploración del significado del actor; prefiere la observación y la entrevista abierta y favorece el uso del lenguaje simbólico.

El examen exhaustivo del fenómeno artístico se realiza a través del método de las historias de vida, y para ello se toma como base de análisis las experiencias de cinco mujeres, dos artistas de Honduras y tres artistas de Costa Rica en el campo de las artes visuales, específicamente la gráfica, la escultura, la pintura y la instalación. *Más que cualquier otro enfoque de la ciencia social, la historia de vida nos permite conocer íntimamente a las personas, ver el mundo a través de sus ojos, e introducimos vicariamente en sus experiencias<sup>26</sup>.*

Las experiencias de las artistas son la base para el desarrollo del estudio ya que son entendidos como fenómenos sociales, elementos propios para conocer la realidad social. En acuerdo con Taylor y Bodgan<sup>27</sup>, los fenómenos sociales son descubiertos por la persona que investiga a través de la "definición de la situación" del actor, esto es, su percepción e interpretación de la realidad y la forma en que éstas se relacionan con su comportamiento.

Taylor y Bodgan advierten que en la historia de vida, el investigador trata de aprehender las experiencias destacadas de la vida de una persona y las definiciones que esa

---

25 Cerda H. Los elementos de la investigación, como reconocerlos, diseñarlos y construirlos. Editorial ABYA YALA, Quito, 1993. p.144

26 Taylor y Bodgan. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidós. Argentina. 1990. p.106

27 Taylor y Bodgan. Op. Cit. p.25

persona aplica a tales experiencias. Así, la historia de vida se caracteriza por revelar la visión de mundo de la persona entrevistada.

*La historia oral y las historias de vida nos revelan que identidades y memoria marchan de la mano. Tener una identidad es ser portador de un pasado y un proyecto. Tener memoria es construir una identidad (...) Las historias de vida y la historia oral pueden favorecer la reconstrucción de las identidades y la democratización del control y la difusión de la memoria colectiva.<sup>28</sup>*

La investigación se distingue a su vez, por ser un estudio de casos interpretativos. Según Pérez, Serrano<sup>29</sup> este tipo de estudios se caracteriza por reunir la mayor cantidad de información sobre el problema con la pretensión de interpretar o teorizar acerca del problema. De tal manera los relatos de las experiencias de las artistas son observados como una unidad. *El propósito de tal observación consiste en probar de modo profundo y analizar con intensidad el fenómeno diverso que constituye el ciclo vital de la unidad con el fin de establecer generalizaciones acerca de una población más amplia a la que pertenece el particular observado.<sup>30</sup>*

La perspectiva teórica feminista sustenta las bases epistemológicas de la investigación. La teoría feminista a partir del análisis del mundo social proporciona los instrumentos para analizar; a) la construcción social de las identidades y la subjetividad, b) la deconstrucción ideológica a partir de la ética, c) la política y los aspectos psicológicos, d) las relaciones de poder vinculadas a la interacción y, e) las experiencias y la construcción de significados sociales por parte de las mujeres.

La perspectiva feminista es un elemento medular del entramado metodológico en el que se apoya la investigación ya que permite ver las relaciones de poder internalizadas en las relaciones de género. Se ha evidenciado que al interior del campo del conocimiento, lo que conocemos como realidad se ha construido desde la base de las experiencias masculinas, por consiguiente, a través de las teorías feministas es posible develar y explicar el entramado ideológico que mantiene invisible la problemática de las mujeres.

28 Acuña, Victor H. La historia oral, la historia de vida y las ciencias sociales. En Historia: Teoría y métodos. Editado por Elizabeth Fonseca. EDUCA. 1989. P.257

29 Pérez Serrano, Gloria. Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I métodos. Editorial la Muralla. 1994. P.98

30 Pérez, Serrano. Op. Cit. P.81

El conocimiento de los fenómenos sociales se desenvuelve dentro de una serie de opiniones sobre el mundo que se expresan a partir de una jerarquía de valores que se modifica en tiempo y espacio, es decir, histórica y culturalmente. La teoría feminista en acuerdo con Montserrat Sagot<sup>31</sup>, plantea la imposibilidad de analizar y entender las diferentes situaciones socio-históricas y de producción de conocimiento si no se tiene en cuenta todos los órdenes sociales y categorías analíticas que rigen sobre la experiencia de todo grupo social: esto es, raza o etnicidad, edad, clase social, orientación sexual-afectiva, nacionalidad, capacidades corporales, y por supuesto, género.

El objeto de estudio de la investigación se desarrolla al interior de escenarios sociales y para poder develarlos es necesaria la reconstrucción de la realidad social que abarque los diferentes factores sociales que le componen. Las ciencias sociales, en particular la sociología cualitativa ha demostrado que para comprender los fenómenos sociales, la persona que investiga debe descubrir lo que Schwartz y Jacobs<sup>32</sup> llaman la definición de la situación que entienden como la percepción e interpretación de la realidad del actor y la forma en que éstas se relacionan con su comportamiento.

La rigurosidad científica en las investigaciones cualitativas ha sido tema de debate en las academias científicas. Uno de los criterios en los que se han apoyado algunas escuelas para desacreditar la metodología cualitativa ha sido la relación del (la) investigador(a) con el objeto de estudio<sup>33</sup>, es decir que la(el) investigador(a) cualitativa se identifican con las personas que estudian para comprender la realidad social. La Profesora Ivonne Lincoln<sup>34</sup> hace referencia a un criterio de calidad y ético a considerar en investigaciones de carácter interpretativo que llama reflexividad o subjetividad crítica.

---

31 Sagot, Montserrat. *Feminismo...* Op. Cit. 1995. P. 3-4

32 Schwartz y Jacobs. Op. Cit. P. 27

33 Véase Schwartz y Jacobs; Pauda, Jorge; Inguar Ahman; Taylor, S.; R. Bodgan y Ruiz J

34 Lincoln, Ivonna. *Standars para la investigación cualitativa: Criterios Emergentes de calidad en la investigación Cualitativa Interpretativa*. Ponencia presentada en Programa de la Asociación Americana de Investigación Educativa. San Francisco, CA. 1995. P.9

Herren y Roing citados por Lincoln<sup>35</sup> definen la subjetividad crítica como la habilidad de entrar en un estado de conciencia o estado de atención de alta calidad a fin de comprender, con gran precisión las diferencias sutiles en los estados psicológicos personales y de los otros. De tal manera, esta reflexividad según Lincoln, permite al(la) investigador(a) empezar a descubrir relaciones dialécticas para distinguir y discutir contradicciones dentro de las historias que han sido grabadas y moverse, junto con los participantes de la investigación, hacia la acción. Este trabajo, apunta la autora, es transformador y crítico en la investigación ya que toma en cuenta no solo los aspectos de acción, sino que también reconoce la habilidad de recursos significativos de las experiencias para ampliar la propia conciencia y producir transformaciones personales y transformaciones sociales.

Este apartado del proceso de investigación, es a su vez, conocido en los estudios interpretativos como "Verstehen" (comprender), termino utilizado por Max Weber que refiere según Schwartz y Jacobs<sup>36</sup> a la observación e interpretación de los estados subjetivos de la mente humana.

*Tratar de aprehender el proceso interpretativo permaneciendo distanciado como un denominado observador "objetivo" y rechazando el rol de unidad actuante, equivale a arriesgarse al peor tipo de subjetivismo: en el proceso de interpretación, es probable que el observador objetivo llene con sus propias conjeturas lo que le falte en la aprehensión del proceso tal como él se da en la experiencia de la unidad actuante que lo emplea.<sup>37</sup>*

---

35 Idem.

36 Schwartz y Jacobs. Op. Cit. P. 26

37 Herbert Blumer citado por Taylor y Bodgan. Op. Cit. P.20

## I.2. Delimitación del objeto de estudio

La investigación centra su análisis en las condiciones sociales, históricas, culturales y personales en las cuales se desarrollan las experiencias de cinco mujeres al interior de la actividad artística o práctica artística y su vinculación con los procesos de configuración de la identidad de género.

Los significados sociales y las maneras en que se producen las situaciones sociales, la socialización y la vida cotidiana, se abordan al interior de la investigación a partir del enfoque fenomenológico. Los temas sobre el fenómeno artístico y el lenguaje del arte se apoya en la sociología y la historia del arte. De manera transversal la perspectiva feminista atraviesa desde su base epistemológica la investigación en su conjunto y de manera particular los temas que refieren a los procesos de construcción identitarios y a las maneras en que se establece la desigualdad y la opresión de género en la sociedad.

Los casos que se estudian en ésta investigación, es decir, las historias de vida de las artistas forman la unidad central a través de la cual se acerca al análisis y la comprensión de las experiencias de las mujeres y su vinculación con los fenómenos artísticos. Así mismo la investigación parte del supuesto de que las participantes relatan sus experiencias de vida y que a través de los relatos ponen al descubierto el mundo en el que se desenvuelven y pos consiguiente de la realidad social.

Una explicación de los fenómenos artísticos que aborde la dimensión histórica, según el italiano Ranuccio Bianchi Bandinelli<sup>38</sup> requiere del desarrollo de una investigación que ponga de manifiesto la manera en que una determinada manifestación artística está íntimamente ligada a una determinada sociedad y a las leyes no contingentes de su desarrollo. Otro aspecto que se considera en el estudio es la manera en que una sociedad constituye la premisa de la apropiación de una determinada orientación en el

---

38 Discusión sobre estética. 1954. En Eco. Op. Cit. p. 39

desarrollo del arte y cómo el análisis de ésta correlación permite explicar dichos cambios mucho mejor que una explicación basada únicamente en el elemento gusto, que ha prevalecido en la crítica de arte.

Los mecanismos propios de concebir la obra de arte comprenden el espacio en el que se crea la obra y se da significado a la realidad. Claramente lo expresan Pierre Francastel<sup>39</sup> cuando advierte que el individuo creador, sea cual sea el grupo de acción al que pertenezca, se encuentra en presencia de una vasta red de fenómenos por explorar. Se esfuerza, apunta el autor, por una parte, en clasificarlos para sí, pero por otra, en cierto número de casos, experimenta la necesidad de sugerir a quienes lo rodean el recurso a los esquemas de representaciones que él definió a medida que las materializaba en sus obras.

La persona se apropia de la realidad a través de las experiencias que son interpretadas por medio de los significados sociales. En vista de que el estudio aborda el tema de las experiencias de las mujeres en las artes, el análisis sobre la vida cotidiana es relevante en el tanto, es un espacio donde el individuo se relaciona con otros de manera personal, es decir, la persona experimenta la complejidad entre su individualidad y los límites que establece el contexto social.

La subjetividad al abarcar la dimensión psíquica, la intelectualidad y también la afectividad del sujeto: afectos experimentados, usos afectivos, los lenguajes, las capacidades y las marcas afectivas, son elementos que conforman la cotidianidad de la persona y son consideradas de importancia en la investigación. Así, los significados sociales Según Marcela Lagarde<sup>40</sup> son concebidos como una forma de representación de la subjetividad.

---

39 Francastel, Pierre. Op. Cit. P.23

40 Lagarde, Marcela. Op. Cit. P. 11

Si se pretende la comprensión de la manera en que se establecen y sostienen los sistemas de opresión en los que se ven inmersas las mujeres se requiere de la reflexión de la ideología. Lo ideológico en relación con la interacción que experimentan las mujeres en la vida cotidiana, según Madoo y Niebrugge-Brantley<sup>41</sup>, devalúa y distorsiona la realidad al trivializar, idealizar, o hacer invisible la actividad y la experiencia de las mujeres.

### I.3. Criterios de participación de la población

El principal criterio que se consideró para el desarrollo de la investigación fue la participación de mujeres artistas del campo de las artes visuales / figurativas contemporáneas. Es decir que desde su hacer cotidiano, las mujeres desarrollen sus experiencias artísticas. La selección de las participantes tomó con punto a considerar que su producción artística se vinculara directamente con el campo de las artes visuales como ser la escultura, la instalación, el dibujo, la pintura o la gráfica.

En los casos seleccionados para la investigación se tomó en consideración el que las participantes hubiesen recibido una formación académica en el campo artístico o haber estado en una constante experimentación con diversas técnicas, que su obra se haya desarrollado en el tránsito de la década del noventa y haber participado en diversas exposiciones ya sean colectivas o individuales a escala nacional como internacional. También se consideró el que sus obras hallan causado impacto a otras personas, habiendo recibido crítica o lectura de la obra por parte de otras personas calificadas en el campo del arte y sobre todo, disponibilidad de participar en la investigación.

La técnica que se utilizó para acercarse a las artistas y solicitar su participación en el estudio fue la bola de nieve, es decir, a través de personas o de organizaciones que tuvieron contacto anteriormente con las participantes.

<sup>41</sup> Madoo y Niebrugge-Brantley. Op. Cit. P.401

#### I.4. Fuentes y técnicas de recolección de datos

La fuente primaria del estudio la conforman los datos obtenidos a través de las entrevistas aplicadas a las participantes. La fuente de información, según Helio Gallardo<sup>42</sup> se llama a cualquier objeto, persona, situación o fenómeno cuyas características me permiten leer información en él y procesarla como conocimiento acerca del objeto de discernimiento o estudio.

Como fuentes secundarias se encuentran las bibliográficas: libros, revistas especializadas, documentos escritos por las artistas, carpeta artística, catálogos de exhibiciones, diarios. Las fuentes iconográficas: fotografías de las obras de las artistas y bocetos de trabajo.

La investigación Mujeres Centroamericanas y práctica artística es un estudio casos, se fundamenta en las historias de vida de cinco mujeres. Al inicio de la investigación se estableció contacto con cuatro artistas, dos artistas de Honduras y dos artistas de Costa Rica. Posteriormente se integraron dos participantes más al estudio. Durante la fase de recolección de datos, una de las participantes se negó a que se le aplicara la entrevista en profundidad.

La técnica que se ha elegido para la recolección de los datos es la entrevista a profundidad. Sin embargo, hay que destacar que el estudio abarca un aspecto de la vida de las mujeres artistas y por consiguiente se habla a su vez de historias de vida temáticas. Victor Acuña<sup>43</sup> señala que este tipo de historias de vida comprenden sólo un período o un aspecto de la vida de la persona entrevistada.

---

42 Gallardo, H. Op. Cit. P.57

43 Acuña, Victor H. Op. Cit. P. 237

La motivación que ha conducido a utilizar dicha técnica de investigación, reside en el interés de abordar a fondo las experiencias vividas por las participantes en la práctica artística y los significados que éstas les otorgan. Por entrevista a profundidad se entiende según Taylor y Bodgan<sup>44</sup> reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias, o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras.

La preferencia que se brinda en el estudio a las historias de vida, además de las razones antes mencionadas, radica en que a través de su aplicación se pueden estudiar aspectos relacionados con la conciencia social, la ideología y el cambio social.

Paul Thompson<sup>45</sup> advierte que para un mejor conocimiento del cambio social, habría que considerar los estudios de los modelos económicos y los demográficos abstractos, a las presiones ideológicas y colectivas. Tal comprensión sólo puede alcanzarse mediante las historias de vida, apunta Thompson, es decir, de cómo interactúan dichas fuerzas a nivel individual, con las oportunidades económicas inmediatas, con la conformación de ideas a través de la socialización, la amistad y los medios específicos (...)

Según Schwartz y Jacobs<sup>46</sup> entre los aspectos a considerar para la recolección de datos a través de la entrevista a profundidad, conocida también como entrevista no estructurada, se encuentran los siguientes: la utilización de preguntas significativas o preguntas guías que servirán posteriormente para la organización de los datos. Los autores hacen referencia a tres tipos de preguntas de las cuales se hará referencia a las dos últimas: preguntas que fueron decididas con anticipación con respuestas abiertas que pueden ser utilizadas como interrogatorios prueba y en segundo lugar se encuentran las preguntas que se hacen espontáneamente durante la entrevista, debido a que parecen adecuadas e importantes.

---

44 Taylor y Bodgan. Op. Cit. P.101

45 Thompson, Paul. P.128

46 Schwartz y Jacobs. Op. Cit.p.68

La recolección de la información se realizó (luego de varios encuentros) a través del uso de una grabación como también a través de la toma de notas. Se debe de tomar en cuenta que durante la entrevista se debe de crear un ambiente en el cual la persona investigada se pueda sentir tranquila y como si se estuviese llevando a cabo una conversación cotidiana. Schwrtz y Jacobs indican que la persona que investiga debe limitarse de juzgar, debe de dejar que la(os) entrevistada(os) hablen y no debe interrumpirles, es importante prestar atención, principalmente, durante entrevista que duren mucho y finalmente, la entrevista debe contener el manejo de medidas sensibilizadoras.

Las fuentes iconográficas que corresponden al grupo de las fuentes secundarias, específicamente las fotografías que se utilizan en la investigación, engloban el registro de la producción artística de las participantes. La selección de obras se desprenden de las historias de vida mismas, según el significado que las obras tuviesen para las investigadas, fueron incorporadas al estudio. Las obras de arte, se entienden como elementos visuales que expresan efecto estético y estimula un juicio de valor sobre cada obra, el conjunto de obras o sobre sus autores.

Los registros fotográficos solicitados para el estudio, de igual forma los bocetos y las carpetas artísticas, pertenecen a los archivos personales de las participantes. Las obras que durante el proceso de recolección de los datos aún no estaban registradas y se encontraban al acceso para su registro fueron fotografiadas posteriormente.

Las técnicas audiovisuales pertenecen al grupo de las llamadas técnicas no reactivas. Schwartz y Jacobs<sup>47</sup> advierten que las fotografías, las películas y las cintas grabadas son etnografías de una cultura o de una situación. Por lo tanto, las imágenes, según Taylor y Bogdan<sup>48</sup> pueden tomar el lugar de las palabras o por lo menos transmitir algo que las palabras no pueden. Es claro que la naturaleza de esta técnica responde a los intereses de nuestro estudio ya que la fotografía brinda acceso a los datos en lo referente a las técnicas y los temas abordados por las artistas en sus obras.

47 Schwartz y Jacobs. Op. Cit. P.107

48 Taylor y Bogdan. Op. Cit. P.149



*Estas composiciones pueden utilizarse como representación de los escenarios sociales que se registran, o como indicaciones de la forma en que los naturales del lugar ven el mundo o las cosas particulares que hay en él. Este uso mencionado en segundo término viene a ser apoyado por diversas teorías como la famosa hipótesis de Whorf-Sapir, que afirma que la estructura del lenguaje afecta a la forma como quienes lo usan perciben el mundo.*<sup>49</sup>

## **I.5. Técnicas de análisis de los datos**

La investigación se distingue por ser un estudio teórico, descriptivo e interpretativo, ya que en principio posee datos ricos en descripciones personales, como las experiencias narradas por las propias participantes, del mismo modo le comprende una base teórica en la que se sustentan la formulación del problema de investigación. Así, los conceptos sociológicos se emplean para iluminar rasgos de los escenarios o personas estudiados y para que faciliten la comprensión<sup>50</sup>.

Para el desarrollo del estudio se ha elegido el enfoque desarrollado por Taylor y Bodgan para el análisis de los datos en estudios cualitativos. Este enfoque brinda la pauta para analizar datos en estudios de casos interpretativos sin caer en la búsqueda sistemática de generalizaciones y universales implicada en la inducción analítica<sup>51</sup>.

Debido a que éste estudio es particular en cuanto a sus especificidades y considerando la complejidad que rige el análisis al interior del mundo de los conceptos, las variables y las proposiciones que comprenden el examen profundo de los datos, se expone a continuación un modelo sobre los lineamientos básicos aplicados para estudios cualitativos en el campo sociológico descrito por Taylor y Bodgan.

---

49 Ibid

50 Taylor y Bogdan. Op. Cit. P.159

51 Ibid

1. La fase de descubrimiento en progreso identifica los temas y en el se desarrollan los conceptos y las propociones. Los primeros se entienden como ideas abstractas generalizadas a partir de hechos empíricos, y los segundos se perciben como enunciados generales de hechos, basados en los datos.
2. Codificación de los datos y refinamiento y comprensión del tema de estudio. *A lo largo del análisis se trata de obtener una comprensión más profunda de lo que se ha estudiado y se continúan refinando las interpretaciones.*<sup>52</sup> La elaboración de tipologías o esquemas de clasificación es de uso frecuente para la identificación de temas, desarrollar conceptos y teorías.
3. Taylor y Bodgan advierten la necesidad de relativizar los descubrimientos, es decir, comprender los datos en el contexto en el que fueron recogidos. Las consideraciones que hay que tomar en cuenta en este proceso son las siguientes: los datos solicitados y los no solicitados, la influencia del observador en el escenario, otras personas presentes, datos directos e indirectos sobre un tema, las fuentes de los datos en las que se basan las interpretaciones y, nuestros propios supuestos teóricos.

En vista que la presente investigación presta atención a los significados que las investigadas otorgan a las experiencias, se ha tomado como referencia la técnica utilizada por Schwartz y Jacobs<sup>53</sup>, para la codificación de los datos tomando como referencia la teoría fundamentada. Los autores parten del supuesto de encontrarse en una conversación ordinaria e indican que en las conversaciones de las personas los significados y las interpretaciones de las acciones afectan la naturaleza y el curso del proceso. *Desde el punto de vista estructural, los roles, las identidades, el escenario social y otras variables que no son de la conversación influyen y crean condiciones para el curso de la conversación misma.*<sup>54</sup>

---

52 Ibid

53 Schwartz y Jacobs. Op. Cit. P.53

54 Ibid

Schwartz y Jacobs<sup>55</sup> hacen referencia a la existencia de una nomenclatura técnica que se utiliza como guía de investigación que abarca los procesos sociales. La interacción simbólica apuntan los autores<sup>56</sup> entran en forma de dos supuestos: el primer supuesto parte de que los mundos sociales son creados y sostenidos por procesos temporales modelados de la interacción humana. El segundo supuesto indica que las interpretaciones que los individuos hacen de los significados y el hecho de tomar a otros en cuenta imaginativamente, determinan sus acciones individuales y por tanto el curso de las interacciones de grupos modelados.

---

55 Ibid.  
56 Ibid.

## CAPITULO II

### MARCO TEORICO

*La mayoría de las mujeres no ignora su frágil estatuto. No una sino varias veces al día están acostumbradas a lo que Pizzorno llama inmersiones, es decir, la caída súbita en un tipo de realidad donde su rango es cero. Les puede ocurrir a menudo si van solas o si se salen de sus espacios acotados. Por ello, la solución normal es que extremen sus medidas de pertenencia y de pertinencia. No hacer lo que no se debe (y ese no se debe es bastante amplio) asegura relativamente de librarse de situaciones indeseables<sup>57</sup>.*

Hacer referencia a la realidad social abordada desde la experiencia de las mujeres requiere ubicar a la mujer dentro del campo social y cultural, sobre todo cuando hay que tomar en consideración que la sociedad esta dominada por una lógica masculina marcada por la desigualdad, la diferencia y la opresión de género. Al interior de la sociedad se encuentra la vida social en sus aspectos de organización, regularidad y estabilidad. Se entiende por sociedad, según Celso Sánchez Capdequí<sup>58</sup>, un cuerpo objetivo y exterior que consiste en diferentes marcos institucionales: los elementos cognitivos<sup>59</sup>, los elementos rituales y los elementos políticos.

A través de estos tres marcos institucionales, advierte el autor, la sociedad se afirma como un universo significativo portador de esquemas impersonales de pensamiento y representación cuya coherencia interna se encuentra y se recupera en prácticas rituales referidas al subsuelo imaginario social. Capdequí señala que lo anterior se desarrolla a partir de la implantación de un orden político en el que la sociedad se piensa a sí misma concienciando críticamente su protagonismo creador, sus deseos, y aspiraciones a la vez que consensúa formas de gobierno afines con el horizonte de significaciones, sujetas a reacomodos formales y abiertas a la participación directa de todos los miembros del grupo.

---

57 Valcárcel, Amelia. Sexo y filosofía. Op. Cit. P. 134

58 Capdequí Sánchez, Celso. Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura. Ediciones Tecnos. Universidad de Navarra, Madrid. 1999. El autor hace referencia a E. Durkheim, Castoriadis y Simel para su explicación de sociedad.

59 El cognoscitivismo pone atención en cómo el sujeto que percibe el mundo social construye representaciones e ideas de éste.

*... en la comunidad cuando el ejercicio del poder toma la forma estructurada y sistemática de la dominación de algunos sobre otro(as) la comunidad es formada por la dominación. Se deriva que el cambiar de práctica del poder se cambia la estructura y naturaleza de la comunidad<sup>60</sup>.*

Partiendo del modelo de mercado para analizar el tema del poder Nancy Hartsock<sup>61</sup> expone la dinámica en la que se advierten cómo el ejercicio del poder se presenta en los términos más positivos, es decir se presenta como relaciones sociales beneficiosas, voluntarias y placenteras.

Las teorías del poder basadas en el modelo de mercado, hacen énfasis en la naturaleza y reciprocidad de las relaciones de poder, y ello hace que estas relaciones no sean entonces explotables. Así mismo, muestran que éstas provienen de los beneficios positivos sobre los que el poder es ejercido. Este enfoque según Hartsock, esconde la naturaleza jerárquica y asimétrica de las relaciones, ya que disminuye las posibilidades de ver las relaciones de poder como; un punto conflictivo, negativo y no placentero para quienes se sobreponen a estas influencias.

*Nosotros vivimos en una sociedad estratificada en la cual la mayoría de las personas tienen poder de recursos y muchos hipotecan hasta su conducta para obtener beneficios como el empleo, una sociedad en la que el "comprar" y "vender" los "comportamientos" por "ganancias" es algo generalizado.<sup>62</sup>*

La sociedad se encuentra marcada por la diferencia y la opresión de género que a su vez, forma parte de las complejas manifestaciones que comprenden la cultura. Así, para el estudio, la sociedad es relevante por las siguientes razones: a) al interior de la sociedad se llevan a cabo -a través de la socialización- los procesos de construcción personal, b) La sociedad es el espacio en el cual se desarrollan los fenómenos artísticos y en el que

---

60 Hartsock, Nancy. Money Sex and Power: Towards a Feminist Historical Materialism. Northeastern University Press, Boston. 1983. P.3

61 Ibid.

62 Hartsock. Op.Cit. p.31

igualmente, las personas llevan a cabo sus acciones y relaciones cotidianas y c) los aspectos de organización, regularidad y estabilidad que caracterizan la vida social, entendida ésta como sociedad, son marcadas por la dominación ideológica, específicamente la ideología del género.

La cultura por su parte se encuentra sumida en un universo simbólico, que según Ernst Cassiers<sup>63</sup>, el lenguaje, el mito, el arte y la religión son parte de este universo, y constituyen los diversos hilos que tejen la red simbólica, la complicada trama de la experiencia humana. Cassiers advierte que la realidad no se puede observar directamente, o sea, no puede verse, como si dijéramos cara a cara. Por lo tanto, prosigue el autor, la realidad física parece retroceder en la medida que avanza la actividad simbólica, así, en lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, la persona conversa consigo misma.

Carol Gilligan<sup>64</sup> apunta que las concepciones del ciclo vital humano representan intentos de ordenar y dar coherencia a las experiencias y percepciones que van desenvolviéndose, paralelamente junto a los cambiantes deseos y realidades de la vida cotidiana. La desigualdad y opresión de género está vinculada a la ideología del género, lo que conlleva a que la naturaleza de tales concepciones dependa, de la posición del observador.

La ideología, indican Madoo y Niebrugge<sup>65</sup>, configura los significados sociales que son asignados a las actividades que las personas desarrollan en la interacción. Las relaciones simbólicas en tanto relaciones de poder, se encuentran presentes en la estructuración social de la diferencia sexual, simbolizando las diferencias como aspectos que se referirían directamente a la vida social.

---

63 Herskovits, Melvillej. El hombre y sus obras: La ciencia de la antropología cultura. Fondo de Cultura Económica. Traducción, M. Hernández, Barroso. México. 1952. p.40

64 Gilligan, Carol. La moral y la teoría psicológica del desarrollo femenino. Fondo de cultura económica. México, 1985. P. 19

65 Madoo, Patricia y Jill Niebrugge. Teoría feminista Contemporánea. En Teoría sociológica contemporánea. Editado por G. Ritzer. México. McGraw Hill. 1993. P.398

Según Ana María Fernández<sup>66</sup> los dispositivos de poder exigen, como condición de su funcionamiento y su reproducción, no sólo sistemas de legitimación, enunciados, normativas y reglas de justificación y sanciones de las conductas no deseables (discursos del orden), sino también prácticas extradiscursivas; necesita soportes mitológicos, emblemas y rituales que hablen de las pasiones y, en consecuencia disciplinen los cuerpos.

La diferencia sexual o los cuerpos diferenciados por su sexo, como señala Marta Lamas<sup>67</sup>, toman forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva de las personas en función de su sexo. Para la articulación del presente apartado se parte de la premisa de que el poder - constitutivo en el género- es un atributo presente en las personas, instituciones, lenguajes, cuerpos y relaciones.

Considerando que el problema de investigación se pregunta sobre la vinculación de las experiencias de las mujeres artistas y la identidad de género, es importante señalar que el género como categoría de análisis responde a un contexto histórico particular. Por lo tanto el género se entrecruza con rasgos que conforman lo identitario como la etnia, la clase y el sexo por mencionar algunos.

El análisis sobre la identidad de género se considera como una problemática transversal aplicable a todo campo de conocimiento, por lo tanto, el presente estudio se apoya en la perspectiva feminista para su desarrollo. Como ejes temáticos que componen el soporte teórico conceptual de éste estudio se encuentran: a) la socialización: identidad cultural y personal, b) la identidad de género, c) las experiencias y significados sociales, y d) el fenómeno y el lenguaje del arte.

---

66 Fernández, Ana María. Op. Cit. p.15

67 Lamas, Marta. El género. La construcción cultural de la diferencia sexual Op.Cit.

## II.1. Construcción de la identidad personal y cultural

### II.1.1. Socialización

De acuerdo con Ernesto Martín Baró<sup>68</sup> se entiende la socialización como aquellos procesos psicosociales en los que el individuo se desarrolla históricamente como persona y como miembro de una sociedad. Baró advierte que esta definición sostiene tres afirmaciones esenciales, a saber: 1) la socialización es un proceso de desarrollo histórico; 2) es un proceso de desarrollo de la identidad personal y; 3) es un proceso de la identidad social.

La socialización, según estas tres afirmaciones de las que nos habla Baró y ha las cuales se hará referencia posteriormente, viene a ser una teoría adecuada para abordar el problema de investigación anteriormente planteado. Baró apunta en la primera afirmación, la socialización es un proceso caracterizado por su concreción temporal y espacial. Los aspectos que se consideran en los procesos de socialización son; en que sociedad, clase social, grupo, época, situación y coyuntura se llevan a cabo. La segunda afirmación apunta que a través de la socialización el individuo se va configurando como persona, va llegando a ser en su desarrollo en y frente a la sociedad, como afirmación de su particular individualidad.

*En el proceso de socialización la persona no cambia; la persona se hace, la persona emerge. De ahí que la persona y su específica identidad personal, sus rasgos y características personales, sean el fruto de este proceso histórico de configuración. La sociedad no es entonces algo externo a la identidad de la persona; es elemento configurador esencial de su ser personal.<sup>69</sup>*

---

68 Martín-Baró. Op. Cit.p.115

69 Martín-Baró. Op. Cit.p.116

La tercera afirmación alude a que el individuo es marcado con el "carácter", sello propio de la sociedad y grupo social en el que históricamente se realiza su proceso de socialización. También, explica Baró, que la persona adquiere una identidad social a través de procesos de interacción personal.

*La conciencia que la persona adquiere sobre sí misma y que a su vez repercute en su propia determinación surge condicionada por la realidad social objetiva, que le abre y cierra determinadas posibilidades (...) así, como por la evolución específica de cada persona al interior de su medio social.<sup>70</sup>*

*La capacidad del individuo de experimentar fenómenos en el mundo físico y social, de extraer significados de esos fenómenos, de seleccionar los significados más relevantes para su vida, y de actuar con base a esos significados son elementos centrales en la formación del sí mismo<sup>71</sup>.*

Baró distingue dos etapas de la socialización, la primaria que refiere a la fase en la que el individuo adquiere un mundo o desarrolla su identidad personal dentro es decir, el individuo pertenece a una sociedad y a un grupo que es constitutivo de su ser personal. La manera en que se adquiere un mundo de acuerdo con Baró<sup>72</sup>, es en forma de estructuras psicológicas, y en relación con la pertenencia objetiva le corresponde una incorporación subjetiva del mundo.

La estructura psicológica del individuo requerida para el desarrollo de la socialización primaria se descompone analíticamente en dos aspectos: a) la adquisición de unos esquemas cognoscitivos y b) la incorporación de un marco valorativo de referencia. Con relación al primer aspecto, los esquemas cognitivos, Baró<sup>73</sup> se apoya en la definición de Piaget para describirles, como la estructura de rasgos generalizables de una acción, aquel conjunto de caracteres de una acción que se pueden producir y generalizar.

---

70 Martín-Baró. Op. Cit. p. 118

71 Anne Kasper, citada por Sagot. Estudios sobre el género. Op. Cit. P.135

72 Ibid

73 Martín-Baró. Op. Cit. 119

La socialización secundaria se vincula con la incorporación de la persona a la esfera institucionalizada, es decir, el proceso apunta Baró, en el que la persona se incorpora a sectores particulares de la sociedad como la universidad o un club social, y dentro del cual ésta, se vincula de manera directa a la adquisición específica de roles sociales.

La teoría de la socialización supone que el individuo, situado éste en un determinado contexto social y a su vez interactúa con ese medio va formando unos esquemas cognoscitivos que seleccionan y procesan su información, que filtran y configuran lo que él va a aceptar como la realidad, como el mundo.

La incorporación del marco valorativo de referencia refiere a la manera en que la persona hace suya e incorpora en su psicología dicho marco. El autor claramente explica que las personas captamos la realidad o conocemos a otras personas, cosas y hechos, experimentamos emociones, positivas o negativas que son la corporalización de la evaluación.

Los procesos de socialización se ven constituidos por un pilar central que es la persona, es decir por la identidad personal o la construcción del yo. Los otros componentes que abarcan la socialización primaria son la adquisición de un lenguaje, tema que a continuación se aborda brevemente, de una moral y de una identidad sexual, entre otras.

### **II.1.2. Lenguaje y de-construcción de la realidad**

El lenguaje apunta Baró<sup>74</sup>, representa una determinada codificación del mundo, es decir, prosigue el autor, una forma particular de ver la realidad, ordenándola, clasificándola según categorías y atribuyéndole signos. También, se entiende como una guía de la realidad social. *La persona a través del lenguaje descubre significados de la realidad que no son*

---

74 Baró. Op. Cit. p. 134

*explicables por la calidad de la experiencia personal misma, sino por la naturaleza del propio lenguaje.*<sup>75</sup> Las funciones simbólicas y el lenguaje como su expresión, permiten a la persona: relacionarse con el mundo social al nombrar, clasificar y recordar los objetos que están en él.

La capacidad para percibir el entorno es incrementada por el lenguaje. También, el lenguaje aumenta la capacidad de interacción con uno/a mismo/a, así como ensancha la capacidad de resolver problemas y valorar acciones alternativas. El lenguaje a su vez, permite trascender en el tiempo al colocarse a sí mismo y a las otras personas en el lugar de otra, permitiendo imaginar una realidad metafísica y evitar que la persona sea esclava del entorno.

La deconstrucción de la realidad como parte del proceso de todo ser humano en palabras de Lluís Duch,<sup>76</sup> es un afer lingüístico ya que como creación, consiste sobre todo en dar nombre, en distinguir, en ritualizar. Asimismo, por medio del lenguaje en el cual converge en gran parte el Yo privado, se refuta la práctica inflexible del mundo. En acuerdo con Lluís Duch<sup>77</sup>, mediante el lenguaje se construye lo que llama mundo de la alteridad, ya que según el autor, los instrumentos lingüísticos son parte de una herencia social que posibilitan y limitan a la persona, acerca del tipo de preguntas que puede plantear, las clases de realidades que es capaz de concebir y las formas concretas de como hacerlo.

Ernesto Martín Baró señala que según Bernstein, la estructura social genera distintos códigos lingüísticos intrínsecamente vinculados a las diversas formas de relación humana y cultural hechas posibles por el orden estructural, códigos que a su vez condicionan el quehacer de los miembros de las diferentes clases sociales. Partiendo de la tesis de Bernstein, Baró advierte la complejidad de lo social y la estructura del lenguaje en cuatro puntos:

---

75 Baró. Op. Cit. P.134

76 Duch, Lluís. Mito, interpretación y cultura. Editorial Herder. España. 1998. p.457

77 Ibid



- 1) La relación entre contextos sociales y significados (las relaciones sociales actúan selectivamente sobre las significaciones que hay que producir);
- 2) La asequibilidad social de los significados (la comprensión a lo interno de x contexto y los que se suponen “universales” no presuponen el conocimiento implícito de ninguna significación);
- 3) La vinculación entre significaciones y principios (los conjuntos particulares de significados y variantes elaboradas, serían los conjuntos “universales” de significados); y
- 4) El funcionamiento de los códigos lingüísticos (el código como principio regulador que controla la forma como se desarrollan en el habla los diversos contextos socializadores).

## II.2. Identidad de género.

La construcción de la identidad es para éste estudio de vital importancia, ya que las vivencias de las mujeres en la práctica artística, es decir, donde ellas actúan y paralelamente se hacen a sí mismas, narran elementos de la realidad social que evidencian la opresión y la desigualdad de género, así como, los aportes de las mujeres a la cultura.

La identidad, según Marcela Lagarde<sup>78</sup>, se conforma como un conjunto de dimensiones y procesos dinámicos y dialécticos que se producen en las intersecciones entre las identidades asignadas y la experiencia vivida que expresa la diversidad de condiciones del sujeto. Giovanna Gioglioli<sup>79</sup>, advierte que la identidad es un juego de espejos, en el cual, el espejo es el otro que me mira, el que afirma y confirma mi existencia. Si nada me mira, anota Gioglioli, yo no existo, me quedo con una confusa incertidumbre.

---

78 Lagarde, Marcela. Op. Cit. P.8

79 Gioglioli, Giovanna. En Cuevas Molina, Rafael. Cultura y educación. En Raíces del Estado de la Nación. Juan Rafael Quezada (coordinador). Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1999. P.276

La identidad personal, haciendo uso del termino aplicado por Baró<sup>80</sup>, se caracteriza por cuatro aspectos fundamentales: a) esta referida a un mundo, b) se afirma en la interrelación interpersonal, c) es relativamente estable y, d) es producto tanto de la sociedad como de la acción propia del individuo.

Según el autor en la primera característica, la persona se encuentra vinculada a un mundo de significaciones y a una determinada red de relaciones sociales. La segunda característica expone que la identidad de la persona se afirma frente a la identidad de los demás. La tercera característica hace referencia a que la identidad personal es relativamente estable y se vincula al hecho de que la persona experimenta cambios a lo largo de su vida que forman partes importantes de la identidad, es decir, las modificaciones del yo en a lo largo de la existencia de la persona, advierte Baró, no contradicen la afirmación de que el yo es relativamente estable. Finalmente la cuarta característica se vincula al tema de la persona como un ser de historia.

Baró advierte que la identidad personal se forma en la confluencia de una serie de fuerzas sociales que operan sobre el individuo y frente a las cuales el individuo actúa y se hace así mismo. Al actuar, el individuo genera una realidad y la conoce como tal, pero a su vez la acción misma es hecha posible por las fuerzas sociales que se actualizan en el individuo.

Según Marta Lamas,<sup>81</sup> al momento de nacer se despliega la lógica de género: en función de la apariencia externa de los genitales, a la criatura se le habla de una cierta manera, se le trata distinto, se le alimenta diferente y se depositan sobre ellas ciertas expectativas y deseos. Así arranca el proceso de atribución de características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Por lo tanto el género, según Joan Scott<sup>82</sup>, es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos.

---

80 Véase el apartado anterior.

81 Lamas, Marta en Arango, Luz Gabriele. Op. Cit. p. 62

82 Lamas, Marta. El género... Op. Cit. P. 330-331

Scott apunta que las relaciones sociales basadas en las diferencias establecidas entre los sexos pueden observarse cuatro elementos que se relacionan entre sí: primero, los símbolos y los mitos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples; en segundo lugar hace referencia a los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos. Por lo tanto estos conceptos se expresan en las doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino.

Las instituciones y organizaciones sociales conforman el tercer elemento de diferenciación entre los sexos ya que marcan pautas en las relaciones de género, entre ellas: el sistema de parentesco, la familia, el mercado de trabajo segregado por sexos, las instituciones educativas y la política. El cuarto elemento del que habla Scott es el de la construcción de la identidad de género y la subjetividad. Para finalizar Scott indica que la definición sobre el género está compuesta por una segunda preposición. *El género es una forma primaria de relaciones significantes de poder*<sup>83</sup>.

Según la teoría feminista<sup>84</sup> la vida interior psíquica de las mujeres con respecto a su configuración como persona es diferente a la de los hombres. Desde este enfoque se evidencia que las mujeres tienen una visión distinta y dan una importancia diferente a la construcción social de la realidad porque difieren de los hombres fundamentalmente en lo tocante a sus valores e intereses básicos, a su modo de hacer juicios de valor, a su creatividad literaria, a su sentido de la identidad y a sus procesos de conciencia e individualidad. De esta manera, la configuración general de las relaciones y las experiencias vitales de las mujeres son distintivas.

---

83 Scott, Joan. Op. Cit. P.292

84 Madoo, Patricia y Jill Niebrugge. Op. Cit.

La premisa de la que se parte para tales afirmaciones, se centra en que las relaciones sociales se encuentran marcadas por el género. Este, se expresa como una relación social independiente y autónoma de otras, como raza y posición económica, pero que al mismo tiempo las moldea. Según Jane Flax<sup>85</sup> el género es una forma de poder y afecta las teorías y prácticas de justicia.

Los límites impuestos por los grupos sociales *impactan*, ya que, en este proceso se ven relacionados los valores morales expresados dicotómicamente (bueno/malo, justo/injusto...) que serían ideológicamente expresiones simbólicas que jerarquizan y normalizan a la persona sexuada y sus experiencias. De aquí la calificación y descalificación de las mujeres de las que nos habla Lagarde, (...) *tal es el caso de las mujeres en los mundos patriarcales. Su identidad es desvalorizada, negativizada y el sujeto es jerarquizado con discriminación a partir de elementos de su condición social que son particularmente importantes en su identidad y para su autoestima.*<sup>86</sup>

Conforme a Luz Arango, M. León y M. Viveros<sup>87</sup> entre los temas que se abordan al referir el tema de la identidad de género se encuentran; la subjetividad y las formas individuales de adquisición de la identidad de género; las condiciones sociales e históricas que definen y transforman las identidades sociales de género y las representaciones sociales, la ideología y la cultura que buscan dar sentido a la diferencia sexual.

*La subjetividad tiene por territorio el cuerpo vivido (...), y es producto de la conformación del sujeto como diversidad y síntesis bio-psico-socio-cultural (...). Así la subjetividad se aloja y es a la vez, cuerpo histórico significado social y cultural.*<sup>88</sup>

---

85 Flax. Op. Cit.

86 Lagarde Op. Cit. p. 18

87 Arango, Luz Gabriela; Magdalena León; María Viveros. Géneros e identidades. Op. Cit. p. 21

88 Lagarde. Op. Cit. p.11

## II.2.1. Subjetividad

La subjetividad, síntesis de significaciones y/o referencias simbólicas de las experiencias vividas, refiere a metas y motivaciones deseadas por la persona miembro de un grupo. La subjetividad sería además, en términos del interaccionismo simbólico<sup>89</sup>, el espacio desde el cual se cuestionan las tensiones de las personas entre lo que se espera que se haga y lo que se quiere hacer espontáneamente. No obstante, por el carácter de la presente investigación y por la importancia de lo subjetivo en las experiencias de las personas se exponen a continuación los aspectos relevantes de la teoría feminista con respecto al tema.

El modelo teórico convencional de la subjetividad, advierten Madoo y Niebrugge<sup>90</sup>, parte del supuesto que en el curso de adopción del rol, el actor social aprende a verse a sí mismo a través de los ojos de los otros a los que considera más o menos semejantes a él. La teoría feminista ha evidenciado que las mujeres son socializadas de manera que se ven así mismas a través de los ojos de los hombres.

*Las experiencias femeninas del aprendizaje de la adopción del rol viene determinada por el hecho de que deben aprender, en un sentido que los hombres no necesitan, a adoptar el rol de un autentico otro, no solo del otro social considerado semejante a ella. El otro para las mujeres es el varón y es extraño a ellas. El otro para los hombres lo constituyen, en primer y más importante lugar, otros hombres que son más o menos semejantes a ellos en función de cierta cualidad que la cultura considera de importancia trascendental: el género.<sup>91</sup>*

---

89 Véase el apartado del estudio: II.iii. Experiencias y significados sociales

90 Madoo y Niebrugge. Op. Cit. P.403

91 Madoo y Niebrugge. Op. Cit. P.404

Otro aspecto que considera la teoría convencional de la subjetividad con relación a la adopción del rol, es que ésta, culmina con la internalización de las normas comunitarias a través del aprendizaje de la adopción del rol del otro generalizado, un constructo, apuntan Madoo y Niebrugge, que el actor crea mentalmente a partir de la amalgama de experiencias en los niveles micro y macro que forman su vida social. No obstante, para las feministas advierten las autoras, en una cultura patriarcal, el otro generalizado representa un conjunto de normas comunitarias fundamentalmente masculinas que obligan a las mujeres a creerse menos que, o desiguales a los hombres.

*En la medida en que la mujer concibe otro generalizado que refleja con exactitud las percepciones dominantes de la comunidad, ella misma perjudica sus propias posibilidades de autoestima y autoanálisis.<sup>92</sup>*

Según Marcela Lagarde<sup>93</sup> en la subjetividad la autoidentidad es central ya que ésta se puede entender como la identidad del sujeto sobre sí mismo(a), la capacidad de percatarse de sí por una(o) misma(o), y también de percatarse una(o) misma(o), o como ser designado por el otro. Hay hechos que conforman la identidad personal que se graban en la subjetividad y son parte de ella. Las estructuras psíquicas que son a su vez dinámicas posibilitan dichos procesos. Según Lagarde, son estructuras psíquicas la consciencia y el inconsciente, la memoria, las imágenes y las representaciones, los afectos del yo y los pensamientos sobre el yo, los principios de realidad y de censura, las fantasías, los mitos y los sueños en los cuales, el yo es el centro.

Respecto a la naturaleza del self como actor social. Se entiende por self la capacidad del ser humano de ser un objeto propio de su propia acción. La teoría convencional, por lo tanto lo define como un actor que mira el mundo cotidiano como algo que debe gobernarse de acuerdo a sus intereses. La teoría feminista muestra que las mujeres se ven limitadas en la idea de proyectar sus propios planes. Lo anterior parte del supuesto que a través del proceso de socialización, las mujeres experimentan ese mundo de la vida como un lugar en el que debe equilibrar los diferentes intereses de los actores.

---

92 Ibid

93 Lagarde. Op. Cit. P.31

El último aspecto que Madoo y Niebrugge apuntan sobre las teorías convencionales en relación con la subjetividad, es la conciencia de la vida cotidiana. De acuerdo con la teoría feminista, las mujeres experimentan una separación entre la experiencia real, vivida y objeto de reflexión y los tipos establecidos disponibles en el acervo social de conocimiento que describe su experiencia. Ello puede explicarse al considerar que dentro de las experiencias de las mujeres en la vida cotidiana, en acuerdo con Sagot,<sup>94</sup> existen muchos otros generalizados, creados o influenciados por la cultura dominante masculina.

Las mujeres por lo tanto, apunta la autora, experimentan serias contradicciones a nivel de la consciencia como producto del conflicto de significados entre la ideología dominante y la realidad entre las expectativas culturales y experiencias reales de la vida cotidiana. Así, mediante la vivencia de las experiencias simultáneamente se construye la identidad y la subjetividad, que en acuerdo con Teresa de Lauretis<sup>95</sup> se desarrollan desde el campo discursivo en primera instancia ya que entre los discursos y los sujetos media la subjetividad y la experiencia, capacidad transformadora de todo sujeto. Una experiencia, indica Foucault<sup>96</sup> es algo de lo que uno mismo sale transformado, no se trata, apunta el autor, sin más, de experiencias personales, ésta, en fin, debe poder estar ligada hasta cierto punto a una práctica colectiva, a una manera de pensar.

---

94 Sagot, Montserrat. Estudios sobre el género:...Op.Cit. P.136

95 Teresa de Lauretis citada por Arango, Luz Gabriela. Op. Cit.

96 Foucault, Michel. De lenguaje y literatura. Editorial Paidós. Barcelona. 1996. P. 14

## II.3. Experiencias y significados sociales

Los referentes teóricos desde los cuales se aborda el tema de los significados sociales y las experiencias personales son principalmente; el interaccionismo simbólico, las teorías fenomenológicas y las teorías feministas.

### II.3.1. Interaccionismo simbólico

En vista de que el presente estudio brinda una fuerte atención a los significados sociales que las personas asignan al mundo que las rodea, y con el fin de especificar la dimensión de la investigación, es pertinente mencionar brevemente las tres premisas sobre las cuales, según Blumer citado por Taylor y Bodgan<sup>97</sup>, descansa el interaccionismo simbólico.

*La primera es que las personas actúan respecto de las cosas, e incluso respecto de las otras personas, sobre la base de los significados que estas cosas tienen para ellas. De modo que las personas no responden simplemente a estímulos o exteriorizan guiones culturales. Es el significado lo que determina la acción.*

*La segunda premisa de Blumer dice que los significados son productos sociales que surgen durante la interacción: "El significado que tiene una cosa para una persona se desarrolla a partir de los modos en que otras personas actúan con respecto a ella en lo que concierne a la cosa de que se trata" (...). Una persona aprende de las otras personas a ver el mundo.*

*La tercera premisa fundamental del interaccionismo simbólico, según Blumer, es que los actores sociales asignan significados a situaciones, a otras personas, a las cosas y así mismos a través de un proceso de interpretación.<sup>98</sup>*

Estas tres premisas del interaccionismo simbólico no refieren al hecho, como apunta Madoo y Niebrugge-Brantley<sup>99</sup> que las acciones y las relaciones cotidianas de las mujeres ocurren sin que puedan ser asequible a la comprensión institucionalizada o pública de la experiencia cotidiana.

97 Taylor y Bodgan. En ritzer. Op. Cit. P.24

98 Taylor y Bodgan. Op. Cit. P.24

99 Madoo, Patricia y Jill Niebrugge. P.401

De tal forma, las relaciones sociales se encuentran marcadas por el género que a su vez se encuentra cargado de poder. Bordieu, citado por Marta Lamas<sup>100</sup>, señala que la eficacia de la lógica del género es absoluta, ya que al constituirse como una ideología está imbricada en el lenguaje y en los procesos de significación.

El interaccionismo simbólico, según Miguel Martínez<sup>101</sup>, se entiende como una ciencia interpretativa, una teoría psicológica y social que trata de representar y comprender el proceso de creación y asignación de significados al mundo de la realidad vivida, esto es, a la comprensión de actores particulares en lugares particulares, en situaciones particulares y en tiempos particulares.

Los principios básicos de la teoría del interaccionismo simbólico de acuerdo con Ritzer<sup>102</sup> son, en resumen, los siguientes: a) los seres humanos están dotados de capacidad de pensamiento, b) la capacidad de pensamiento está modelada por la interacción social, c) en la interacción social las personas aprenden los significados y los símbolos que les permiten ejercer su capacidad de pensamiento, d) los significados y los símbolos permiten a las personas actuar e interactuar, e) las personas son capaces de modificar o alterar los significados y los símbolos que usan en la acción e interacción sobre la base de su interpretación de la situación, f) las personas son capaces de introducir estas modificaciones y alteraciones debido, en parte, a su capacidad de interactuar consigo mismas, que le permite examinar los posibles cursos de acción y valorar sus ventajas y desventajas relativas, para luego elegir uno, y g) las pautas entrelazadas de acción e interacción son constituyentes de los grupos y las sociedades.

En relación con la capacidad de pensamiento de la persona, los interaccionistas distinguen la facultad de las personas de actuar reflexivamente. Esta capacidad la relacionan con el hecho de que reside en la mente, entendida ésta, como un proceso cognitivo.

---

100 Lamas, Marta. Género e identidad. Op. Cit. P.12

101 Martínez Miguéles, Miguel. Op.Cit.

102 Ritzer, Op. Cit.

Para los interaccionistas el pensamiento se configura en el proceso de interacción social. Una forma de explicar el proceso de desarrollo de pensamiento es la socialización. Como proceso, la socialización se entiende según Manis y Meltzer citados por Ritzer<sup>103</sup> como un proceso dinámico en el que el actor da forma y adopta la información a sus propias necesidades.

Con base en las teorías de Herbert Mead, apunta Ritzer<sup>104</sup>, los interaccionistas asignan un significado causal a la interacción, es decir que el significado se origina en los procesos de interacción. *Mientras las personas responden a los signos irreflexivamente, responden a los símbolos de una manera enteramente reflexiva. (...) Los símbolos son objetos sociales que se usan para representar ("significar" u "ocupar el lugar de") cualquier cosa que las personas acuerden representar.*<sup>105</sup>

Otro de los principios de la interacción social refiere a la influencia de los significados y los símbolos sobre la acción social que se manifiesta en un solo actor y sobre la interacción social en el que se ven inmersos mas de dos actores. El actor en diversas situaciones se confronta con la elección, ya sean objetos, situaciones o pensamientos, entre otros.

Los interaccionistas simbólicos destacan que la persona por poseer la capacidad de manejar los significados y los símbolos es capaz de elegir las acciones que va a realizar. Ritzer<sup>106</sup>, anota que la persona a partir de su interpretación de la situación puede formar nuevos significados y nuevas líneas de significado.

---

103 Ritzer, Op. Cit.p.238

104 Ritzer, Op. Cit.p.239

105 Ritzer. Op. Cit. P.240

106 Ritzer. Op. Cit. P. 241

El self, es decir, el sí mismo, es uno de los conceptos centrales del interaccionismo simbólico. La definición que Blumer desarrolla del self advierte Ritzer<sup>107</sup>, significa que el ser humano puede ser un objeto de su propia acción, que actúa hacia sí mismo y que guía sus acciones hacia otros sobre la base del tipo de objeto que es para sí mismo.

*El proceso [la interpretación] atraviesa dos fases distintas. Primera, el actor se indica a sí mismo las cosas hacia las que está actuando; ha de apuntar a las cosas que tienen significado... Esta interacción consigo mismo no es exactamente una interacción de elementos psicológicos; es un estado de la persona en el que emprende un proceso de comunicación consigo misma... Segunda, en virtud de este proceso de comunicación consigo misma, la interpretación pasa a constituir una manipulación de los significados. El actor selecciona, investiga, elimina, reagrupa y transforma los significados a la luz de la situación en la que se encuentra y la dirección de su acción<sup>108</sup>.*

Montserrat Sagot<sup>109</sup> apunta que el lenguaje es un elemento central para los interaccionistas, en lo tocante a los procesos de construcción social de la realidad y del sí mismo (self). Según George H. Mead, advierte Sagot, existen tres estadios en el desarrollo del "sí mismo", a saber: 1) la interacción o etapa más temprana en la que el individuo inicia sus interacciones sociales; 2) el juego simple o etapa en la cual el individuo a través del juego empieza a asumir los papeles (roles) de los adultos más cercanos o que le son más familiares; y 3) el juego en equipo y con reglas, etapa en la cual el individuo ya está inmerso en la dinámica social y por lo tanto el "otro generalizado" emerge.

El teórico Morris Rosemberg advierte Ritzer, desarrolló la definición inicial del self-concepto cuyo análisis fundamental se centraba en el self como objeto. Según Ritzer<sup>110</sup>, Rosemberg define el self concepto como la totalidad de los pensamientos y sentimientos que el individuo tiene de sí mismo como objeto. *El self-concepto (...) refleja el cuerpo de información particular y el punto de vista que un individuo tiene de sí mismo.<sup>111</sup>*

---

107 Ritzer. Op. Cit. P. 243

108 Ibid.

109 Sagot, Montserrat. Estudios Sobre El Género...Op. Cit. P.135

110 Ibid.

111 Ritzer. Op. Cit. P. 244

### III.3.2. La fenomenología.

Los enfoques teóricos de los científicos sociales Alfred Schutz, Peter Berger y Thomas Luckmann se han elegido como parte del marco teórico de la investigación ya que los investigadores se interesan en los modos en que las personas producen activamente y mantienen los significados de las situaciones. Estudian a su vez el modo en que las acciones de las personas constituyen las situaciones y analizan la vida cotidiana.

La presente investigación, como se ha hecho mención en el apartado de la metodología, se basa en las historias de vida que se caracterizan por mostrar la vinculación de la identidad y la memoria, aspectos que se construyen y se narran procesalmente al interior de las experiencias cotidianas.

La base de la teoría de Schutz se concentra en la intersubjetividad. Lo que interesaba a Schutz apunta Ritzer<sup>112</sup> no era la interacción física de las personas, sino el modo en que se comprenden recíprocamente sus conciencias, la manera en que se relacionan intersubjetivamente unas con otras.

Uno de los supuestos de la teoría de Schutz es el de las tipificaciones y las recetas. En las tipificaciones se parte que las personas, al nombrar un objeto en el mundo social, desarrollan y utilizan tipificaciones. *La relación entre las tipificaciones y el lenguaje evidencia que las tipificaciones existen en la sociedad y que las personas adquieren y almacenan tipificaciones a través del proceso de socialización y, de hecho durante la vida*<sup>113</sup>.

Las recetas se entienden como técnicas a través de las cuales se da sentido a las experiencias. La manera en que desarrollamos las actividades diarias forman parte de las recetas que con el uso se convierten en hábitos, un ejemplo de ellos son los saludos. Ritzer advierte que ante situaciones inusuales la persona recurre a las recetas para enfrentarle y al fallar estas, se abandonan y se crean mentalmente nuevas recetas con las cuales enfrentar

---

112 Ritzer.Op. Cit. P.268

113 Ritzer.op. cit. P.269

las nuevas situaciones. Debido a la existencia recurrente de situaciones problemáticas, las personas no pueden confiar plenamente en las recetas y tipificaciones. Deben ser suficientemente capaces de adaptarse a circunstancias imprevistas<sup>114</sup>.

El lugar donde se desarrollan la intersubjetividad, las tipificaciones y las recetas es denominado como el mundo de la vida que se conoce también, según términos utilizados por Schutz, como mundo del sentido común, el mundo de la vida diaria, el mundo del trabajo cotidiano y la realidad mundana, entre otros. Este mundo, según Ritzer<sup>115</sup>, comprende el espacio donde las personas dan por sentado que este mundo existe y no dudan de la realidad hasta que surgen situaciones problemáticas.

*La región central del mundo de la vida es el mundo del trabajo... Específicamente, es una esfera de actividades dirigida hacia objetos, animales y personas que están <dentro de nuestro alcance real>. Típicamente, las operaciones se realizan en él siguiendo <recetas de acción comprobada>...*<sup>116</sup>

Un elemento significativo de la teoría de Schutz es el reconocimiento de que los aspectos vinculados a la cultura varían de una persona a otra a causa de sus experiencias personales. Por lo tanto el conocimiento es biográficamente articulado y poseen un componente socialmente determinado.

*En efecto, el acervo de conocimiento, a través del cual yo determino la situación presente, tiene una articulación biográfica <única>. Esta hace referencia no sólo al contenido, al <significado> de todas las experiencias anteriores depositadas en las situaciones. También hace referencia a la intensidad... la duración, y la secuencia de estas experiencias. Estas circunstancias es de singular importancia, puesto que realmente constituye el acervo individual de conocimiento.*<sup>117</sup>

*Debe subrayarse... que la secuencia, la profundidad y proximidad de la experiencia, e incluso la duración de las experiencias y la adquisición de conocimiento, son socialmente objetivadas y vienen socialmente determinadas. En otras palabras existen categorías sociales de articulación biográfica.*<sup>118</sup>

---

114 Ibid.

115 Ritzer, op. cit. P.270

116 Ibid

117 Schutz y Luckmann, citados por Ritzer. Op. Cit. P.274

118 Ibid

La vida cotidiana o el mundo del sentido común es analizado por Berger y Lukmann tomando como supuesto que el mundo social es producto de los procesos conscientes de las personas. ... *las personas solían aprehender la vida cotidiana como una realidad ordenada; es decir, el actor percibe la realidad social como independiente de su propia aprehensión... Un elemento crucial de esta tendencia hacia la objetivación es el lenguaje...*<sup>119</sup>

### **II.3.3. Enfoque teórico desde la perspectiva feminista acerca de los significados sociales y las experiencias**

Tanto el interaccionismo simbólico como la teoría fenomenológica han sido retomados para desarrollar un acercamiento al tema de construcción de la realidad social, es decir de las microestructuras. No obstante, considerando que la investigación centra su análisis en la experiencia de las mujeres, es imprescindible comprender las teorías antes abordadas a la luz de la perspectiva teórica feminista.

La perspectiva teórica feminista desarrolla un análisis que aporta a la comprensión de las experiencias de las mujeres al interior de las teorías microestructurales de la sociedad. Según Madoo y Niebrugge<sup>120</sup> la sociología feminista difiere de las teorías convencionales sobre lo microinteraccional en cinco aspectos.

En primer lugar advierten las autoras que la microsociología presenta a las personas como seres intencionados que se trazan metas y las persiguen mediante cursos lineales de acción. Las investigaciones feministas difieren de lo anterior en principio, apuntan Madoo y Niebrugge, porque la vida de las mujeres se caracteriza por la incidentalidad, es decir, suelen ser presas de una existencia organizada que experimenta cambios y modificaciones debido a eventos, como el matrimonio, los diversos cursos de acción de los maridos, la influencia imprescindible de los hijos sobre los planes que se han

<sup>119</sup> Ritzer. Op. Cit. P.282

<sup>120</sup> Madoo y Niembrugge. Op.Cit. p. 399

hecho en la vida, el divorcio y la viudez entre otros. En segundo lugar las mujeres en las actividades cotidianas no suelen perseguir metas responden continuamente a las necesidades y demandas de los otros.

El segundo aspecto al que refieren Madoo y Niebrugge se vincula a la manera en que la microsociología describe la vida social, es decir, muestra los actores con intenciones que se desenvuelven en una continua interacción cara a cara y en la que se orientan unos a otros y a su vez los otros actores suponen ser iguales o semejantes.

*En la inmensa mayoría de sus interacciones más importantes [las mujeres] se relacionan con otros seres humanos que no son como ellas; niños tan pequeños que apenas pueden ser considerados individuos, y hombres adultos a quienes reconocen como fundamentalmente diferentes a ellas en cuanto a personalidad, experiencia vital y situación social se refiere -su <otro> existencial (...).<sup>121</sup>*

El tercer aspecto, pone al descubierto que las relaciones entre los hombres y las mujeres, indican Madoo y Niebrugge contradicen el supuesto de que aspectos como la dominación ideológica influyen en la configuración de las interacciones sociales. Lo anterior hace referencia al supuesto de los interaccionistas de que las estructuras sociales pasan a un segundo plano ya que la sociedad se entiende como un conjunto de personas que actúan. *En sus vidas cotidianas, las mujeres se ven influidas por el hecho de que están estructuralmente subordinadas a los hombres con los que interactúan en asociaciones casuales, en el noviazgo, el matrimonio, la familia y el trabajo asalariado<sup>122</sup>.*

El cuarto aspecto que distinguen la perspectiva feministas sobre la teoría sociológica convencional son los significados sociales estratificados frente a los significados comunes. Según Madoo y Niebrugge, el paradigma de la definición social indica que los actores a través de su estrecha relación e íntima comunicación durante largos períodos de tiempo, crean un punto de vista ventajoso o un sistema de comprensión común.

---

121 Madoo y Niembrugge. Op.Cit. p. 400

122 Ibid

*La investigación feminista sobre la que bien podría ser la asociación más íntima y duradera entre hombres y mujeres -el matrimonio- muestra que, (...) los esposos son extraños el uno para el otro y habitan en diferentes mundos de significado. Es más, Dorothy Smith (1979) afirma convincentemente que este "alejamiento" constituye tal vez una variable en la que el hombre dominante, a fin de ejercer un control eficaz, es más extraño a los significados de la mujer, que la mujer subordinada a los del hombre dominante.<sup>123</sup>*

Para finalizar, un aspecto imprescindible que evidencia el análisis sociológico feminista, respecto a los modelos teóricos convencionales es el hecho que, éstos modelos a pesar de que reconocen la socialización como un proceso en el que la persona se forma, suponen a su vez, que las personas viven en igualdad de condiciones, de oportunidades y que poseen libertad de elección en la interacción.

*Sin embargo, aunque se reconocen las diferencias en el proceso de socialización, la ontología interaccionista tiende a conceptualizar a las mujeres y hombres como actores sociales en igualdad de condiciones; es decir, con las mismas habilidades, capacidades y atributos sociales. Esta corriente no considera que las diferencias en el proceso de socialización pueden afectar las características sociales básicas de los seres humanos, ni que esas diferencias sean el producto de una estructura de poder basada en la desigualdad de género y en una jerarquía dominada por lo masculino.<sup>124</sup>*

#### **II.4. El fenómeno artístico y el lenguaje del arte.**

Las reflexiones sobre el fenómeno y la práctica artística se apoyan en una serie de acotaciones desarrolladas por la sociología del arte, la semiótica y la crítica feminista del arte. Según Umberto Eco<sup>125</sup>, para poder desarrollar una definición del término arte se deben de considerar los siguientes aspectos:

- a) Los fenómenos artísticos poseen mecanismos propios de concebir artefactos culturales,

123 Madoo y Niebrugge. Op. Cit. p.402

124 Sagot. Estudios sobre el género. Op. Cit. p.136

125 Eco, Umberto. La definición del arte. Ediciones Martínez Roca. España. 1968-1970.

- b) para analizar los fenómenos artísticos se requiere realizar un esfuerzo por adoptar un lenguaje explicativo a todos los órdenes de fenómenos y que a su vez este modelo explicativo sería un nivel hipotético de las cosas,
- c) los fenómenos artísticos en el tanto sociales poseen una gran complejidad, tomando en cuenta que las ideas artísticas varían procesualmente.

Se entiende por arte, según Omar Calabrese<sup>126</sup>, una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que expresen un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas.

En acuerdo con Umberto Eco<sup>127</sup> el primer camino para la comprensión del arte remonta al mundo en que ha surgido la obra y que la resume, comunica y tal vez juzga. La segunda vía, se dirige a explicar el significado de una obra y de algunos de sus elementos a través del conocimiento de fenómenos sociológicos que estarían en el origen de su formación. Así, para explicar el arte se consideran en primer lugar que los fenómenos artísticos parten de juicios de valor, se desarrolla un proceso intencionado del(a) artista, una psicología de ésta, una relación con la sociedad, y un contexto histórico de la obra, entre otras. La segunda explicación parte de la forma en que están contruidos los objetos para crear un sentido, manifestar un sentido estético, para portar valores del gusto, entre otros.

*(...) el artista, al manifestarse como modo de pensar en las sinuosidades mismas de su abstracto juego de acontecimientos, voces e imágenes, no deja de traicionar siempre su personalidad y las constantes de una época y un ambiente; en este sentido < puede observarse como el arte se alimenta de toda la civilización de su época, refleja la inimitable reacción personal del artista, y en ella están actualmente los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica >.*<sup>128</sup>

126 Calabrese Omar. Op. cit. P.11

127 Eco, Umberto. La definición del arte. Op.cit.

128 Luigi Pareyson. Estética. En La definición del arte. Umberto Eco. Op. Cit. p. 36

Con relación a las experiencias y el proceso de creación de las obras artísticas se ha considerado históricamente que la vista es el principal medio para fijar una experiencia. Francastel<sup>129</sup> apunta que la creación de la obra de arte es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica. Se entendería técnica en el sentido metódico, de aquí la afirmación del autor, de que la técnica sola no ha permitido jamás a un artista, quienquiera que fuese, realizar una obra comunicable. Es decir, la técnica se encuentra vinculada a las condiciones socioculturales. *El artista pertenece a la sociedad en la cual vive*<sup>130</sup>.

La sociedad valora las experiencias de las personas al interior de los diferentes campos del conocimiento (física - matemática - biología / literatura - arte) de manera dicotómica, es decir inferior y superior. Según Francastel<sup>131</sup>, con relación a la experiencia del arte, apunta que es arbitrario decidir cuál de las experiencias sea superior a las otras. *Todas las actividades son iguales en valor. El único criterio de calidad hay que buscarlo, no en una comparación entre la elección de disciplinas y materiales, sino en la mayor o menor perfección en el campo de esos materiales y técnicas que el agente ha retenido para su elaboración.*<sup>132</sup>

La teoría sociológica postula que el arte no se define exclusivamente por sus frutos. Arte es igualmente, técnica e intuición, como lo es cualquier otro sistema de pensamiento de la humanidad. *La obra de arte no produce, en términos una vez fijados a través de la historia, las visiones del mundo de diferentes sociedades. Hay creación, esencialmente al nivel de los procedimientos y los medios utilizados por los artistas.*<sup>133</sup> La teoría sociológica advierte que a través de análisis históricos precisos es posible acercarnos a ciertas características de una obra de arte y por consiguiente a un sistema de significados visuales.

---

129 Francastel, Pierre. Sociología del arte. Editorial Alianza. Madrid. 1975-1990. P.12

130 Ibid

131 Francastel. Op. Cit.

132 Francastel. Op. Cit. p. 13-14

133 133 Francastel. Op. Cit. p.19

Según Francastel<sup>134</sup> hablar de un método interpretativo en la sociología del arte es ambicioso, no obstante apunta que una manera de acercarse al tema requiere poner en tela de juicio la función de la visión figurativa a lo largo de la historia y habría que limitarse con ahondar en las circunstancias particulares que determinan su significación cultural y simbólica de una época determinada.

Aunque se han desarrollado complejos sistemas de interpretación de las obras de arte como por ejemplo el caso de los temas en la obra de arte. Conforme al autor no se debe de perder de vista, bajo ningún concepto, este hecho capital: es artista quién, mediante la elección y la práctica de las técnicas, confiere a la obra, no sólo su calidad, sino literalmente su existencia.

El artista, concluye Francastel, no se limita a transponer en un sistema particular de ideas, valores susceptibles de recibir otros ropajes. La obra de arte perdura. Este supuesto se explica desde la teoría sociológica partiendo de que todo objeto de arte es un punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, de puntos de vista sobre el individuo y el mundo. En este apartado, Francastel hace la salvedad que a diferencia del lenguaje, las preferencias figurativas no aparecen completamente desarrolladas.

La teoría feminista señala que la práctica artística, en la que se lleva a cabo la creación de objetos artísticos y de significados sociales por parte de las mujeres, posee un desempeño que es determinante dentro de la cultura actual. Según Katy Deepwel ello ha conllevado un proceso en el que los movimientos artísticos femeninos y feministas de Estados Unidos y países de Europa, han estado debatiendo en las últimas dos décadas.

---

134 Francastel. Op. Cit. P.14

*El influyente análisis de estas autoras se había propuesto definir una práctica artística feminista de vanguardia favoreciendo el empleo de estrategias de-constructivas con preferencia a la que ellas consideraban esencialistas, la utilización de las teorizaciones psicoanalíticas, semióticas y marxistas del sujeto por encima de las expresiones de la experiencia femenina (...)*<sup>135</sup>

El fenómeno artístico se estructura por un complejo sistema de organización, le constituyen instituciones como: las escuelas de arte, las galerías, los museos públicos, los mercados de arte, las publicaciones de reseñas artísticas, entre otras. Katy Depwel<sup>136</sup> en el libro *Nueva crítica del arte: estrategias críticas* señala que en dichas instituciones persiste la discriminación y la marginación de las mujeres, y respecto a las mujeres artistas permanece la contención o la actitud de conformarse con cubrir el expediente que se adopta con las mujeres en la programación de las galerías. Depwell considera que la inexistencia en la prensa dominante de un debate público sobre la práctica artística de las mujeres, sigue siendo un tema clave.

Para la crítica feminista del arte la interacción social de las obras producidas por mujeres artistas es de suma importancia, y a su vez declara que la crítica no consiste en la defensa de una sensibilidad femenina - una especie de unidad mística presente en la obra de mujeres - pues ésta ha sido una vieja estrategia misógina para definir la diferencia femenina. Depwell<sup>137</sup> señala que aún cuando la crítica se dirige a despertar el interés de las obras de las mujeres, el efecto será quizá el de "despertar la conciencia" que permita a su vez poner mayor atención a la diversidad de prácticas que realizan las mujeres en realidad y no únicamente a la eterna y privilegiada atención dedicada a los varones y a los intereses masculinos.

Un punto que destaca la teoría feminista es la importancia de reconocer que existe un limitado acceso a escritos sobre las mujeres artistas fuera del campo de la literatura y además la escasez en general de textos dedicados a mujeres. Otro elemento evidenciado por la teoría feminista se vincula a las maneras en que las mujeres negocian la creación y exposición de su obra en galerías y otros locales como también, se requiere

---

<sup>135</sup> Depwel. *Nueva crítica...* Op. Cit. p. 20

<sup>136</sup> Ibid.

evidenciar la marginación de los intereses de las mujeres y la manipulación de la presentación de su obra cuando se trata de temas controversiales.

Lo anterior tiene relación al tema de la censura como regulación, y ello hace que el contenido real de la obra hecha por la artista se convierta en algo irrelevante, ya sea por su título o por su contenido. Así se alinea la censura con el tabú sobre la perspectiva de las mujeres, advierte Depwel, que impone la discriminación de aquellos aspectos de la experiencia y la historia de las mujeres, aspectos que de por sí mismos son censurables.

Entre los aspectos que se deben considerar al abordar el tema de la práctica artística vinculado a las experiencias de las mujeres, se encuentran los siguientes: se requiere atender las implicaciones de la teoría crítica actual en la cual, se superen las oposiciones binarias de la práctica artística en lo que refiere a la clasificación como en la discusión de la obra de las artistas; considerar los análisis de la identidad y su interacción con los análisis de los relatos de la historia que llevan a cabo algunas artistas desde su práctica.

#### **II.4.1. El arte como lenguaje**

Sobre la teoría de la interpretación de Peirson, indica Umberto Eco<sup>137</sup> que la estética contemporánea pretende explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos de forma inmovilizadora, a partir de definiciones apoyadas en una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales.

---

137 Eco, Umberto. La definición del arte. Op.Cit.

Tal explicación indica el autor sólo es posible a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: que la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normalmente, aspectos que no se desarrollan en la presente investigación.

*Una estética de este tipo tiende, pues, a describir procesos formativos y procesos interpretativos, las formas y las <lecturas> que de ella pueden ofrecerse, antes de haber dicho algo sobre el mundo como marco general de esta actividad.<sup>138</sup>*

La teoría de la interpretación de Pareyson, advierte Eco, supone que la persona forma en la obra su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias y aspiraciones. Sin que esto quiera decir que el artista simplemente se narre a sí mismo en la obra; en ella se exhibe, se muestra como modo.

Esta teoría de la interpretación de Pareyson que pertenece a la corriente de la formatividad se opone, según Eco, a otras teorías como las sociológicas que conciben el arte como conocimiento. Habría que destacar que aunque se afirma que las tendencias sociológicas actuales son insuficientes para utilizar sus datos como categorías de valor estética, por su parte la doctrina pareysoniana de la interpretación, indica el autor, permite al crítico, que pretenda especificar los valores socioambientales de la obra, aproximarse al ámbito histórico situacional a través de la personalidad del formador. Por su parte, los datos sociológicos asisten para explicar razones, características y soluciones de las obras.

*La persona se convierte en órgano de acceso a la obra y mostrando la obra en su naturaleza se expresa simultáneamente a sí misma; llega a ser a un mismo tiempo, podríamos decir, la obra y su modo de ver la obra.<sup>139</sup>*

---

138 Eco. Op. Cit. p. 27

139 Ibid.

El arte como lenguaje y los mecanismos propios de concebir la obra de arte, no son excluyentes del mundo en que se crea la obra y se da significado a la realidad. Francastel apunta que nuestra época está enamorada de la idea del signo. Admite que el lenguaje matemático, por ejemplo, constituye un sistema de convenciones y de referencias ideado por ciertos individuos y utilizables después por otros, en la misma línea de aceptación de otros convencionalismos. Pero del otro lado rechaza formalmente la idea de que el signo artístico sea de otra naturaleza que el verbal, hablado o escrito.

No cabe duda que el signo figurativo es el punto de realización de una conducta no sólo práctica y manual sino también intelectual, apunta Francastel, para cierta categoría de individuos a quienes se llama artistas -y aficionados- cuya misión es, desde los orígenes de la historia, producir e interpretar obras de un tipo determinado.

El lenguaje artístico puede vincularse a la experiencia de las artistas participantes en la presente investigación como una mediación para el reconocimiento y autorrevelación de la realidad. Así mismo, se puede pensar la experiencia de la práctica artística como una actividad de la conciencia, donde el arte como lenguaje refiere a una contexto social y cultural históricamente determinado y a una experiencia individual. La objetivación del mundo permite conocer las experiencias y a la persona misma como real, que en palabras de Marcela Lagarde, es parte de un proceso en el que se generan las tensiones desarrolladas en la persona entre la identidad asignada y la experiencia vivida. De esta manera, la persona a través del lenguaje objetiva el mundo al manejar las impresiones y darles una consistencia social.

*El lenguaje insiste Chomsky, no está determinado por estímulos sensibles. Manipula datos de lo sentidos, pero para transformarlos precisamente en objetos de cultura y de civilización. Se trata de la elaboración de procesos mentales que pueden, por lo demás, expresarse mediante procedimientos artísticos o de otra clase. De esta forma, los diferentes lenguajes y los diferentes sistemas de integración de percepciones sensibles representan la creación de objetos nuevos de carácter estrictamente convencional y humano, pero que permiten a los individuos y a las sociedades desarrollar su dominio sobre el mundo exterior.<sup>140</sup>*

---

140 Francastel. Op. Cit. p. 20-21

Chomsky.<sup>141</sup> advierte que toda obra de arte está precedida por un acto creador de las condiciones intelectuales del lenguaje y que la elección premeditada de formas y signos no puede ser objeto de ninguna intuición sensible, dado que los productos del lenguaje, como los del arte, no son datos naturales, sino obras del espíritu.

Esta posición de Chomsky, media también por el reconocimiento de la actividad informadora del espíritu: el entendimiento trabaja sobre los datos sensibles para elaborarlos y transformarlos; no nos proporcionan un doble, un reflejo más o menos ilusionista de lo real, sino que nos propone cadenas de conducta para dirigir nuestras reflexiones y nos permite interrogar simultánea y paralelamente a la naturaleza que nos circunda y a las obras de la palabra o del arte que en el pasado ya intentaron transmutarla en objetos de civilización.

*Ni el arte ni las lenguas pretenden volver a hallar el desglose de una realidad del mundo exterior sino al contrario nos sugieren ciertas pautas de conducta para dirigir nuestras reflexiones y para de allí deducir ciertas reglas de interpretación.<sup>142</sup>*

Francastel advierte que muy a menudo y contrariamente a los hábitos del lenguaje, las preferencias figurativas (iconografía) no aparecen completamente desarrolladas en las obras. Así, en la mayor parte de los casos, apunta el autor, tal conjunción de colores, la inserción de tal signo en apariencia totalmente secundario, introduce en el sistema considerado una posibilidad de evocar episódicamente tal o cual objeto del conocimiento sensible o tal cual saber del conocimiento socializado.

El estudio sobre figuración<sup>143</sup> realizado por Francastel, propone la demostración de cómo, por analogía con el lenguaje, la figuración, es decir la representación artística, permite el descubrimiento de elementos de significación armónicos que siguen ciertas reglas internas y ciertos órdenes de la imaginación. Con ello, determina la distinción entre los elementos de la obra de arte y los vínculos que existen entre estos elementos en la inteligencia. Según el autor existe una diferencia completa en los productos del lenguaje

141 Chomsky citado por Francastel. Op. Cit. p. 20-21

142 Ibid.

143 Francastel. Op. Cit. volumen publicado La figure et le Lieu

oral o escrito. Indica que en el caso de la obra de arte como lenguaje, se requiere de un sentido construido mediante la extracción de un sistema constituido materialmente por las múltiples posibilidades de referencias.

Partiendo de los diferentes elementos de la obra de arte, apunta Francastel, se invita a reconstruir la génesis de su empleo y, a plantear la cuestión de la legitimidad de su confrontación; de donde resultan significaciones problemáticas que no ligan de una manera absoluta al pensamiento del autor, pero que comprometen a plantear problemas del mismo orden que aquellos que han determinado en él la elección de temas y de medios. El autor señala que lo que se busca, es reconstruir, en síntesis, la conducta de un artista, que no tiene nada en común con la simple transferencia ilusionista a la tela de una realidad fijada y aceptada por él en su integridad.

*(...) en el momento en que el artista emprende una obra de arte, su actitud puede ser doble. En ciertos casos, tiene ante sus ojos cierto número de obras de arte ya producidas que lo suceden, que satisfacen sus necesidades de orden y de conocimiento. El se esfuerza, entonces, en producir variantes más o menos ligadas a su experiencia personal. Así nacen series, así nacen los estilos, así se determinan las grandes épocas de la historia de las civilizaciones<sup>144</sup>.*

Se menciona en la introducción del presente trabajo de investigación que la práctica de mujeres artistas, como su hacer, se encuentra vinculada con sus experiencias personales, es decir, que podría ser interpretada a través del lenguaje del arte. Sería posible pensar lo anterior en acuerdo con Umberto Eco, al sugerir que la persona artista, al manifestarse como modo de pensar, entre otros aspectos que esta cualidad le brinda, interpreta y da sentido a la realidad.

---

144 Francastel. Op. Cit. p. 22

(...) en las raíces mismas del organismo artístico - en ese modo de formar del artista que se convierte en modo de ser de la cosa, en la consistencia misma de un acto de comunicación contemplado en su vitalidad orgánica - donde puede darse la posibilidad de una consideración histórica; en virtud de la cual la autonomía del organismo se manifiesta como custodio dinámico de una viva heteronomía, plexo vivo originado por multitud de relaciones y realidades<sup>145</sup>.

---

145 Eco. Op. Cit. p. 37

## CAPITULO III

### ANTECEDENTES

#### HISTORICOS - CULTURALES

*La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o la independencia lograda enfrentando a los extraños. Se van sumando las hazañas en las que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros<sup>146</sup>.*

El presente capítulo se dirige a desarrollar un marco de referencia que auxilie la comprensión de los aspectos históricos, sociales y culturales en los que se ve inmersa la práctica artística en Honduras y Costa Rica. El tema central en este apartado es la identidad y su vinculación con las artes, tema que ha girado como referente central para el desarrollo de una construcción discursiva propia en latinoamericana sobre y para el arte latinoamericano que ha tenido efectos directos en la producción artística centroamericana.

La referencia que se hace a los aspectos sociales, históricos y culturales tanto en Honduras como en Costa Rica contribuye a la comprensión y al posterior análisis comparativo de las realidades sociales en que se desarrolla la práctica artística de las participantes en el estudio. Así mismo, la descripción de estas realidades sociales permite una mayor comprensión de la realidad social donde surgen los objetos artísticos, es decir, las condiciones sociohistóricas en que se desarrollan determinadas técnicas, los espacios en que se establecen juicios de valor estético y el complejo sistema de organización que constituyen las instituciones vinculadas con la actividad artística, como; galerías, escuelas de arte, mercados de arte, entre otros.

---

146 García Canclini, Nestor. Las identidades como espectáculo multimedia. En: Escuela de estudios generales sección de comunicación y lenguaje. Fronteras e identidades. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica, 1998. p77

En vista de la amplitud del contenido del presente apartado, se ha elegido para los fines de ésta investigación los siguientes temas: a) la política cultural dentro del proceso de configuración de los Estados nacionales y su vinculación con las artes y, b) la identidad, globalización y arte latinoamericano.

### **III.1. La política cultural dentro del proceso de configuración de los Estados nacionales y su vinculación con las artes**

El período de establecimiento de los Estados nacionales y las reformas liberales (1865-1970) en Centro América particularmente en Costa Rica y Honduras, son los referentes desde los cuales se describen brevemente algunos aspectos sociohistóricos y políticos que contribuyen a la construcción de la identidad cultural de cada uno de los países.

El caso de Costa Rica se aborda a partir de las reflexiones del ciclo de conferencias sobre arte y sociedad: Re-visión de un siglo, 1897-1997 llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo en San José, Costa Rica (1998), y el caso de Honduras a partir de las reflexiones desarrolladas durante el encuentro de mujeres artistas: La inserción del mundo femenino en el arte y la cultura, llevado a cabo en Tegucigalpa, Honduras (1996).

El contexto sociohistórico y político en el que se establecen los Estados nacionales y se estructuran las reformas liberales fue determinante para la construcción de la identidad en la población hondureña y costarricense. Las acciones estatales encierran en su dinámica interior las pautas para la "invención" y posterior configuración de las identidades culturales para cada país.

El Estado en su proceso de configuración actúa a partir de las expectativas e intereses de grupos sociales dominantes que modelan el contexto político a través de sus discursos. El lenguaje utilizado en la época reformista hace énfasis a la nacionalidad, la soberanía y el progreso, dirigiendo sus acciones hacia la integración de los países al mercado mundial, en aras de alcanzar *el desarrollo*.

### III.1.1.El caso de Costa Rica.

El proceso de *invención* de la nación costarricense en palabras de Iván Molina<sup>147</sup> se entiende como proceso civilizatorio. Como parte del proyecto civilizatorio se generan las condiciones socio-históricas y culturales - alfabetización popular, delimitación de las influencias de la iglesia, se crean símbolos patrios, urbanización de las ciudades - para dar un sentido homogéneo de identidad a grupos diversos de poblaciones. Ante este proyecto el sector artístico, así como otros sectores excluidos, se expresan.

*Las reformas liberales de esos años...uno de sus desafíos básicos era civilizar a las culturas populares: convertir a los de abajo en ciudadanos alfabetizados, identificados con la disciplina laboral, la higiene, la ciencia y la patria*<sup>148</sup>.

En el caso particular del arte, la imagen de lo nacional dentro del proceso civilizatorio, se expresa en dos direcciones. En acuerdo con Álvaro Quesada<sup>149</sup> estas expresiones/manifestaciones estarían asociadas a la conservación de ciertas tradiciones y rituales que exigen la subordinación de la conciencia individual a la autoridad y por otro lado asociadas a un discurso de modernidad que se explica como una señal de descomposición, libertinaje o enajenación, que se interpreta a su vez como signo de pérdida de identidad.

147 Molina, Iván. Don Ricardo Jiménez en un carrusel. La cultura popular y la identidad costarricense (1880-1914). En Revista Temas de Nuestra América. No.25. Instituto de Estudios Latinoamericanos UNA. Heredia. Julio-diciembre 1996. P.65

148 Ibid.

149 Quesada, Alvaro. La imagen de lo nacional en la fundación generadora de la literatura costarricense. En Suplemento Cultural. No. 41. Programa Cultural, Arte, Identidad (PROCAI), CIDEA, UNA. Heredia. 1996

*Los autores de la generación del Olimpo ofrecen en sus textos la imagen de una sociedad en transición que reunía en su seno dos discursos sociales opuestos. Uno que podríamos llamar <tradicional>, y otro que pudiéramos llamar <modernizante>. La oposición de ambos discursos traduce una actitud ambivalente de la oligarquía hacia los procesos de transformación social introducidos por el capitalismo agrario en una comunidad que en muchos aspectos, mantenía patrones más bien tradicionales de organización y relación social.<sup>150</sup>*

A nivel político se muestra lo nacional a través de la producción artística que pasó a ser una manera de atraer la inversión de capital extranjero. La literatura es un claro ejemplo de como una manifestación artística es a su vez una expresión que habla de lo nacional, (...) la representación idílica y pacífica de Costa Rica, especialmente ceñida al Valle Central y habitada por una comunidad de laboriosos propietarios.<sup>151</sup>

Margarita Rojas<sup>152</sup> señala que los temas de igualdad y la supuesta cultura del costarricense en la literatura, y particularmente en la obra de Sancho, no son más que otros mitos, partes de un discurso oficial que enmascara una realidad diferente. Los escritos de Vicente Sáenz advierten que la crítica a la sociedad es parte del cuestionamiento del discurso oficial, especialmente del discurso histórico. Por su parte, la escritora Yolanda Oreamuno se expresa críticamente ante las condiciones en que se desarrolla el proceso civilizatorio, siendo su persona a su vez capítulo de juicio.

*(...) las ácidas críticas que la escritora Josefina Yolanda Oreamuno formuló a la Costa Rica de fines de la década de 1930: una sociedad hipócrita, bajapisos, mezquina y vanidosa, que se ufanaba de que sus políticos podían caminar por la calle sin escolta.<sup>153</sup>*

Al transformarse el escenario político del país en 1930, los jóvenes artistas se acercan y/o se adscriben al partido comunista. Las artes plásticas a su vez juegan un papel importante en este proceso de transformación de la nación costarricense. Lo característico de los pintores costarricenses de las décadas de 1920, 1930 y 1940 según Ivan Molina<sup>154</sup>,

---

150 Quesada. Op. Cit. p.3

151 Rojas, Margarita. Entre la aldea y el mundo: 100 años de literatura costarricense. En Revisión de un siglo, 1987-1997. Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. Museo de Arte Costarricense. San José. 1998. p.p.35-36

152 Rojas. Op. Cit.

153 Molina Op. Cit. p.64

154 Molina. Op. Cit.

fue inspirarse en el universo rural y en especial, en uno de sus componentes básicos: la casa de adobes. Sobre la descripción de los personajes de la obra del pintor Pacheco, Molina<sup>155</sup> señala: lo único cierto de tales personajes, y que a pesar de que no usaban zapatos, es que no pertenecen a los estratos más bajos del universo agrícola.

*(...) 1920 al filo de esta última década, el desafío enfrentado por los jóvenes artistas era triple: diferenciarse de la tradición académica de Povedano, afirmar una temática nacional en sus obras y cotizarlas en el mercado cultural de la época.<sup>156</sup>*

*El enfoque literario del universo rural, en contraposición a la perspectiva de la plástica, varió acorde con el conocimiento social y la crítica cada vez más aguda de la Costa Rica Liberal.<sup>157</sup>*

### III.2. El caso de Honduras

Las políticas de integración como se les llama en Honduras al proceso en el que se desarrolló la reforma liberal, fueron al igual que en Costa Rica dirigidas a homogenizar los diferentes grupos o sectores sociales que la componían. En el caso de Honduras esto se llevó a cabo con menor éxito y en un período más extenso.

Entre las condiciones que dificultaron la efectividad del desarrollo del proyecto cultural hondureño, se encuentran las siguientes: lo fragmentado de la geografía del país y la falta de acceso de vías de comunicación a los diferentes grupos poblacionales, las constantes luchas armadas y políticas, la influencia económica y política de las compañías transnacionales en el naciente Estado Hondureño que controlaban los sistemas educativos de las zonas en las que se establecieron. Por su parte la iglesia católica jugó un fuerte papel

155 Molina Jiménez, Ivan. Mas allá de la casa de adobe. El trasfondo social de la alta cultura de Costa Rica (1850-1950). En Revisión de un siglo, 1987-1997. Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. Museo de Arte Costarricense. San José. 1998. p. 7

156 Molina Jimenez, Iván. Mas allá de la casa de adobe... Op. Cit. p.12

157 Molina. Mas allá .... Op. Cit. p. 10-11

en el proceso de configuración nacional, principalmente en los territorios indígenas y negros, así como en el resto del país.

Los antecedentes sociohistóricos en el contexto hondureño son aspectos que se vinculan al tema de la identidad cultural, las artes y la sociedad. Honduras se caracterizó por una historia política marcada por continuos golpes militares. Así lo expresa claramente Leticia Salomón<sup>158</sup> al indicar que el escenario político hondureño se ha caracterizado por la inestabilidad y fragilidad de sus estructuras expresadas a través de las revueltas sociales y golpes de Estado, aspectos que se vivieron en el país de manera intensa desde los orígenes de la vida independiente.

La reforma liberal se dirigió a la búsqueda de estabilidad política que permitiera a Honduras impulsar el desarrollo económico. Los primeros intentos de crear un estado nacional se concentraron en el desarrollo de las comunicaciones, ya que de esa manera se crearían las condiciones para incrementar la producción agroexportadora. También se dió mucha atención a la organización de un ejército armado, interés que se incrementó a finales del siglo XIX.

*(...) el establecimiento de un orden político estable y en general, la promoción de un orden jurídico proclive al progreso "...serán la preocupación que unifica la acción de los regímenes políticos...estas preocupaciones las recoge perfectamente el slogan de "paz, progreso y caminos" esgrimido por el Presidente Luis Bográn.<sup>159</sup>*

El proyecto cultural, se enfocó durante la reforma liberal básicamente en el campo educativo (a finales del siglo XIX), particularmente se impulsó la educación principalmente en la capital del país. El interés de este proyecto no fue alfabetizar la población como señala la escritora Rocío Tábora<sup>160</sup>, sino se dirigía desde una visión reformista a que se relegaran al olvido las instituciones coloniales. De esta manera en el

158 Salomón, Leticia. Honduras: sistema político, fuerzas armadas y crisis Centroamericana. En Honduras: panorama y perspectiva. Compilado por Leticia Salomón. Centro de Documentación de Honduras. Honduras. 1989 P.6

159 Posas, Mario y Rafael Delcid. La construcción del sector público y del Estado nacional en Honduras 1876-1979. Editorial Universitaria EDUCA. Honduras. 1981. p.19

160 Tábora, Rocío. Inserción del mundo femenino en el arte y la cultura. En memoria del encuentro taller Inserción del mundo femenino en el Arte y la Cultura." Mujeres en las Artes, Embajada de Holanda, Secretaría de Cultura, Artes y Deportes. Honduras. 1997.

surgimiento de la instrucción pública, básicamente la escuela primaria, se fomentó el arte y la literatura. Este período marcó el auge cultural de ampliación y divulgación de la producción literaria.

Es importante destacar que esta apertura cultural es sumamente elitista. En acuerdo con Rocio Tabora<sup>161</sup>, tal apertura cultural fue protagonizada por una clase ilustrada. La producción y la divulgación cultural del momento se caracterizó por la exclusiones de clase, de raza y también de género. La autora con respecto al tema señala que se está en presencia de una cultura y arte de élite que convive con otras formas culturales tradicionales, populares, indígenas y negras, calificadas durante la como vulgares y hasta demoniacas, principalmente las expresiones indígenas o negras.

En el año 1959 el Estado brinda un mayor énfasis al proyecto cultural, dirigido a través de la educación como política de transformación del país que se orientó a la educación técnica vocacional. Lo anterior estaría determinado por una serie de acontecimientos internacionales que repercutieron en Honduras a principios de la década de los cincuenta que en acuerdo con Leticia de Oyuela se encuentran: la política de La Alianza para el Progreso, el triunfo de la revolución cubana y los postulados proclamados por el Concilio Ecueménico (más conocido como Vaticano II). *El elemento humano necesita ser incorporado a las corrientes de promoción cultural, como cuestión previa para canalizar y estabilizar las reivindicaciones económicas y políticas.*<sup>162</sup>

Se consideran los aportes desarrollados por Leticia de Oyuela y Rocío Tábora, con el fin de destacar la urgencia, de que se desarrolle un mayor número de estudios que aborden los fenómenos artísticos desde una dimensión de lo social y lo cultural. Así mismo, se insta a que éstos estudios aborden aspectos de fondo que evidencien la situación de las mujeres y los grupos menos favorecidos. Oyuela<sup>163</sup> desde sus trabajos historiográficos sobre la cultura hondureña de principios del siglo XX muestra que ésta, en palabras de la autora, no

161 Tábora. Op. Cit. p.17-18

162 Natalini, Stefania; María de los Angeles Mendoza y Joaquín Pagan Solorzano. Significados del Gobierno del Dr. Ramón Villeda Morales. Editorial Universitaria. 1985

163 Oyuela de, Leticia. Mujer, familia y sociedad. Op. Cit.

escondía la careta de masculinidad que la presidía. Lo anterior, lo describe de forma explícita la pintora hondureña Teresa Fortin en su cuaderno de apuntes:

*Dígame, le dije, ¿expusieron o nó mis cuadros?*

*Sabe, no se decirle, pero sí ya recuerdo haberlos visto. ¡Qué valiente el Sr. león!*

*Vea, le dije, no trate de engañarme porque se positivamente que no han sido exhibidos, porque me lo han asegurado personas venidas de El Salvador, quienes deseaban conocer mis pinturas.*

*A pesar de conocer lo que es Honduras para con los suyos, aplastante y ruin...me atreví a presentarlos dadas las fraces de la Sra. de Durón y de la Sra. María Cristina de Osorio Jirón, quienes me impulsaron con estas fraces: "los leones es una sociedad de altos exponentes y por consiguiente de muy elevado criterio... Pasé al corredor en busca del administrador quien me dijo que no tuviera cuidado porque los cuadros estaban muy guardados bajo de unos cajones!!..."*

*Le conté a Marianita lo sucedido y ella fue conmigo a traerlos. Ahora sorpréndase, estaban bajo la mesa de la cantina, es decir, en la verdadera cueva de los leones...tan valientes que me dio risa en vez de cólera. ¡No valía la pena tratándose de esa clase de animales! ¿No les parece? ¡Ah Honduras!*

*19 Epoca de Carías.<sup>164</sup> \*Teresita Fortín, Tegucigalpa - Honduras (1896 - 1982)*

La creación de los Estados nacionales vinculados al proyecto cultural, es entre otras, una de las bases en las que se asienta el proceso de configuración de las identidades culturales de la actual sociedad hondureña y la sociedad costarricense. De tal forma, los procesos de construcción sociohistóricos y políticos de las identidades culturales responden a particulares intereses de control de un sector social dominante sobre otros grupos que vendrían a conformar una mayoría excluida. La identidad cultural es así una construcción, que estaría asentada, según Rafael Cuevas<sup>165</sup>, sobre una serie de interpretaciones de la historia que acentúan ciertas cosas y ocultan otras, y sobre esas interpretaciones se han construido mitos que nos dan una imagen de nosotros mismos.

Honduras y Costa Rica han construido sus identidades culturales paulatinamente, y por lo tanto, se han transformado y se configuran de manera dinámica. La búsqueda de construcción de una identidad homogénea en sociedades complejas que se encuentran conformadas sobre la base de la diferencia sexual, el género, la clase, edad y la etnia o raza

164 Oyuela, de Leticia. Confidente de Soledad Vida Intima de Teresa V. Fortin. Credomatic. Tegucigalpa, 1997. \* Se respeta la ortografía del original. Cartas del tiempo de Teresa Victoria Fortin.

165 Cuevas Molina, Rafael. Cultura y educación. Op. Cit. P.277

entre otras, no puede obviar las maneras en que las personas y grupos han resistido a que se borre de su memoria el sentido de su propia historia personal o colectiva.

Entrada la década del setenta se lleva a cabo la primera Bienal Centroamericana de Pintura (1971), evento que marca el desarrollo de las artes contemporáneas en Centroamérica. Rafael Cuevas Molina<sup>166</sup> advierte que la bienal fue el primer esfuerzo importante realizado en la segunda mitad del siglo XX, por romper el aislamiento en el que se encontraban los países Centroamericanos en lo referente a las artes.

El autor apunta que según el jurado, integrado por Marta Traba, José Luis Cuevas y Fernando de Syslo, el arte producido en Centroamérica, era un arte desvinculado de las principales preocupaciones y corrientes del arte contemporáneo. De tal manera la obra "Guatebalas" de Luis Días de Guatemala ganó la bienal, considerada ésta como una obra que consideraba la realidad en que esta se encontraba inserta y así mismo fue realizada a partir de una técnica aceptable. *Esta primera Bienal tuvo, por lo tanto, el mérito de confrontar no solamente los recursos formales y estilísticos de los artistas centroamericanos sino, también, los contenidos vehiculados a través de ellos*<sup>167</sup>.

Rafael Cuevas apunta que el jurado que integro la primera Bienal Centroamericana, compartía las ideas de una América Latina inmersa en una radicalización política e ideológica. Durante éste período se consideró que el arte debía poseer una intención, privilegiando esta dimensión sobre las obras artísticas. Durante los años setenta centroamerica se afirmó en términos formales y estilísticos en las ramas del dibujo y el grabado. Según el autor, el arte centroamericano de los sesenta y setenta fue de ruptura frente a las propuestas plásticas que dominaron el panorama de la región hasta la década del cincuenta.

---

166 Cuevas Molina, Rafael. Breves consideraciones desde Costa Rica en torno al arte Centroamericano Contemporáneo. En Revista de la facultad de filosofía y letras de Universidad Nacional, ISTMICA número tres-cuatro: Movimientos culturales en Centroamérica. UNA, Costa Rica

167 Cuevas Molina. Op. Cit. P. 240

*Nuevos rumbos empezaron a marcarse para el arte de la región en los años ochenta. Estrangulada en un espacio geográfico en donde se abría camino, por un lado, la Revolución Sandinista en Nicaragua y los pujantes movimientos guerrilleros de Guatemala y El Salvador que involucraban grandes contingentes de población, y por otro lado la creciente globalización de la cultura que parecía concretar la premonición de Marshall Mac Luhan de la conformación de una "aldea global", Centroamérica se convirtió, durante diez años, en foco de atención mundial.<sup>168</sup>*

### **III.1.3. Visión del desarrollo como categoría de análisis del mundo social**

El proceso que ha conllevado el que se instaure el desarrollo como categoría de interpretación del mundo moderno en los aspectos políticos, sociales, económicas y culturales, se ha orientado a partir de una visión cuyo fin último es alcanzar el progreso. Aspecto que fué fundamental durante el establecimiento de los Estados nacionales en Centro América durante la reforma liberal.

Se observa en el conjunto de la estructura social de los países centroamericanos, la tendencia insistente hacia la búsqueda por alcanzar el progreso tecnológico y la globalización de la población nacional. Estos aspectos, en cierto grado, oscurecen la historia de la conformación de los estados democráticos en los países subdesarrollados o en vías de desarrollo, como actualmente se les denomina. Esta búsqueda, supone el que se dirija la incorporación en masa de la población al mercado internacional, al costo de limitar su participación en la toma de decisiones al interior de una dinámica que le afiliaría al nuevo orden social. En acuerdo con Hinkelammert<sup>169</sup> (...) *el concepto de desarrollo no es cuestionado; lo que se discute son las maneras más adecuadas y eficientes para realizarlo.*<sup>170</sup>

Las teorías desarrollistas se dirigen a la búsqueda de la integración económica de toda la población como medio para alcanzar "el desarrollo". Proceso que no podría estar

<sup>168</sup> Ibid

<sup>169</sup> Hinkelammert, Franz. *Cultura de esperanza y sociedad sin exclusión*. Editorial DEI, Costa Rica.

<sup>170</sup> Hinkelammert, Franz. *Op Cit.* p.134

alejado de una historia que le antecede. Franz Hinkelammert<sup>171</sup> en su libro *Cultura de esperanza y sociedad sin exclusión* describe el proceso desarrollista como: la concreción de una política social adecuada que aseguraría la traducción de la integración económica de la población en una integración social que a su vez crearía la base de un consenso democrático que sustentará la democracia liberal de masas emergentes.

Este supuesto básico de política económica social, aplicado a los países latinoamericanos nos presenta un panorama particular. A partir de los años sesenta específicamente se percibe una crisis del desarrollo en América Latina dirigida por una política de industrialización. El resultado de dicha política no permite la integración económica de la población general de los países, al contrario un alto número de personas son expulsadas, presentando la característica de que no se pueden integrar socialmente.

Lo anterior se vería caracterizado por bajos niveles de escolaridad, el surgimiento y establecimiento de gobiernos totalitarios e implantación de dictaduras, así como el no enfrentamiento a la creación de industrias capaces de competir con el mercado mundial, retornando a la explotación de materias primas. Se ha hecho manifiesto que el desarrollo se presenta caracterizado por la desigualdad. En los países de América Latina y en particular Centro América se implementaron políticas de integración social que en acuerdo con Hinkelammert<sup>172</sup>, habían sido diseñadas para una sociedad, como las sociedades occidentales en donde el desempleo era un fenómeno marginal. *En vez de superar el subdesarrollo se sueña con una eficiencia subdesarrollada.*<sup>173</sup>

La industrialización como estrategia que conduciría al desarrollo, se expresa en la competitividad. Esta se dirige a un mercado mundial que se transforma en palabras de Hinkelammert en un gran enclave industrial inserto en un mundo caracterizado en su mayoría por la expulsión y exclusión de la población. Tales estrategias de carácter políticas ideológicas desarrolladas a lo interno del sistema de las relaciones capitalistas, son en

---

171 Hinkelammert. Op. Cit. p.130

172 Hinkelammert. Op.Cit. p.136

173 Hinkelammert. Op. Cit. p. 133

acuerdo con Donna Haraway<sup>174</sup> instrumentalizadas a través de la ciencia que se ocupa del conocimiento y del poder.

Haraway parte del supuesto que la ciencia, ha construido la naturaleza como una categoría que facilita la remodelación de los objetos naturales, incluida la sociedad. Entre la I guerra mundial y los inicios del siglo XXI se producen cambios en la naturaleza y en la tecnología del poder, se desarrolla la ciencia de la personalidad, basada en el modelo fisiológico y en la medicina científica, cuyo objetivo se dirige a la gestión científica en la industria. *Al construir la categoría naturaleza, las ciencias naturales imponen límites a la historia y a la formación personal. Por lo tanto la ciencia forma parte de la lucha por la naturaleza de nuestras vidas*<sup>175</sup>.

En acuerdo con Haraway, las ideas organizativas de la ciencia biológica, se enfocan en el individuo a partir de estudios de la personalidad, las jerarquías de inteligencia y la adaptabilidad creativa.

### III.2. Identidad, globalización y arte latinoamericano

*La identidad es una construcción, pero el relato artístico, folclórico y comunicacional que la constituye se realiza y se transforma en relación con condiciones sociohistóricas no reductibles la puesta en escena. La identidad es teatro y es política, es actuación y acción.*<sup>176</sup>

Nestor García Canclini<sup>177</sup> en su ensayo “La identidad como espectáculo multimedia”, apunta que la radio y el cine contribuyeron en la primera mitad del este siglo a organizar los relatos de la identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales latinoamericanas. Posteriormente, los medios de comunicación masiva jugaron un papel

---

174 Haraway, Donna J. Op. Cit. 75

175 Haraway. Op. Cit. p.72

176 García Canclini, Nestor. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Editorial Grijalbo. México, 1995. P.132

177 García Canclini, en la identidad como espectáculo multimedia. Op. Cit.

importante al interior de la sociedad. Según Canclini fueron agentes de las innovaciones tecnológicas que sensibilizaron a los individuos para usar aparatos electrónicos en la vida doméstica y liberalizaron las costumbres hacia el horizonte más cosmopolita.

Entrada la década de los años ochenta, como se ha señalado brevemente en el apartado sobre la visión del desarrollo como categoría de análisis del mundo moderno, arranca la liberalización de la economía y la apertura de los mercados globales. Igualmente emergen los procesos de integración regional que según Canclini, fueron reduciendo el papel de las culturas nacionales. Así, advierte el autor, la transnacionalización de las tecnologías y la comercialización de bienes culturales, disminuyó la importancia de los referentes tradicionales de identidad en las redes globalizadas de producción y circulación simbólica, lo que marca las maneras en que se establecen las tendencias y los estilos de las artes, las líneas editoriales, la publicidad y la moda.

Según Canclini, emerge de tales configuraciones un doble desafío: entender simultáneamente las formaciones posnacionales y la remodelación de las culturas nacionales que subsisten. En relación con la producción artística, Canclini indica que gran parte de ésta se realiza como expresión de tradiciones iconográficas nacionales y circula solo dentro del propio país. Según el autor, las artes plásticas, la literatura, la radio y el cine permanecen como fuentes del imaginario nacionalista, escenarios de consagración y comunicación de los signos de identidad regionales. No obstante, como claramente apunta Canclini, un sector cada vez más extenso de la creación, la difusión y la recepción del arte se realiza desde un mundo desterritorializado, o en términos de Fernando Ainsa, como resultado de un nomadismo planetario.

*"El artista migratorio", convertido en uno de los múltiples enlaces transculturales de un mundo colocado bajo el signo del nomadismo planetario. Numerosos intelectuales y artistas exploran la diversidad material y cultural al incorporarse a otras colectividades para intercambiar ideas y experiencias estéticas. Ello permite – como propone el pintor chileno Eugenio Dittborn – superar "los sacrosantos emblemas de identidad, verdaderos distintivos estereotipados de nosotros como víctimas exóticas" y forjar una mirada "múltiple, politeísta y módica" gracias a la cual se puede abrir el proceso de una interacción crítica con la*

*tradición entendida como memoria de un pasado histórico que debe ser revisado en permanencia.*<sup>1</sup>

En relación con las exhibiciones internacionales Canclini señala que no es extraño que éstas subsuman las particularidades de cada país en redes conceptuales transnacionales. La premisa del surgimiento del arte latinoamericano a escala mundial posee sus bases en los factores de mercado, así lo apuntan José Jiménez y Fernando Castro en la introducción del libro "Horizontes del arte latinoamericano"<sup>2</sup>: el arte latinoamericano surge como factor de mercado, desde el núcleo mundial del mismo: Nueva York. *Es una forma de homogeneizar toda una serie de productos con vistas a su integración en un circuito mercantil sumamente saturado por las obras estadounidenses y europeas*<sup>3</sup>.

Las exhibiciones internacionales han estado fuertemente vinculadas al mercado económico que ha producido como resultado, apunta Canclini, una subordinación de las connotaciones locales de las obras, convirtiéndolas en secundarias referencias folclóricas de un discurso internacional homogeneizado. Por lo tanto, señala el autor, son las galerías líderes, con sedes en Nueva York, Londres, Milán y Tokio, las que hacen circular en forma desterritorializada las obras y propician que los y las artistas se adapten a públicos globales.

De tal manera, revela claramente García Canclini que las ferias y las bienales también contribuyen a este juego multicultural. El autor brinda como ejemplo la Bienal de Venecia de 1993, en la cual, apunta, casi todos los latinoamericanos (Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, México, Panamá, Paraguay y Perú) expusieron en la sección italiana, pero eso importaba poco en una muestra dedicada, con el título: Puntos cardinales del arte.

---

1 Ainsa, Fernando. El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada. En: Fronteras e identidades. Escuela de estudios generales sección de comunicación y lenguaje. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica, 1998. p.24

2 Jiménez, José y Fernando Castro, editores. Horizontes del arte latinoamericano. Editorial Tecnos. España, 1999. P.14

3 Ibid

La globalización, según Canclini<sup>4</sup>, supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa. El autor advierte que las teorías del contacto cultural han estudiado casi siempre los contrastes entre los grupos sociales partiendo de los aspectos que los diferencian. El problema, según el autor, reside en que la mayor parte de las situaciones de interculturalidades se configuran hoy no solo por las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras desiguales en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman.

Gerardo Mosquera<sup>5</sup>, teórico cubano, crítico de arte cubano y conservador del New Museum de Nueva York, refiere a la globalización y su vinculación con Europa, partiendo de la premisa que la expansión-contracción de Occidente tuvo por instrumento el colonialismo.

*Aún cuando se impone por una cultura dominante sobre otra dominada, la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la "incorrecta", suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una "cultura de la resignificación" de los repertorios impuestos por los centros.<sup>6</sup>*

La irrupción de Centroamérica en las exhibiciones internacionales se ubica a partir de la exhibición MESOTICA II / Centroamérica: regeneración. El Museo de Arte Contemporáneo de Costa Rica (MADC) fundado en 1994, se orientó desde sus inicios a la investigación del arte del istmo latinoamericano. La exposición Mesótica II se considera el primer resultado investigativo del MADC, así lo afirma la curadora y crítica de arte

---

4 García Canclini. Consumidores...Op. Cit. P.32

5 Mosquera, Gerardo. Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. En Horizontes del arte latinoamericano. Op. cit. P.58

6 Mosquera. Op. Cit. P.62

Virginia Pérez-Ratton<sup>7</sup>, quien advierte que MESOTICA es la primera muestra de la producción más reciente<sup>8</sup> del área centroamericana.

El carácter de la exhibición advierte Virginia Pérez-Ratton<sup>9</sup> se planteo así misma como el inicio de la investigación, reflexión necesaria sobre la actualidad artística de una región sometida a recientes y fuertes cambios en todo sentido: secuelas de decenios de guerra, migraciones de todo tipo, urbanización salvaje y masiva, degradación de sus centros urbanos, desertificación de las tierras, desarraigo, abandono y penetración cultural, desencanto político y globalización mal comprendida.

A través de la exhibición MESOTICA II la producción artística de Centroamérica se ha dado a conocer en los círculos internacionales sobre todo con una visión regional de conjunto. *Esta segunda MESOTICA (...) se planeó como una muestra regional que borrara fronteras físicas y evitara las tradicionales representaciones nacionalistas o cuotas por país.*<sup>10</sup>

A continuación se apuntan brevemente algunos de los aspectos desde los cuales se abordó el tema de la práctica artística centroamericana en el marco de la exhibición MESOTICA II. Según la curadora Virginia Pérez-Ratton el desarrollo de la práctica artística en Centroamericana se vio afectada por el aislamiento en el que se encontraban los países, limitando así una visión de contacto regional.

El arte centroamericano contemporáneo no ha integrado la producción latinoamericana en parte por ser considerados, como apunta Pérez-Ratton, bajo las nociones de exotismo, colorido, magia y panfleto político como referentes globales de su producción visual. La autora advierte que entre las condiciones propias que colaboran a la

---

7 Pérez-Ratton, Virginia. Mesótica II Centroamérica: Regeneración. Vistazo al arte centroamericano contemporáneo. En Revista con eñe N 0. Op. Cit. En aquel entonces se desempeñó como Directora del MADC y fue curadora de la exhibición

8 Muestra itinerante presentada por primera vez en San José, Costa Rica en 1996

9 Pérez-Ratton, Virginia. Mesótica II / Centroamérica: re-generación. En catálogo de la exhibición. MADC, Costa Rica, 1997.

10 Pérez-Ratton. En catálogo MESOTICA II. Op. Cit.

desinformación sobre la producción artística centroamericana es la casi inexistencia de crítica o de conceptos curatoriales, los cuales se deben a la ausencia de una fuerte estructura de mercado artístico.

Un aspecto relevante que Pérez-Ratton señala sobre la producción artística en la región, es la marcada diferencia de Costa Rica respecto de los otros países. La autora apunta que existe una estructura cultural oficial desde hace veinticinco años la cual ha permitido una creciente profesionalización del medio, así como una actividad constante y variada, ha sido fortalecida paulatinamente por el apoyo de la empresa privada. En relación con la producción contemporánea de la región, advierte la autora que como resultado de esta primera investigación se observó que la producción inscrita dentro de la contemporaneidad es muy reducida en la mayoría de los países. (...) *la situación general y lo convulso de un pasado reciente no han permitido tampoco el establecimiento o en algunos casos el afianzamiento de estructuras de apoyo al desarrollo cultural y menos aún al arte contemporáneo*<sup>11</sup>.

Según Rafael Cuevas<sup>12</sup> Mesótica II ha evidenciado importantes aspectos: primero, que en la región se están utilizando lenguajes plásticos contemporáneos amparados de realizaciones formales adecuadas. En segundo lugar, que existe un alto grado de reflexión y vinculación a dos problemáticas centrales: el de la condición femenina y el que se refiere a las marcas sociales que han dejado los años de la guerra. En tercer y último lugar el autor advierte que la dualidad y la ambivalencia constituyen formas discursivas privilegiadas.

---

11 Pérez-Ratton. En Revista con eñe... Op.Cit. p.27

12 Rafael Cuevas. Breves consideraciones desde Costa Rica...Op. cit. P. 247

## CAPITULO IV

### DESARROLLO

### ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

La práctica artística refiere a la ocupación habitual y constante de tareas como, el ensayo y el desarrollo de capacidades a través de la técnica y la producción de objetos artísticos. El presente estudio se dirige a desarrollar un análisis sobre las condiciones históricas, culturales y personales dentro de las cuales se ve inmerso el quehacer artístico realizado por mujeres y su vinculación con los procesos de construcción de la identidad de género. Para ello, la investigación centra su análisis en las experiencias de cinco mujeres, tres artistas de Costa Rica y dos artistas de Honduras.

Se analizan aquellos relatos que describen las modificaciones que sufre el desarrollo y la construcción del ser y hacer de las artistas, así como, la vinculación que dichas transformaciones tienen con la identidad de género, con los rasgos identitarios de la sociedad y con la colectividad dentro de la cual se desarrollan. En los casos estudiados la producción artística se enmarca dentro del campo de las artes visuales / figurativas y hacen referencia a dos contextos socioculturales específicos: Honduras y Costa Rica.

El proceso de socialización, entendido éste como un proceso psicosocial, permite, para los fines del estudio explicar la manera en que las artistas se desarrollan históricamente como personas y a su vez como miembros de la sociedad. El pilar del proceso de socialización es la persona, es decir, la identidad personal que se encuentra constituida por el Yo, que a su vez se caracteriza por estar referido a un mundo que para los fines de la presente investigación se delimita a la práctica artística.

El proceso de configuración de la identidad de género arranca con la atribución de características "femeninas" y "masculinas" asignada a cada sexo. La asignación de tales

características se lleva a cabo al interior de un grupo y una sociedad que son constitutivas de la persona. Esta fase en acuerdo con Baró es definida como socialización primaria.

La socialización secundaria hace referencia a la incorporación de la persona a la esfera institucionalizada, es decir, la incorporación de las participantes a la esfera del mundo del arte, tanto en el campo de formación académica como en el campo meramente laboral. Para tal proceso la persona hace uso de los roles adquiridos en la socialización primaria, y ésto a su vez, es posible, a través de los procesos de interacción, en los cuales, la persona configura su identidad personal genérica al confrontar de manera dialéctica los roles asignados a su sexo y las experiencias vividas.

A continuación se exponen tres temas centrales que entrelazan el proceso histórico de construcción personal. Los aspectos principales que se abordan son aquellos que permiten a la persona la adquisición de habilidades que les permitan posteriormente enfrentar los acontecimientos que se le presenten al interior de su mundo.

El primer apartado **ADQUISICION DE UN MUNDO Y DESARROLLO DE LA IDENTIDAD PERSONAL**, aborda los puntos relevantes que describen la manera en que el proceso de socialización primaria se relaciona con el proceso de desarrollo personal, sociohistórico y cultural, principalmente con lo que respecta a la introducción y pertenencia de la persona a un grupo social determinado. Así mismo, se hace referencia a las marcas identitarias que se adquieren a través de hábitos, normas y comportamientos sociales.

El segundo apartado, **LA ESFERA INSTITUCIONALIZADA: LA ACADEMIA**. Alude a las experiencias de las artistas durante el desarrollo de sus estudios y el proceso en el que la identidad personal emerge, es decir, se evidencia en este apartado rasgos y características personales y artísticas fuertemente ligadas a un contexto histórico y a un grupo social determinado. Este proceso conocido como socialización secundaria abarca

entre otros aspectos, el aprendizaje de los significados sociales y los valores que rigen la sociedad.

Finalmente, el tercer apartado, PRÁCTICA ARTÍSTICA: ARTE, GENERO E IDENTIDAD: comprende un breve recorrido de algunos aspectos significativos de la producción artística que se vinculan con acontecimientos vividos en la cotidianeidad, los cuales, a su vez, evidencian la incompatibilidad entre los roles asignados y las experiencias vividas. Los procesos creativos, los temas y series abordados en las obras, los proyectos artísticos, las exhibiciones y la venta de obras, el espacio / tiempo de trabajo y las relaciones familiares / personales, forman parte de los aspectos que interactúan en la práctica artística.

Breve descripción biográfica de las artistas participantes del estudio:

➤ PACA CRUZ.

Nace en San José, Costa Rica en 1953. Ha desarrollado estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Antropología en Costa Rica. Desarrolló estudios de Museografía y Restauración en México. Realizo estudios de fotografía, cine y vídeo en Italia, Francia y Estados Unidos. Ha presentado alrededor de cinco exposiciones individuales, colectivas tanto en Honduras como en Costa Rica. La producción de Paca se expresa a través de la pintura.

Como Restauradora, Paca Cruz trabajó durante casi una década en la creación del Departamento de Museografía y Restauración del Teatro Nacional de Costa Rica y en la restauración del mismo. Actualmente se dedica exclusivamente a la pintura y realiza trabajos de traducción. Es soltera y reside en San José, Costa Rica.

➤ MARJORIE AVILA

Nació en San José, Costa Rica en 1950. Desarrollo estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Costa Rica. Asistió a talleres privados con los artistas Manuel González y Roberto Cabrerías. Realizó estudios de licenciatura en Derecho en la Universidad de Costa Rica y su producción artística se ha enmarcado dentro de la pintura y el mural. Ha participado en exposiciones colectivas y Bienales en: Costa Rica, Chile, Estados Unidos y Panamá.

Durante el período en que se llevo a cabo la recolección de los datos, Marjorie desarrollo estudios en la Maestría en Artes. Su estado civil es casada y tiene dos hijo(a), reside en San José, Costa Rica.

➤ SILA CHANTO

Nació en San Rafael de Montes de Oca, San José, Costa Rica, en 1969. Realizó estudios de Bachillerato en Artes Plásticas en la Universidad de Costa Rica, ha asistido a diversos talleres. Ha participado en exposiciones colectivas en Japón, Colombia, República Dominicana, Argentina, Honduras y Francia. Es grabadora y su trabajo se enmarca en el campo de la gráfica. Ha recibido diversas menciones de honor y es co-fundadora de Grana, Taller de estampa.

Sila Chanto es la más joven de las investigadas, imparte talleres y cursos de arte, también participa en diversos proyectos artísticos. Es soltera y reside en San José, Costa Rica.

➤ XENIA MEJIA

Nació en Comayagüela, Honduras, en 1958. Su formación se lleva a cabo en la Escuela de Música y Bellas Artes de Paraná AMBAP; superior de pintura en Brasil. Realizo estudios de grabado en metal y técnicas de papel en Bélgica.

Posteriormente realiza una especialidad en artes en Alemania. Ha asistido a diversos talleres; en dibujo, figura humana, escultura, entre otros, y, su trabajo se enmarca en la pintura. Ha participado en exposiciones colectivas en Centro América, Estados Unidos, Japón, China, España, Alemania y Brasil.

Xenia Mejía imparte talleres y cursos, de arte y diseño, de igual forma participa en diversos proyectos artísticos, es casada y reside en Comayagüela, Honduras.

#### ➤ REGINA AGUILAR

Nació en Tegucigalpa, Honduras, en 1954. Realizó estudios en el Massachusetts College of Art, Boston, y obtiene una licenciatura en Bellas Artes con especialidad en Escultura. Posee una amplia experiencia profesional: instructora de cursos como el de fundición y grabado en vidrio, ha sido invitada a diversas residencias en Estados Unidos, ha recibido diversos honores en Chile, Argentina y Estados Unidos. Ha expuesto individualmente y colectivas en Centro América, Italia, Estados Unidos, Alemania y Holanda.

Regina Aguilar es fundadora y Directora del Centro Cultural Crisol. Trabaja y coordina talleres de capacitación en su taller "La casa del vidrio" para mujeres, hombres y niña(o)s de la comunidad. Es divorciada y reside en San Juancito, Honduras.

#### IV.1. Adquisición de un mundo y desarrollo de la identidad personal

Durante la infancia, ya desde muy corta edad las niñas y niños son introducidos hacia la actividad artística, principalmente a través del juego. Habría que hacer la salvedad que tal afirmación varía, ya que se ve afectada en la mayoría de los casos a la interrelación de factores económicos, sociales y de instrucción de las familias.

El desarrollo de actividades como el dibujo y la pintura consumía mucho del tiempo libre de las investigadas a muy corta edad. Al momento de elaborar sus dibujos, ellas se empeñaban en el detalle y la precisión técnica y respecto a la opinión que se tenía de sus trabajos, éstos fueron calificados como sobresalientes.

No obstante que el dibujo fue un punto afín a las cinco artistas, no era excluyente la práctica, algunas veces también sobresaliente, de otra expresión artística como ser, la danza, el teatro, el coro, o la ejecución de algún instrumento musical. Se destacaron en el ambiente escolar por su habilidad en el dibujo, y la mayoría recibieron premios y reconocimiento por haber ganado algún concurso de dibujo. Endos de los casos hubo parientes cercanos cuya profesión se desarrollaba en el campo artístico que influenciaron de diversa manera en la formación artística.

Paca:

...Siempre desde muy pequeña me gustaba estar ahí, jugando con los colores.

Marjorie:

...Cuando era joven me sentía atraída por todo y además me gustaba hacerlo todo...No tuve que tomar una decisión, sencillamente el dibujo y la pintura fueron tomando permanencia en mi vida.

Sila:

...El primer recuerdo que mi mamá tiende de mí dibujando yo tenía dos años y medio, no eran manchas y cosas, era la máquina de cocer de mi mamá.

Xenia:

...Me recuerdo que mis notas en la escuela eran promedios normales...pero sí, en dibujo siempre era cinco.

Regina:

...en la escuela era pintar y dibujar...que lo hacia con esfuerzo extra, eran super detallados los dibujos, los cuales yo les ponía, alma, vida y corazón.

El proceso de socialización no se limita a los actos cognitivos, abarca también aspectos vivenciales y emocionales. Al interior de este marco referencial la familia, como institución social primaria, a través de la cual se conecta a la persona con la sociedad, manifiesta los rasgos de la sociedad misma al ponerlos en práctica principalmente en la manera en que se educa a sus miembros (hijas - hijos).

La desigualdad de género es un aspecto distintivo de la sociedad, se entiende por género el sistema de relaciones sociales, simbólicas y psíquicas en el que hombres y mujeres son situados de manera diferente. De acuerdo con Marcela Serrano, hay personas cuyos núcleos de identidad son descalificados en su mundo al compararlos con identidades y sujetos paradigmáticos. Por su parte prosigue la autora, las personas que experimentan en su mundo una condición positiva, desarrollan identidades positivas ya que las cualidades asignadas a la persona, corresponden con las de su mundo.

Paca:

.... De chiquita y todo mi proceso, Mamá me apoyaba pero de una cierta forma, me compraba pinturas, me regalaba telas para que yo pintara y eso pero no era como un apoyo para que fuera pintora, siempre una cosa muy femenina, como que pinte esta bien...

Sila:

...Como a los cuatro años mi papá nos llevó... al museo de arte costarricense, a mi hermano y a mí, y solo dos cosas me recuerdo de esa visita, el salón dorado, porque estás en el salón dorado y uno dice, si realmente es oro..., otra cosa que me acuerdo es una piecita se llama Ma flor...

... era una flor dolorosa y yo la vi y me conmoví muchísimo, fue la primera imagen así plástica que realmente me impactó, y como que me lastimó, como que emocionalmente te marca, y ese recuerdo lo tenía como presente, esa imagen.

Regina:

...Yo entre con Merceditas a los 4 años y salí a los 18 y yo no fui a fiestas, yo no hice nada en mi juventud que hacían las otras niñas por estar en el teatro, por eso es que no había una emoción como la que me daba el arte, ahí era música, luces, vestidos, era de maravilla y Merce que era una presencia muy fuerte no, además que ahí llegaban todos los escritores, todos los bolos artistas, la bohemia se juntaba ahí. Uno de niño ahí oyendo que llega por ejemplo Ricardo... un pintor uruguayo con sus cuadros y eso te va formando y si vos sensible... tuve un ambiente muy bueno para crecer y ser apoyada.

El aprendizaje de los roles sociales, es decir actitudes que la sociedad precisa como normales y naturales para hombres y mujeres se adquieren a través de la socialización. Los roles sociales, entendidos estos como las conductas que la sociedad espera de las personas se aprenden a partir de los patrones asignados de acuerdo a la condición de su sexo, condición social y por su pertenencia a un grupo étnico determinado, entre otros.

Los valores y las conductas que se esperan de la persona varían, ya que son culturalmente contruidos y validados según el tiempo y el espacio en el que se desarrollan. La familia, como institución social dentro de la cual se llevan a cabo los procesos de construcción personal, es igualmente diversa. Es decir, existe una variedad de tipos de familia que se encuentran fuera del modelo "ideal" de familia<sup>13</sup>: Biparental, estable, monógama, heterosexual, nuclear, patriarcal, basada en el matrimonio, patrilineal, blanca, ladina, urbana.

*Dado el peso que ejerce la influencia de la iglesia en la formación de los valores y creencias de la sociedad centroamericana, este tipo ideal de familia, terminó siendo "sacralizado" socialmente. Se considera que los rasgos y caracteres derivan directamente de la naturaleza humana de Dios, y por ende inmutables.<sup>14</sup>*

---

13 Fauné, María Angélica. Mujeres y familias Centroamericanas: principales problemas y tendencias. PNUD. Costa Rica, 1995. En el momento que se elabora el estudio, la autora indica que en Centroamérica, solamente Honduras y Costa Rica cuentan con un código de familia, que juega el papel regulador y normador de la familia. p.9

14 Fauné. Op. Cit. p.13

Se destaca que la vida social, como se ha mencionado en el marco teórico del estudio, se desarrolla a través de la implantación de un orden político. Las constituciones de las Repúblicas, en el caso de Centroamérica, explica María A. Fauné, establecen la fundamentalidad básica de la familia respecto a la sociedad, al atribuirle el carácter de su triple función: reproductora, económica y socializadora. La iglesia juega un papel legitimador en la conceptualización del tipo ideal de familia, ya que desde el establecimiento de las constituciones centroamericanas posterior al período independentista se impone el paradigma de la cultura occidental.

Las familias en las cuales crecieron las artistas estudiadas, correspondían al modelo de tipo ideal de familia. El estatus social de estas familias se ubicaba en la clase media y alta. Dos de los casos eran hijas únicas, y dos de las estudiadas su familia se constituía de tres y la otra de ocho hermanos. Así mismo, en algunos de los casos se desarrollaron situaciones de violencia intrafamiliar.

En uno de los casos estudiados la madre más que el padre se oponía a que su hija desarrollara estudios de arte, al contrario de otro de los casos, donde era el padre el que se oponía. En ambos casos era compatible el hecho de que el arte en tanto entretenimiento era permitido y aceptado de manera positiva, más allá de eso, ya era cuestionado. Tres de las cinco familias vivieron varios años en el extranjero cuando las artistas eran niñas. De tal forma se puede advertir que de acuerdo al grupo social, se marca las expectativas familiares de que sus hijas estudiaran otra profesión diferente a la artística.

Paca:

...Yo era muy mala estudiante, en todo menos en arte que era lo menos importante, era la clase de mentira y era la única en la que yo sacaba 10. Estuve en un colegio donde le daban más importancia a la pintura.

Para mí, siempre fue como un juego, yo estaba ahí y era jugar... de adolescente... yo pintaba y pintaba.

Sila:

...Todas las madres creen que los hijos son artistas, bueno, no era mi caso, pero si tenía cosas más claras cuando tenía cuatro años que ahora, más definida, por

ejemplo en algún momento en que me preguntaron, ¿qué quería hacer cuando fuera grande?, y yo dije, quiero escribir libros, y no sabía escribir siquiera,...estaba como una imagen de hacer algo para que fuera leído por otras personas, no se que me pasaría por la cabeza en ese momento pero, de inmediato lo que hubo fue una reacción de chota, de cómo burlón. Y que no, y que cómo se me ocurría, que además los escritores estaban locos.

Xenia:

...El único obstáculo era que ensuciabas, que manchas, que es un asco, como dejo esta cipota esto, pero nunca como obstáculo, no vas a dejar de hacer esto, nunca. Porque tampoco mis papas nunca les interesó, nunca se dieron cuenta, porque mi mamá se dio cuenta hasta que yo la llame, pase el examen, pase el examen de estudiar arte, hasta ahí, en ese momento, va a estudiar arte!, Esta loca, y, si lo dijeron tal vez, yo ya estaba allá, pero nunca supe.

Regina:

...Crezco con una mamá totalmente conservadora, dependiente, incapaz de tener un pensamiento de liberación, de pensamientos religiosos. Yo crezco con este ejemplo y empiezan los choques porque, por un lado te dicen que la familia y todo muy lindo, y la realidad es brutal, es horrible. Cualquier manifestación artística que yo tuve después de cierta edad, era juzgada. ¿Porque?, yo creo que hasta los 13 años yo hice mi manifestación artística libremente. Después de los 13 años, por cuidarme, porque era la única hija, porque no fuera meter la pata, tantas cosas, la expresión artística se coarta. Yo a los 13 años ya tenia dibujos que eran más profundos, a mi mamá no le gustaba, porque en los dibujos iba todo el rollo, había juicio y ya cuando hay juicio, ya no tenés la libertad, era entonces, como a escondidas.

Yo seguí haciendo dibujos a escondidas, escribiendo mucho a escondidas, diarios que una vez me encontró mi abuelito, se le subió la presión a 300 y casi se muere. Un diario que me encontraron cuando tenía 13 años. Ya todo era mi expresión, mi efervescencia, mi libertad, esa cosa atómica, yo tuve que refrenarla mucho, por el juicio social de mi casa, no era afuera, mi mamá sobre todo más que mi abuela, como muy temerosa, que hay que guardar, era como un encajonamiento brutal.

El arte no es calificado como profesión, ya que se maneja en la línea de oficio, mucho menos es considerado un hacer propio para mujeres, no obstante, la sociedad califica positivamente que la mujer practique la actividad artística como pasatiempo, ya que se asume es nato a su "naturaleza". Las bases de pensamiento, dentro del campo del conocimiento, como de la vida cotidiana, se fundamentan en el desarrollo y el

establecimiento de jerarquías, cuyas prácticas y sistemas de valores se basan en dualismos, mujer/naturaleza, hombre/cultura. Así, el mundo se ha explicado, y continúa explicándose la realidad social de manera dicotómica y para ello toma como referencia los valores asignados a las mujeres y a los hombres, como roles o juegos de poder sexualmente opuestos.

Las participantes del estudio proceden de familias estructuradas bajo el modelo ideal de familia y corresponden a estratos económicos medio/alto. De ello se desprende consecuentemente las expectativas familiares, en relación con el tipo de profesión y las actividades que se asignan a la persona según su sexo. Lo anterior posee sus bases explicativas en la división y estratificación del trabajo sexo/género, que concede a los hombres la esfera productiva y a las mujeres adjudica la esfera reproductiva.

La teoría tradicional marxista de la división del trabajo por sexo, es insuficiente para abordar el tema de investigación ya que no aborda el trabajo productivo de las mujeres dentro de lo que respecta al trabajo de limpieza en la casa, al cuidado de niñas y niños, enfermos y personas mayores. Catherine Mackinnon citada por Donna Haraway<sup>15</sup>, desarrolló un planteamiento teórico que aporta a la comprensión del tema de la división sexo/género del trabajo. Mackinnon advierte que la sexualidad es el proceso social que crea, organiza, expresa y dirige el deseo, creando a los seres sociales que conocemos como mujeres y hombres, mientras que sus relaciones crean la sociedad. Así, prosigue la autora, como la expropiación organizada del trabajo de algunos en beneficios de otros define una clase, la expropiación organizada, concluye Mackinnon, de la sexualidad de algunas para el uso de otro define al sexo, a la mujer.

---

15 Haraway. Ciencia Cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza. Ediciones Cátedra. Madrid. 1995. P. 235

## IV.2. La esfera institucionalizada: la academia

Las ciudades en Centroamérica se crean a partir de un modelo social en el cual el Estado estructura, desde una visión Europea de las ciudades, el arte, la vida cívica, académica y artística como elementos centrales. Por su parte, el arte como profesión, en los cinco casos no era calificada como apropiada para mujeres, posee una calificación inferior respecto a otros campos de conocimiento. Así mismo, las características dominantes atribuidas al arte por la cultura europea, no calzaban, desde el periodo colonial, con la realidad nacional de la mayoría de los países latinoamericanos. *La visión del arte latinoamericano respondió a ese mundo posible y sus fracturas de sentido se llenaron de contenido desde las convenciones que lo definieron y lo organizaron, los fijaron y lo jerarquizaron*<sup>16</sup>.

Se ha hecho mención brevemente en la introducción y en el apartado identidad y arte latinoamericano -Capítulo III-, que entre las décadas de los sesenta y setenta, posterior a la segunda guerra mundial, los acontecimientos políticos, mundiales y propios de la región centroamericana atravesaban una época de efervescencia política que se reflejó en la producción artística.

Las Escuelas de Bellas Artes poseen marcadas diferencias tanto en el caso de Honduras como en el de Costa Rica. La formación que brinda la Escuela de Bellas Artes en Honduras es en el ámbito de educación secundaria, a diferencia de las Escuelas de Bellas Artes en Costa Rica cuya formación alcanza un grado universitario -UNA y UCR-. El Estado costarricense, en relación con los demás países de la región centroamericana, ha sido el que más atención ha brindado a la producción cultural-artística, tanto al nivel de la creación de infraestructura como salas de teatro, museos y a la creación de centros de formación como escuelas de arte, por mencionar algunas.

---

<sup>16</sup> Pacheco, Marcelo. Arte Latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo y dónde? Contextos y mundo posibles, en Horizontes del arte latinoamericano. Jiménez y Fernández. Op. Cit. p.136

El significado asignado a la práctica artística subjetivamente fue tomando un lugar determinante en la vida de las mujeres participantes del estudio. De acuerdo con Marcela Serrano<sup>17</sup>, la subjetividad incluye la dimensión psíquica y esta conformada por la afectividad, es decir, los afectos experimentados, usos afectivos, lenguajes, capacidades y marcas afectivas.

Paca:

... En la Escuela de Bellas Artes, entré a la universidad, pero no terminé la carrera, como en el setenta y dos, después yo seguí con restauración. Eran épocas de mucha rebeldía...uno espera mucho de la universidad, uno espera que una Escuela de Bellas Artes sea así como una cosa muy linda... siempre hay decepciones, donde uno dice pero en estos niveles...la verdad que fue bonito, tengo recuerdos y buenos amigos de esa época, pero... yo la sentía floja y creo que eso me llevo a dejarla y no terminar la carrera, un poco de aburrimiento de estar ahí, poco estimulante. Porque uno en esas edades también tiene el ímpetu artístico...de ser artista, es una cosa... como muy romántica y de repente llegar a un lugar... te topas con gente mediocre...era como sentirse amarrada.

Yo recuerdo aquellas clases de dibujo, técnicas de educación que uno dice,... como te pasabas seis meses dibujando cubos y figuras geométricas, cualquiera se aburre. Hay que tener mucha perseverancia para no aburrirse de dibujar cubos.

Sila:

...Me costó terminar la escuela por muchísimas razones, económicas, por dudas existenciales, crisis emocionales, que me impedían como seguir un orden, la decepción más grande, que esperabas allá como un núcleo de inteligencia en la estructura de la escuela, y no existía. Me salgo, entonces, esa imposibilidad de seguir por la razón que fuera, estaba muy triste, estaba muy decepcionada, no tenía plata para seguir, tenía que trabajar y tuve que dejar la escuela.

Xenia:

...Mi padre me apoyó en mis aspiraciones artísticas, dándome el pasaje para ir a estudiar a Brasil. Pero allá nadie me concedió nada: me abrí campo estudiando con enorme esfuerzo. Creo que mi padre y hermanos es hasta ahora que me comprenden verdaderamente...es hasta ahora que entienden el porque de lo quiero y creo dentro

---

17 Serrano, Marcela. Identidad de Género. Op. Cit. P.11

de mi mundo. Tengo una hermana, Regina, que me ha apoyado mucho emocionalmente y en mi ineludible lucha por continuar siendo lo que soy.<sup>18</sup>

Regina:

...Después de esa depresión tan brutal, fue que yo con la depresión empecé a ir a la Escuela de Bellas Artes.... Hice todos los veranos, porque tenía los niños, quería terminar rápido y me macanee en esa escuela. Era como que yo sabía que algún día iba a regresar a Honduras donde no había fuentes de información, entonces estude un poquito de todo, que cerámica, que aquí que allá, de todas las técnicas. Trataba de asimilar, porque sabía que aquí no había nada.

En los siguientes dos relatos se puede observar que las participantes al entrar a la esfera institucional no recibieron un apoyo positivo durante su ingreso a la academia de arte. Marcela Serrano advierte que hay ciertas condiciones de vida que dan a la persona recursos importantes para construir su autoidentidad de manera crítica y las hay las que subsumen a la persona en lo comunitario y borran sus referencias de singularidad. Véase en los dos siguientes relatos cómo influye la opinión del medio en que se desenvuelven para no continuar u orientarse en el campo artístico.

Paca:

...*mi mamá*, ella estuvo contenta de que yo fuera a Bellas Artes, mi papá no, él siempre quería que yo fuera otra cosa, él si quería que yo estudiara algo, como que más importante y además creo que eso influye con que yo lo haya dejado. Cuando yo tuve la oportunidad de viajar y hacer restauración, yo dije, de seguro cualquier cosa es más importante.

Marjorie:

... Siempre llevé estudios de Bellas Artes, pero curiosamente siendo lo que más me concernía a mí, personalmente, aún así, fue a lo que menos respaldo académico le dí en el principio... Lo que pasa es que yo tengo una especie de doble vida, porque por una parte vengo de una familia desde la cual hay una tradición legalista, nieta,

---

18 Xenia Mejía: Arte que desconoce las fronteras. En periódico LA TRIBUNA, Sabor social, febrero 7 de 1999. P.14

prima, etcétera, de abogados, entonces en mi vida el derecho es un hecho muy importante, de tal manera que cuando yo ya me decidí por estudiar pense en algún momento que tenía una vocación jurídica y soy graduada en derecho.

...Cuando yo estudié derecho a la gente le pareció muy bien, eso era la tradición familiar y toda la cosa, que maravilla, además era la primera mujer de la familia que estudiaba derecho... Yo tenía una clara diferencia, digamos, para mí el derecho era pues, lo académico, en lo que yo supuestamente iba a trabajar y las artes era lo que yo amaba, la pasión. Era la profesión y la pasión.

Durante el proceso de configuración de la identidad, la persona va llegando a ser en su desarrollo en y frente a la sociedad, como afirmación de su propia identidad. Aún ante la descalificación que en su momento se otorgó al quehacer artístico, en los dos casos anteriores las artistas, tomando como referencia a Lagarde, a pesar de la fuerza del señalamiento y las jerarquizaciones, se oponen a la valoración negativa y confrontando al mundo, lo afirman de manera positiva para reparar la descalificación.

Paca:

...Lo de la restauración se me enamoró mucho a mí, sobre todo el Teatro... De repente fue como que con la restauración otra vez se me despertó otra cosa que nunca había hecho yo, lo que yo estaba pintando era muy parecido a lo que es la restauración, como se usa el pincel en restauración, por ejemplo, si hay un hueco aquí, uno lo integra al color, con pinceladitas de colores diferentes, así. Ya como que el contacto de los pinceles y tal verdad, ya, *empieza* como a dar ganas.

Marjorie:

...Yo abandoné el derecho de forma definitiva, cuando yo hice mi primera exposición individual. Definitivamente dije, "no más". Todo debido a situaciones emocionales que yo las sentía muy regulares en mi vida, no sabía exactamente que era lo que me ocurría, y era sencillamente como cuando una va por el camino equivocado, que precisamente uno va mal, que no sabe que es lo que esta pasando, no sabes la dirección pero estas equivocada, y como que te llega algo ahí, así me ocurrió a mí, entonces, decidí.

Tres de los cinco casos estudiados, poseen formación académica universitaria en el área artística. Sin embargo, las dificultades para poder realizar los estudios en arte fueron muchos. El aspecto financiero fue uno de ellos, sobre todo para costear pagos de matrícula y materiales de trabajo que finalmente, fueron posibles a través de becas, subsidios o

préstamos personales. En relación con los estímulos familiares, es decir, apoyos en cuanto a sus intereses y deseos personales orientados a la actividad artística no se encontraron visibles. No obstante en la mayoría de los casos no se elogió su inclinación artística, tampoco contaron con un apoyo abierto para su desarrollo.

Sila:

...Para estudiar yo tuve que resolver todo con becas o asistencias, digamos que si no hubiera sido así, no hubiera podido estar en la universidad, máxime que tenía que invertir una gran cantidad de materiales.

Me hace gracia que haya entrado a la escuela, porque fui una pésima alumna universitaria, los cursos que llevaba los sacaba muy bien, pero tenía que estarme saliendo de la universidad a cada rato. En un programa de cinco años tardé doce para sacarlo y entonces salía por una u otra razón, estaba la parte emocional que es muy difícil convencer a la gente, que estudiar arte... ¿Qué vas a hacer? te vas a morir de hambre, es como el criterio de todo el mundo, creo que mi mamá hubiera sido más feliz si yo hubiera sido abogada o ingeniera, que era lo que parecía que iba a hacer cuando estaba en el colegio, porque mis espacios, que me daban para dibujar que eran los castigos, esos que siguieron ahí los domingos, eran de trabajar dibujando todo el día.

Regina:

...¿Cómo te financiaste los estudios? Con educredito, hace cuatro años que termine de pagar. Duro, trabajaba, limpiaba servicios, pintaba casas, tenía niños era super difícil y bien apretada la agenda económica, por eso después tuve que tener dos trabajos, porque no ajustaba.

Partiendo de la premisa de que la identidad se afirma en la interacción personal, se consideran como aspectos importantes dentro del proceso de construcción personal los apoyos y las dificultades experimentadas en la interacción social. Tal proceso es abarcado por la subjetividad y ésta forma parte del proceso en el que la persona hace uso y modela la información recibida en la interacción de acuerdo a sus necesidades. En los tres casos que desarrollaron estudios académicos de arte en el ámbito universitario, además de enfrentarse a las dificultades financieras, hicieron frente a diversas expectativas familiares y demandas académicas.

Sila:

...Entré a la Escuela de Artes un poco motivada por Nena Salgado, que ahora está aquí en el taller. Yo la veía pintando en la cocina con un bebe en un brazo, ponía, agarraba el otro y seguía pintando, es la única persona que conozco que siento que no ha frenado la producción con la maternidad... ella no se detuvo, pintaba igual, seguro ahí con la mantequilla y todo, pero eso siempre me sorprendió *eso* de ella.

Y resulta que ella... vio unos dibujos míos, yo ya había estado en la casa del artista y de todas estas versiones solitarias de dibujo con mi mamá, pero Nena donde me decía, "haga el examen..."

Xenia:

...De ahí de repente me metí a la universidad, a ingeniería siempre buscando un poco de trabajo artístico. La escuela de Bellas Artes definitivamente no me gusto nunca, no me llamó la atención. Un día de repente hable con mi papá y le dije, mire yo tengo unos ahorros, quiero salir de Honduras, me quiero ir.

Hay una beca pero esa beca es para turismo, con esto, yo ya estaba desesperada porque la situación en mi casa era terrible, mi mamá tenía problemas con mi papá, eran problemas serios y ya no soportaba más estar en esa casa, y en mi casa era, o trabajaba o estudiaba, una de dos, o vivía ahí o tenía que trabajar por lo menos para ayudar a mi mamá y no ser una carga, o estudiar significaba irme. Yo opte por irme y yo dije definitivamente me voy, agarre esa beca de turismo y me fui.

A los seis meses me acuerdo, vi una chava con tremendas maletas de dibujo y entonces le pregunte que donde estaba la escuela y que tenía que hacer, entonces me dijo, tenés que hacer un examen, anda y averigua en la Escuela de Bellas Artes.

...Cuando fui a la escuela me explicaron todo... empece a prepararme a los seis meses sin hablar mucho portugués, me empece a preparar. La única forma de poder entrar aquí es preparándose bien. Según yo, tenía bases de dibujo, - no tenía - , cero base, bien marcado, la ubicación y las proporciones estaban como en cero. Al final me di cuenta que no sabía nada, que no había entendido nada y que no podía dibujar y me empezaron a preparar.

... El examen fue de todo, estudios generales, historia del arte, dibujo de observación, percepción más abstracta de las formas y ya empezó la carrera, a partir de ahí empezó mi carrera, a partir de ahí empece a estudiar formalmente.

Regina:

...El apoyo se corto cuando yo me fui de la casa, por supuesto, pero yo seguí con lo mío. Yo siempre andaba buscando que hacer, lanas, un curso de tejido, como teñir, ya era natural en mí andar buscando. El apoyo se corto y me las tuve que ver azules, muy azules, para todo. Pero ya estaba la semilla y de cierta forma yo siempre supe que yo era artista. Cuando yo tenía 18 años, yo dije o estudio teología que es otro lado fuerte mío.

Después de los dieciocho años que yo me rompo con la familia y me voy para México, Suiza. Todavía en Suiza seguí bordando, pintando, clases de piano. Pero cuando regrese que yo deje mi casa, que me hice hippie, ahí sí hubo un corte, sólo era pintura y música porque cantaba muy bonito y luego después me fui inclinando por las cosas manuales, pero siempre pintaba y dibujaba, lo he mantenido a través de los años. Cuando me metí con el vidrio fue que ya me quede pintando en el vidrio, eso siempre ha sido como simultaneo.

Hay un evento que me marca en la vida, es la asistencia al Centro Internacional del Vidrio en Seattle, Washington, porque esa fue la primera vez que yo me encuentro viviendo, pero metida en una comunidad de artistas, totalmente liberada y totalmente profesionales, entonces dije, no, esto es lo que yo quiero. En este evento yo estaba como en éxtasis, en este evento yo estoy con mi gente. También fue importante que ahí tuve contacto con una técnica más formal y con artistas muy serios, tuve maestros muy serios que hacen un trabajo excelente con excelencia y no papada, no lo hacen al cachimbaso, es una cosa muy trabajada, muy serios.

Llegar a esa escuela... me marco y de ahí yo quise ir a la universidad a tomar una educación más formal, regresé tres veces a esa escuela, la primera como alumna becada, la segunda como asistente de maestro becado y la tercera ya como artista residente.

La persona es un ser de historia y se afirma en la interacción. La identidad de género actúa en la persona desde que nace y es un elemento constituido socialmente a partir de las diferencias marcadas por el sexo. De tal manera, socialmente se modelan y se asignan rasgos a la personalidad como las creencias, los valores, los ideales, y los comportamientos que se esperan son asumidos de acuerdo a su rol por mujeres y hombres.

La configuración psíquica de las mujeres, su realidad, se verá afectada por las experiencias a las que se enfrenta por la condición de su sexo. Esto es posible, de acuerdo con el interaccionismo simbólico, ya que en principio, la persona se apropia de la realidad a través de experiencias que interpreta desde la base de los significados sociales. Sin embargo, estos significados varían de acuerdo a los niveles en que se desarrollan sus interacciones sociales, como por ejemplo en la niñez a través del juego, o cuando la persona se incorpora a sectores sociales como la universidad o el medio artístico.

En los cinco casos estudiados, las participantes experimentan el significado social del ser mujer a partir de la diferencia, la opresión y la discriminación de género. En la vida cotidiana, espacio en el cual se desarrollan las experiencias, se construye "su realidad" personal. De este modo, la construcción de la realidad de la vida de las mujeres estudiadas está determinada por el género. Los acontecimientos vividos en sus biografías, muestran las contradicciones que se desarrollan entre los roles asignados y las experiencias vividas. Aunque las realidades sociales de las participantes son muy particulares, poseen en común, la manera en que organizan su mundo subjetivamente, que se vincula al aprendizaje de verse a sí misma a través de los ojos de los otros.

Las experiencias de las mujeres en el proceso de construcción personal deben aprender como advierte la teoría feminista a adoptar el rol del otro generalizado, es decir las normas sociales establecidas por la lógica masculina, y esta lógica declara a las mujeres como inferiores y diferentes a los hombres. Un aspecto que se vuelve repetitivo en los casos estudiados, con respecto al proceso de construcción personal, son los sentimientos de represión e insatisfacción en sus vidas, así como el que socialmente se desacredite su hacer por ser mujeres. De igual forma, en los cinco casos, se evidencian entre sus experiencias una ardua lucha por demostrar y validar ante la sociedad aspectos vinculados con su condición de género que a su vez están sobre una concepción mítica de lo que es ser mujer y hombre.

Marjorie:

...Yo experimenté mis dificultades como mujer desde que estaba en la facultad de derecho. Cuando yo entré en la universidad a estudiar derecho, éramos cuatro o cinco mujeres con ochenta hombres, es duro, porque, yo creo que cuando vos querés destacar en un campo, tenés que ser no sólo buena, sino que tenés que ser tres veces más buena que el mejor de los hombres, es decir, es una cosa espantosa. Lo que se nos exige es una sobre exigencia, además sos madre y además sos esposa, es decir, casi como que es una especie de super mujer lo que se te exige ser y eso, cansa mucho, pesa.

Sila:

... Tuve que entrar en una fábrica en el departamento de estampado, diseño y revelado, lo cual fue una experiencia abominable... era un ambiente sumamente machista, sumamente represivo, cosas con las que me he tenido que pelear como mujer.

Tuve que hacer la demostración, y son constantes pruebas que me molestan, me molestan todo el tiempo... el esfuerzo que hice para ganarme esa colocación fue así como extraordinaria, tuve que apelar a un recurso académico, fue armarme una clase de historia y bueno, vamos a ver tal cosa y empiezo a pasarles imágenes e información, fue como decir vean que tengo.

La experiencia en la fábrica es sumamente dolorosa porque era el ambiente más represivo y castrador que te puedes imaginar, no lo digo como artista, sino como ser humano, como mujer, llegar a esa fábrica, el mismo asunto, llego como jefe a un grupo de estampadores, tenían diez, quince años de estar haciendo lo mismo, pero esta empresa estaba bastante mal, estaba a punto de quebrar, y mucho era porque la calidad de los estampados era terrible, entonces empecé a decir, esto no se puede hacer de esta forma, para que salga mejor, era terrible, no te querían hacer caso, "mándeme un memorándum" me decían, porque ellos sabían que tenían tanta antigüedad en el trabajo, y Usted quién es, te veían joven y te veían mujer, entonces como que no tenías autoridad para darle una indicación, entonces tenés que ganarte otra vez eso y ponerte triplemente odiosa, pero odiosísima, yo tenía que actuar de una persona odiosa, regañé gente, castigué gente, perseguir gente, convertirse en alguien abominable para lo mismo.

Xenia:

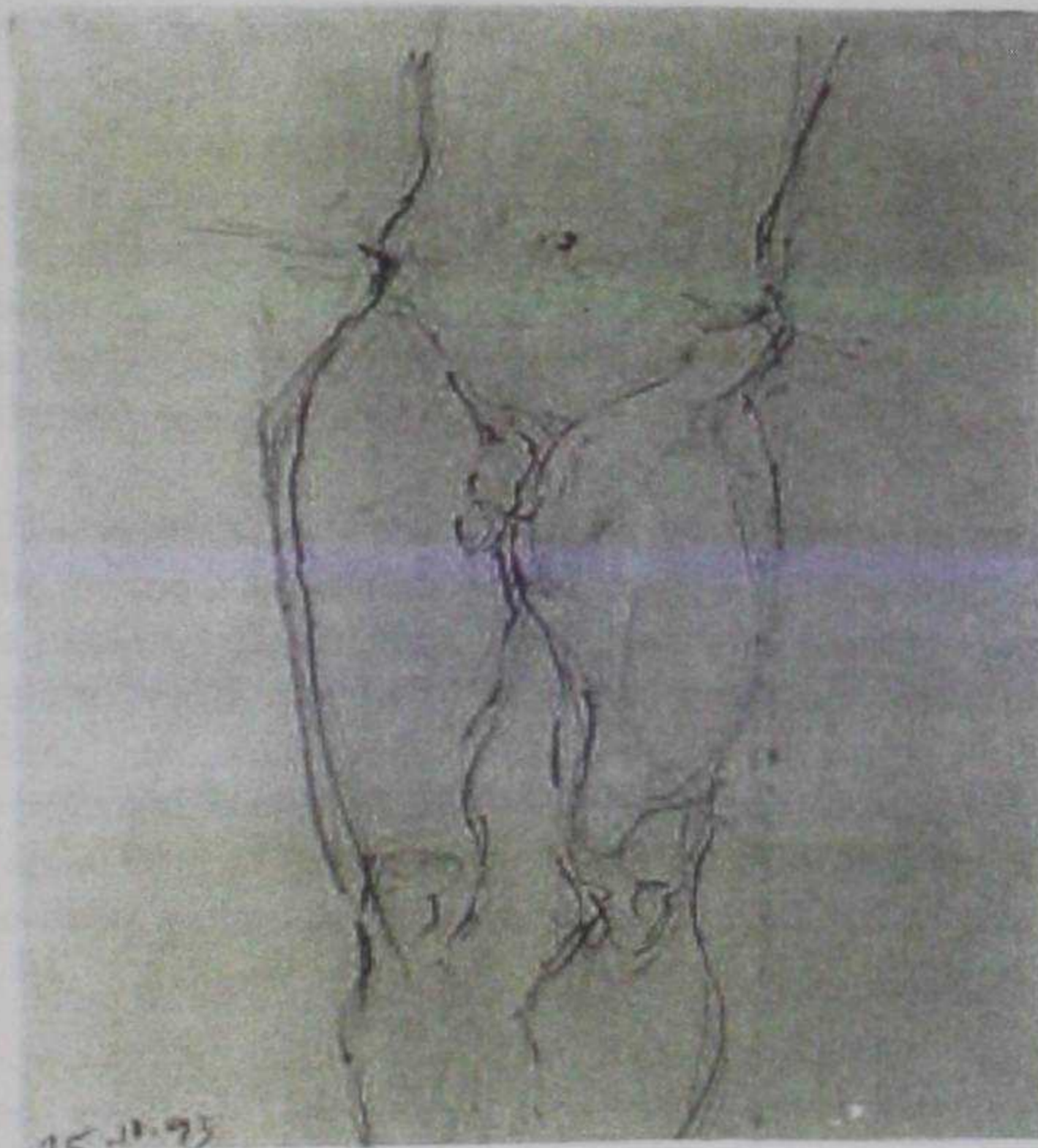
...La primera exposición que yo hice fue una individual en la Alianza Francesa, me dio risa, yo me acordaba que el propósito de la exposición fue hacerla con puros dibujos de hombres desnudos y mujeres, femenino y masculino, lo que me saliera, porque decían que yo ni siquiera sabía dibujar, como los primeros cuadros que yo mande fueron así como, el de la boca reventada que tuve que cortar y quedaban solo los ojos, dije, bueno voy a montar una exposición de casi cuarenta dibujos y todos desnudos (Véase lámina No 1 a,b)

Como soy mujer, en esa época hasta apostaban de que era un hombre, aquí es normal, yo no estudie en la Escuela de Bellas Artes de acá. Como vos no estudias en la Escuela, ellos ya tienen como un patrón, es académico totalmente, entonces si vos no has estado ahí, sino has estudiado ahí, no has estado con tal maestro, entonces no calza nada.

Estoy en mi mundo, en un solo mundo, esa vez, dice Juan Domingo, vos expusiste esos trabajos, yo recuerdo, que les querías demostrar a todos, que sí



No 1a. Xenia Mejía. Desnudo femenino



No 1b. Xenia Mejía. Desnudo masculino

dibujabas. Todos decían que yo no podía dibujar, que hacía los cuadros y todo, pero que yo no sabía ni siquiera dibujar, era como una forma de *decir* acá están todos, los tiro y ya, y fue bonito, fue una buena exposición. Se llenó, fueron todos los artistas, antes iban a las exposiciones, ahora ya no, pero cuando yo expuse esa primera vez, estaban todos los varones y claro, como es una mujer la que está exponiendo figura humana y aparte figura humana desnudos y hombres, entonces todo el mundo ahh. Como que esa exposición era como un lanzamiento, porque a ellos tenías que demostrarles, no con dibujitos y cositas, sino con "ras", aquí esta la exposición y todo de figura humana, como uno es de aquí, lo que es la historia del arte con relación a la gráfica, dibujo, pintura, lo que sea, ellos te pintan pero no te muestran otra fase.

Regina:

...Hubo un tiempo que estuve muy metida en lo religioso, cuando deje la casa que me fui con los Hippys a México, ahí era mucha religión pero yo era la artista de la comunidad, luego, ya veo la represión religiosa. Luego me casé y tuve que interiorizar aún más, porque cualquier mínima manifestación de independencia él quería aplastar, porque era demasiada enfrenta, porque él era artista. No soportaba la competencia de nadie, ahí fue cuando sufrí una gran depresión y ya ni escribía, ni cantaba, ni pintaba, ni dibujaba por años, sólo hacia artesanía, eso me sirvió como terapia, mucha terapia, pero esta fue una época un poco fea. Me costo tres años volver a sonreír y hablar, salir de eso, eso fue durísimo.

No leía, no hacía nada, sólo sufría, horrible, como muerta, como te vas a sentir si no lees, sino hablas, sino te reís, sino te comunicas con nadie. Yo estaba aislada por el cerco espantoso que este hombre había puesto en mi vida, por mi misma, no le echo la culpa a nadie, por mi debilidad de ver la situación en que estaba y mandar al carajo a este hombre que al final terminé mandando. Era aquella intimidación, no podía recibir visitas en mi casa, solo eran los niños, y yo me refugiaba en la artesanía, ahí medio, hice batíz, macramé, aprendí a teñir a tejer a telar, mil cosas que ahora me sirven.

Di diez años de clase de Biblia en mi casa, siempre he sido como bien entregada, me meto a una cosa y me entrego y lo hago bien. Esa fue una época bien represiva para mi lado artístico, a nivel personal también, porque esa religión no te deja rebelarte contra tu esposo, mucho menos tener una producción que ofenda al señor. Tenía que atender toda la casa porque ese carajo no hacia un huevo, o sea, todo, lo principal era la religión. Tú tienes que ser mujer modelo, la que está en silencio en su casa, si quieres estar bien a los ojos de Dios, y ahí viene la culpa, yo no puedo dejar a mis hijos porque no es lo que Dios manda, liberarme de eso fue difícil.

El proceso en el que las artistas perciben el entorno se desarrolla por el uso del lenguaje y eso se puede observar en la manera en que la concepción que se desarrolla

acerca del hacer artístico se ira transformando a medida se enfrentan al medio, primero durante su formación y posteriormente en su ingreso y conocimiento del medio artístico.

El papel destacado que se otorga al lenguaje, se relaciona, en acuerdo con Baró, porque éste aumenta la capacidad de la persona de hablar consigo misma. Proceso a través del cual la persona construye su realidad social, y para ello engloba acontecimientos vinculado con el hacer y los deberes que le son socialmente asignados. Así, la concepción que se tiene socialmente de la práctica artística o del hacer artístico es una construcción social que forma parte de la identidad cultural. De acuerdo con Rafael Cuevas<sup>19</sup> la identidad cultural se construye sobre una serie de interpretaciones de la historia que acentúan ciertas cosas y ocultan otras, y sobre esas interpretaciones se han construido mitos que nos dan una imagen de nosotros mismos.

Respecto a la profesión artística se manejan concepciones marcadas de poder, es decir jerarquizadas. Una de estas ideas advierte que las artes no requieren de un esfuerzo intelectual es decir no es un conocimiento "superior", como se califica a campos como la matemática. Al contrario, el arte es concebida como una actividad meramente del espíritu y naturalista, que se vincula más con un "tipo ideal" -hombre, blanco, occidental y perteneciente a una clase social media.alta- igualmente dicotomizado, el/la artista, principalmente, vinculado a la bohemia y el/la artista culto(a) relacionado a una clase privilegiada.

En los siguientes dos casos se describe la manera en que se da significado a la actividad artística desde la base del conocimiento de otro tipo de experiencias que abarcaron previamente una fase de interpretación de la realidad social sobre la actividad artística como profesión. Véase a continuación los siguientes relatos:

---

19 Cuevas, Rafael. Cultura y Educación...Op. Cit. p. 277

Xenia:

*Durante sus estudios en Brasil:* ...Para mí todo era nuevo, mi relación con mis compañeros, tenía otra idea de que los artistas eran sucios, los artistas no eran hippys, que los artistas no eran como la idea que tuve cuando fui en la noche en la escuela, gente a veces que parecía estar como drogada, parece que estaban como en la luna, con los pelos todos así. En Brasil todo fue diferente, fue otra idea, más natural. Yo digo pues, las personas que estudiaban arte era porque tenía muchas condiciones aunque éramos diferentes, ellos compraban la última colección del verano y yo me compraba la última colección de pinceles, la última colección de pinturas.

Marjorie:

...Todavía en nuestros países priva una actitud un tanto romántica de lo que es el artista. En los países desarrollados el artista es un profesional y punto. El trabajo de uno se debe a disciplina a constancia, a periodicidad, a investigación, a una serie de aspectos totalmente prácticos, en un determinado se juntan y dan a luz, algo hermoso que vos en tu interior procesas, pero sin ese trabajo, sin esa disciplina nunca hubieras llegado a eso y los artistas latinoamericanos tenemos todavía la concepción un poco romántica de eso. Esta cambiando porque hay una serie de sueños que uno tiene que se ven frustrados cuando te enfrentas con una realidad diay, no sé, organizada de una determinada manera.

#### **IV.3. Práctica artística: arte, género e identidad**

La práctica artística entendida como la ocupación habitual y constante en las que se desarrollan las experiencias artísticas abarca entre otros aspectos la producción de objetos artísticos y el desarrollo de aptitudes a través del ensayo de técnicas. Comprende del mismo modo los procesos de construcción personal. Así, el género, como elemento constitutivo de la identidad personal, atraviesa elementos de las relaciones sociales como la posición económica o la pertenencia a un grupo étnico, entre otras.

En el presente apartado se describen algunos elementos que dan muestra, partiendo de las biografías de las participantes del estudio, sobre los significados que posee el hacer

artístico y su vinculación con las condiciones sociales, históricas, culturales y personales. La actividad artística se desarrolla alternamente con el desarrollo personal. Las maneras en que las artistas seleccionan, analizan y transforman su realidad social y dan significado a su vida personal profesional, forman parte del proceso en el cual reconocen el entorno social y a su vez lo alteran.

Paca:

... He expuesto cuatro veces en mi vida y tengo cuarenta y seis años, dejé de pintar mucho tiempo. Pinté mucho de joven, después me fui. Yo soy una pintora muy retirada, no soy artista que está tratando de hacer una carrera afuera, en el mercado del arte, me gustaría y debería haberlo hecho...

...Yo trabajo bastante aislada del medio artístico, y ya no quiero seguir haciéndolo, ahora quiero estar un poquito ahí más cerca.

..En estos últimos días he estado comentando con una amiga, excompañera de Bellas Artes que estuvo en Inglaterra, estuvo porque su marido estaba con una beca... ahora también ella está en plena producción. Entonces me decía; que bonito... somos las únicas de nuestra generación que estamos pintando y estamos como retomando la pintura a estas alturas, ya a mitad de la vida, espero que sea la mitad, y me decía, tenemos que unirnos, unir fuerzas y pintar todo lo que no pintamos antes, porque ella como que le cayeron las pesetas también del tema de la mujer, y me decía, pucha, todos de nuestros compañeros, o muchos de nuestros compañeros han estado produciendo y son los que están en este momento como ahí, en la vanguardia comercial del arte, en todo eso, bueno y tal vez siento si sea un momento pues de hacer lo que no se había hecho antes.

Marjorie:

...Ahora digamos del medio artístico, a mí me ha costado mucho, porque por una parte me desenvuelvo en mi círculo social, y ser pintor no es como muy aceptado, entre los pintores y los artistas, yo al fin y al cabo, bueno vengo de una facultad de derecho y no ando disfrazada de pintora, entonces la clase social sale y se proyecta. Entonces, en algún momento de mi vida como que no estuve, no estoy en ningún lado, ni aquí ni allá, porque nadie me quiere y además mujer, más bién sobre todo mujer, quién la mete; ¿por qué no se dedica a la pintura como hobby?, es lo que todo mundo esperaría, ¿por qué no se dedica a pintar flores, casitas? Que es lo que debería hacer y no molestando al resto del mundo.

Sila:

... Creo que el grabador es, el que es constante en su producción, está registrándose en una forma de ver las cosas.

Pero el grabado no es ese producto técnico, sino que es básicamente, está justificado por su inevitable huella que se deja sobre las cosas o sobre las personas. Un poco por ahí la pieza de los filtros, si hay un grabado es porque hay una mancha de café sobre los filtros de la maquina chorreadora, por una mancha también emocional, una mancha psicológica. Entonces todos están firmados como grabados, y ya no viene la cosa técnica de que yo me metí con una gubia o pues ácidos, sino simplemente tomé café con alguien y conversé y ahí quedo esa huella y eso es lo único que pude recuperar de esa conversación.

Xenia:

...no quiero hacer cosas bonitas, no quiero hacer cosas normales, que todo mundo siempre lo mismo, que colgar en la pared, que combine, no es tanto el montaje como sí la obra.

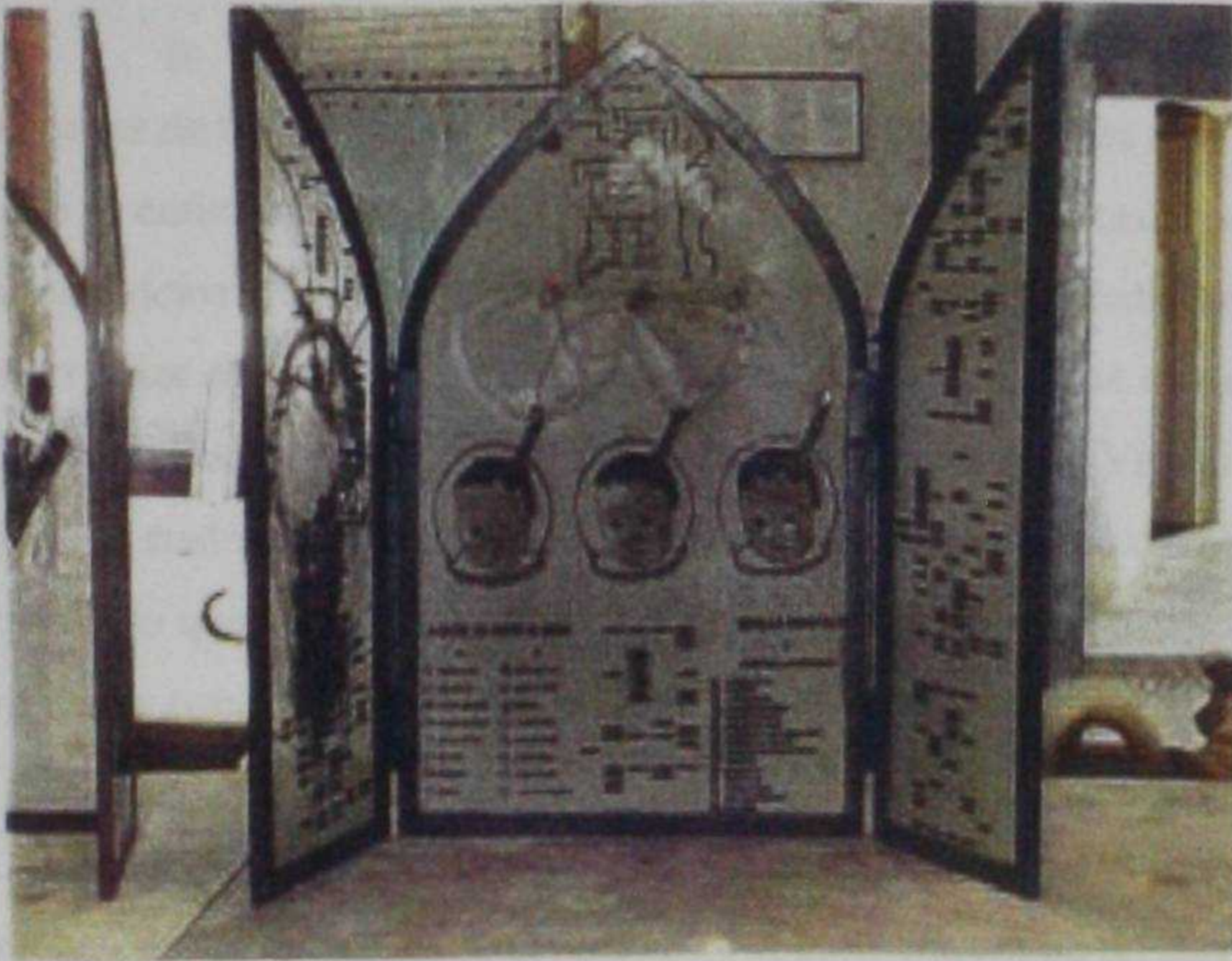
...A veces las personas piensan que ser un artista es solamente estar haciendo trabajo, realizando la obra propiamente dicha, el tener algo. Para mí abarca todo, tenés que estar dibujando, estar haciendo otra parte del trabajo creativo, rayando, aparte de ese trabajo que haces profesional, que vos decís, esto es, pero no necesariamente es.

Muchas veces la gente te exige que tenés que estar produciendo, tal vez para ellos producir no es hacer un dibujo, yo puedo estar veinte horas en un estudio dibujando, tal vez de todos los dibujos voy a obtener un dibujo, durante todo el día que he estado sentada, pero para mí, las horas que he estado sentada van pasando y no hay una relación. Por eso cuando yo digo por ejemplo, cuando estuve en Alemania me dedicaba solo a dibujar, me iba a sentar horas, solo trabajando con modelo.

Regina:

... mi calidad ha bajado, pero ya le puse luz roja. Ya el próximo trabajo que es el que llevo a Panamá va a ser con cuidado, tengo Panamá (Véase lámina No 2), tengo la Bienal en Lima, una exposición en Tampa, la escuela, la tienda, demasiado, entonces, no quiero que sufra mi trabajo, porque si yo paso muchos años así, me voy a sentir frustrada, voy a tratar de ver, como hago sólo mi trabajo por unos meses, tengo que organizarme, estoy teniendo conflictos en eso, el tiempo.

Los significados sociales a través de los cuales las artistas construyen su realidad se vinculan directamente a la práctica artística. De tal forma los aspectos biográficos, son determinantes para la comprensión de las maneras en que las personas experimentan su realidad. A continuación se aborda el tema de los espacios en los cuales, las artistas



No 2. Regina Aguilar. Apocalipsis ahora

realizan sus objetos artísticos y ello da cabida a desentramar la complejidad en la que se ve inmersa el quehacer artístico.

El taller de trabajo, es un espacio que se define de múltiples maneras. Para los fines del estudio se entiende como el lugar dentro del cual las(os) artistas, ensayan las técnicas y se crean los objetos artísticos. Se puede observar en los casos estudiados que la dimensión del término taller es mucho más abarcadora. La idea que se tiene de un taller, se vincula más con la actividad literaria, con el cuarto propio que describe Virginia Wolf, como una habitación con cuatro paredes. Sin embargo en los casos estudiados se observa que el taller es un organismo que varía y se transforma de manera diversa, en tiempo como en espacio, de acuerdo a las condiciones financieras, familiares y artísticas.

Las experiencias narradas muestran que los talleres poseían una naturaleza variada que abarcaban desde los espacios ubicados en la parte trasera de un carro paila, estudios o edificios diseñados específicamente para tal uso y cuartos o espacios de trabajo dentro de las casas de habitación. Tres de las cinco artistas tenían al momento de levantar los datos, su taller en casa. Se advierte que una de las razones de no contar con un taller ubicado fuera de la vivienda se debía a los costos financieros. Lo anterior se vincula con el hecho, que la venta de obra es reducida, no obstante las artistas dan preferencia a cubrir sus gastos financieros realizando trabajos de traducción o impartiendo clases y talleres, ya que de esa manera manera no sacrifican su obra, es decir, la obra no tiene necesariamente que satisfacer las demandas del mercado y volverse así obras meramente comerciales.

Paca:

...Tengo ventajas y desventajas, éste apartamento es de mi mamá y ella vive allá abajo, esa es la parte fea, lo bueno es que no tengo que pagar un alquiler y puedo tener esto, bueno, todo tiene su precio, pero si, yo necesito este espacio y más todavía. Lo acabo de remodelar y todavía me hace falta espacio y más todavía, ya estoy llena con estos cuadros pero aún así, paso a una etapa, todos los días es como, quisiera sólo pintar, sin embargo no quiero estar amarrada de plata, entonces siempre trabajo afuera, hago otros trabajos.

Xenia:

*...Respecto a su taller declara:* Ahorita no tengo condiciones... La única ventaja es que tengo un techo, que yo digo, hoy no tengo que pagar casa, no tengo que pagar luz...

Regina:

*...Yo he andado desde sótanos hasta la parte de atrás de los pickup, en un pickup tuve mi taller como dos años y eso era horrible. Después juré nunca más estar en un pickup. Tenía todas mis herramientas en el carro, piedras y todo, me prestaban un horno, en Estados Unidos hay tres Estados muy cerca, Massachusetts, Road Island y Connecticut, tenía un amigo en Connecticut que me alquilaban los hornos, la otra maquina allá y después en Massachusetts, era horrible y yo andaba en aquel carro, en cada uno de los Estados y después dije, no...*

El tema del mercado, advierte Rafael Cuevas<sup>20</sup>, es una constante en el gremio artístico ya que el mercado; resalta, desecha y se mueve según reglas específicas que varían constantemente. Muchos artistas advierte el autor, están acechados por el mercado. Respecto al tema las mujeres dentro del mercado del arte, en los casos estudiados las artistas cubren sus entradas económicas a través del desarrollo de otras actividades.

Entre las áreas profesionales alternas a la actividad artística desempeñadas por las participantes se encuentran las siguientes: traductoras, educadoras, instructoras y talleristas, entre otras. Es común a los cinco casos resolver las necesidades de subsistencia básica de manera que su producción no se vea comprometida. Podría afirmarse que en los casos estudiados lo anterior se vincula a la búsqueda por mantener su libertad creadora y no tener que depender de las convenciones que el mercado exige, ya que éste delimita y pre-define el tipo de producción que se espera se lleve a cabo.

Paca:

*...He estado pensando, es una exposición que va a ser en una galería privada, invierto más materiales, más bastidores, más todo, más caro, no voy a vender nada.*

---

20 Cuevas, Rafael. Breves consideraciones desde Costa Rica en torno al arte... en Revista Istmica. Op. Cit. P.249.

Necesito plata para comer, materiales y como es una galería privada, hay que pagar la mitad de todo, el anuncio en el periódico, bueno, lo privado es así, la galería se lleva el cuarenta por ciento de la obra, de lo que se venda.

Entonces lo estoy pensando mucho porque definitivamente no me da pa llegar, y sobre todo que no se recuperaría nada, esta difícil, vender las cosillas, si uno no es una pintora conocida o un pintor mejor, conocido, no, la gente no te compra, mientras que cosas pequeñas, de ahí son las amigas, la gente que te quiere.

Marjorie:

...mi esposo es abogado... habíamos planeado trabajar juntos y en un principio lo intentamos pero diay, yo no pude, pero eso era como que hubiera hecho una traición. De pronto yo dije, no más y me decidí, entonces ha de haber sido siempre como una situación como muy curiosa, porque yo he velado por mis gastos en el campo digamos propiamente económico y ha sido muy difícil porque realmente el arte en estos países nuestros casi, que no da. Pero si puedo decir que he sido feliz en estas búsquedas, un poco ahí medio enredada la vida pero más o menos.

Sila:

...Mi grabado no lo compra nadie, entonces no me importa, no tengo que hacer esas complacencias y busco vivir de otra cosa para poder haciendo la obra que quiero hacer.

Xenia:

...Tengo bastantes cosas para hacer pues es muy poco lo que vendo, claro, vendo y sí es jodido, a mí me puede ver todo el mundo pero me las he visto negras.

Regina:

...Hubo una época en el noventa y uno, cuando la guerra del golfo que se vino abajo la economía, yo no vendí lo que se llama un clavo, no tenía trabajo. Cerca del taller había una compañía de que era bella, de traducciones donde trabajaba gente como yo, artistas de todo el mundo, que no se podían ganar la vida como artistas, pero macaneándose así lograba medio comer.

Se observa una particularidad en el caso de los talleres artísticos de la escultora Regina Aguilar y de la grabadora Sila Chanto que se relaciona con el tipo de producción que realizan.

La producción de Sila se desvía técnicamente en el momento que tiene que crear su propio espacio de trabajo. Inicialmente desarrolló su formación en grabado en metal, técnica que requiere de equipo grande en dimensiones y costos. Al verse limitado su acceso a los talleres de la Escuela de Artes, se confronta ante la necesidad de replantear su producción artística.

Sila:

...Yo trabajaba y trabajaba, sábados y domingos en el taller, cuando nadie iba a hacer grabado en metal, hice todo el aprendizaje tradicional en grabado en esa área, menos en madera porque el programa me parecía muy rígido, el resultado de lo que yo había visto hasta ese momento, lo que se producía en ese momento me parecía muy pobre...

Casualmente empiezo a entrar en una angustia, he descubierto, tenía varios años de trabajar grabado... grabado *en* metal para su realización depende de herramientas sofisticadas, cosas incómodas, una prensa que en ese momento no había nadie que hiciera, ahora hay gente que hace prensas para imprimir, tintas, un cuadro para ácido, yo no tenía herramientas, tenía la información, había hecho mucho grabado, pero no tenía herramientas.

Cuando me salgo de la escuela es que tengo que construir un espacio mío y no es el mismo espacio, verdad, no va a depender de ciertas paredes, si tengo que irme de aquí a un espacio pequeñito, pues mi obra se va a modificar porque se tendrá que ubicar ahí...

El trabajo que realiza Regina es básicamente en vidrio, piedra y metal. Los costos y el espacio que requieren los hornos en el proceso de fundición, así como el uso de otra maquinaria eran grandes. Entre su trabajo se encuentran obras de gran formato. El espacio de trabajo de Regina es actualmente mucho más que un taller y es al mismo tiempo un espacio propio. Actualmente brinda empleo y capacita a un alto número de hombres y mujeres de la comunidad de San Juancito, antiguo pueblo minero, el taller es conocido como "La casa de vidrio".

Sobre su taller Regina expresa:

...El taller lo empecé como mi propio taller, hace ocho años, como tenía trabajos grandes tuve que emplear gente y a través de eso me fui dando cuenta de la necesidad que había de trabajos aquí y de los talentos que habían. Empecé con pocos y ahora somos veinte, hacemos hierro, forja, soldadura, fundición de metales,

madera tallada, laminado en hoja de oro, mosaico, vitral. Pasaron los años y seguía trabajando con todos ellos, yo diseñando y ellos haciendo, teníamos encarguitos así, pero ya el gasto de veinte personas por planilla ya era un montón.

Cuando llegué, el edificio no existía, no había nada, era una casa llena de mazorca, cerrado todo, y nosotros hicimos todo esto, los muchachos soldaron, pusimos vidrio, ellos hicieron escaleras con un tubo de las aguas, de las tuberías viejas, todo ha sido como agarra aquí pedazos, ir armando, y ellos hicieron las lámparas, ellos hicieron todo, yo diseñaba y ellos armaban.

Yo me idee de solicitar a HIVOS, de que tuviéramos un programa, vi que los muchachos estaban aprendiendo de técnicas y que necesitaban diseños y otras herramientas, para ellos un día poder ser independientes, entonces yo me idee eso del programa.

En algunos de los relatos se evoca con nostalgia y satisfacción talleres que en el pasado poseían. Entre los aspectos a los que se hicieron referencia se encuentran la fascinante experiencia de estar en contacto directo, continuo y por largos períodos de tiempo con la obra, la posibilidad de transformarla en el proceso mismo de elaboración. Así, cuando el taller se ubica en el domicilio de la artista el significado de este particular proceso creativo se experimenta con mayor intensidad.

Espacios como el taller de trabajo, se construyen procesalmente ya que se va enriqueciendo cotidianamente tanto de experiencias como de objetos. De tal forma se observa que los talleres o los espacios más queridos y recordados se vinculan a situaciones en las que las estudiadas se autoperciben en libertad. La cotidianidad y las experiencias narran un actuar, expresión y un desarrollo autónomo tanto en el ámbito personal como en el artístico.

Xenia:

...Antes tenía un espacio grande, podía trabajar, era un taller lindo, me encantaba, pero lo tuve que dejar porque no tenía condiciones de seguir pagando, iba todos los días y era mi fascinación. Ya cuando dejé ese espacio, lo tuve dos años, me deprimí un montón, ya no sabes qué hacer, qué hago, para dónde voy, no tengo lugar. Ese era como mi lugar y lo vas amoldando a tu forma y tenés esto y lo otro, tenía de todo, después desmontar todo que horrible. Ahorita, definitivamente no tengo condiciones.

Regina:

...Alquile un taller que ha sido el espacio más querido, ahí yo fui feliz, después ya no tenía pinto para alquilar un apartamento para vivir, me fui a vivir al taller clandestinamente porque ahí no se podía vivir.

Ahí fue donde hice mi mejor trabajo, pasaba todo el día en eso, metida en el trabajo, dormía con las piezas en frente, me levantaba a media noche a verlas y me daban otras ideas, ahí fui super feliz. Ahí yo hacía unas fiestas, cocinábamos en los hornos que momentos más bellos, ahí si fui como yo quisiera, sin responsabilidades, muerta de hambre pero no importaba y haciendo el trabajo todo el día. Ese fue el momento más feliz, en todos los aspectos, de mi vida, como influyo que no tenía horario para empezar, tenía mi estufa ahí, pero el hecho que fuera clandestino lo hacía más interesante porque llegaba el dueño del edificio y ahí no mirabas casa. Era un ambiente lindo porque todo el edificio, era una fábrica vieja, ahí los artistas alquilaban su espacio... era la época de menos dinero de mi vida.

Los medios a través de los cuales se apoya la artista para producir un objeto artístico se ven determinados o influenciados por condiciones como; espacio de trabajo, económicas, personales y artísticas, así como por la interacción de éstas.

Otro aspecto de la producción de obras que es afectado por el espacio de trabajo es la técnica. Según el tipo de técnica que se aplique, se puede requerir de maquinaria pesada, herramientas o telas/papel/otros de gran tamaño o formato. Es recurrente que en todos los casos las artistas realizan obra de gran formato, no obstante tres de ellas, al momento de levantar las entrevistas tenían un espacio de trabajo reducido.

Marjorie:

...Muy pocas veces he hecho obra en formato pequeño, la mayoría de mis trabajos son trabajo muy grande, incluso hasta mural. Yo... hago mis diseños en mi cuaderno en pequeño pero yo sé en mi cabeza, yo amplío el espacio hasta donde quiero llegar.

Yo puedo concebir las cosas en grande y hacerlas en chiquito en los bocetos, pero entenderlas y concebirlas, y cosa curiosa no me lo había planteado, yo en ese campo nunca, no recuerdo haber cometido, digamos, algún error de diseño, de que haya echo una cosa y después diga solo iría en pequeño, no, son cosas que uno descubre hablando.

Paca:

...Estoy contenta con el trabajo y como va saliendo, y el aprendizaje que estoy teniendo ha sido muy rico, así que a pesar de la embarcada que es, pintar así de grande, estoy contenta. Me encantaría tener un solo espacio para poder tirar todo al suelo, sobre todo que son estorbosos, una cosa de esas, diay, aquí en el comedor tuve que hacer reacomodos para meterlos y agrandarlos. "Family secrets", (véase lámina No 3) una amiga gringa que estuvo... un día viéndolo y eso fue lo que me dice, es que me gusta y no me gusta, me dice, no sé es lo que me hace evocar es family secrets, entonces así se llama.

Sila:

...Cuando ya me tropiezo con las tablas éstas y empiezo a hacer, como que enderezco mi producción hacia la madera y grabo la otra pieza<sup>21</sup>, de los tres (Véase lámina No 4)...

Quería hacer grabado y ya no podía hacer grabado en metal. Trate la madera parecido al metal, busqué, reconocí cosas en la madera a nivel de efectos en el metal y luego empecé a trabajar el asunto modular, a repetir la misma imagen en otras cosas y ahí se inicio, tal vez, la parte más fuerte que va a entrar un replanteamiento y cuestionamiento sobre la producción gráfica y de la multiejemplaridad.

Me fascina tanto el formato pequeño, el grande es más por razones conceptuales y el formato pequeño como a cuestiones lúdicas, aunque no puedes desprenderte de todos esos contenidos que estas manejando. De todas formas continúo siempre con los temas pero en términos técnicos se acabó, yo no voy a devolverme a los taquitos.

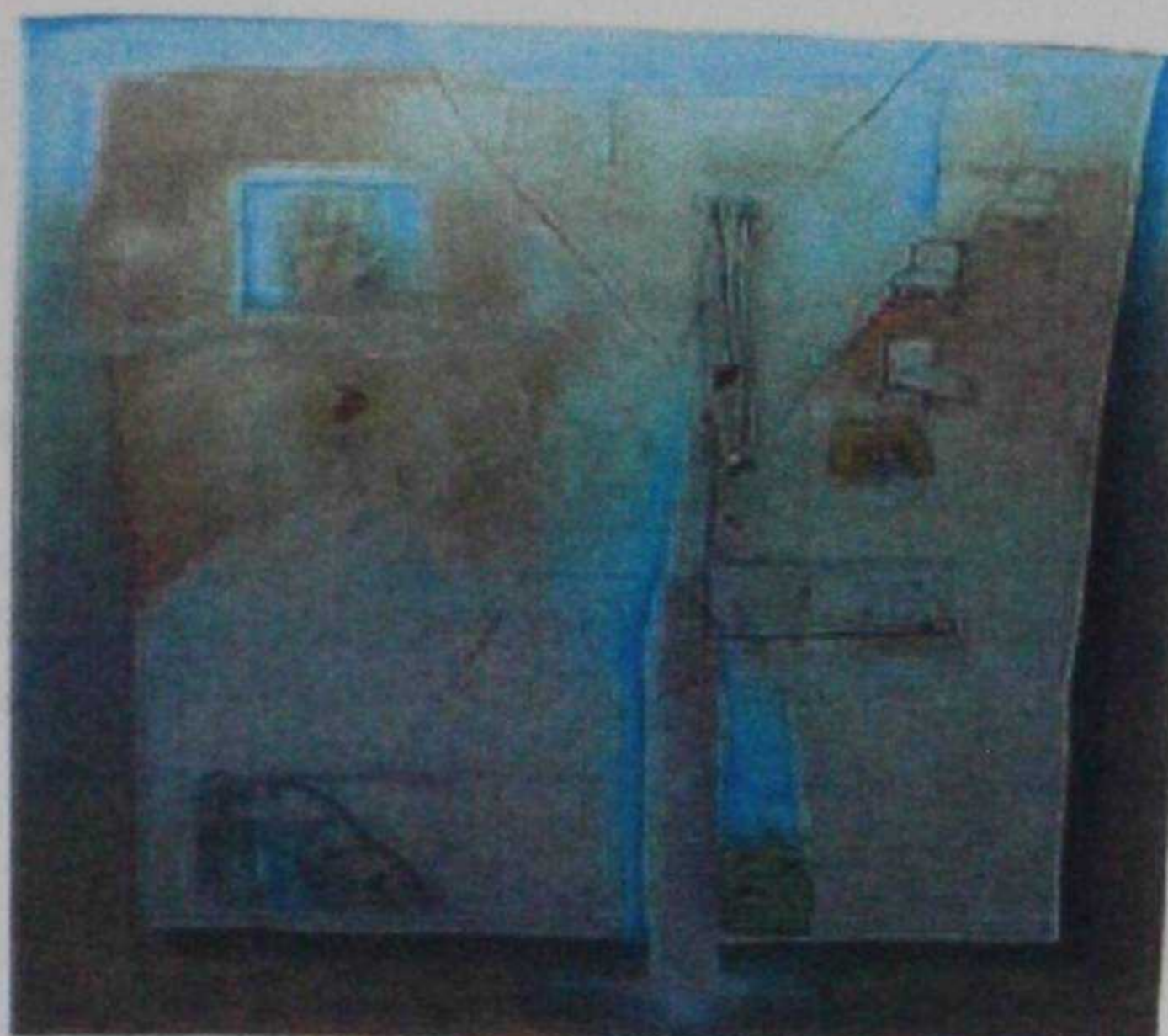
Xenia:

...El formato

... en sí se transforma pero se mantiene siempre esa grandeza, siempre quiero algo grande, exagerado, no es lo mismo un trazo que te abarca todo a un espacio pequeño que después tenés que amoldarlo a los otros espacios hasta que podas tenés una unidad, el tamaño siempre se mantiene, lo que es, es la forma como lo dirigís (Véase la obra "las carnes" lámina No 5. Se conforma de 10 partes).

---

21 Oficiante, 1995. De esta manera en 1995, trabajo con dos ejes fundamentales, por un lado los referentes góticos y anónimos y por otro el interés retratista, centrado en la descripción de personajes y su relación monocromática. Tomado de la carpeta presentada a la comisión de jurados de premios nacionales del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte. Costa Rica. 1999



No 3. Paca Cruz. Family Secret



No 4. Sila Chanto. Los donantes

*En relación con un trabajo presentado en el Bermont Estudio (Véase lámina No 6) advierte: ...*

he reducido el tamaño del formato, pero también es una versión interesante, este trabajo del Mitch yo lo hice en mi casa y lo fui haciendo por cuadritos, montándolo, es como más difícil, porque decís y como llegue a hacer esto, como llegas a montar una cuestión tan grande. Lo empecé con cuadritos... pero nunca una fila, sino que fui uniendo, entonces era como complicado, porque no lo puedes visualizar. Mi espacio es pequeñísimo, cada quién, como que va buscando sus formas, sus medios.

Respecto de las condiciones técnicas y la manera en que se realiza la obra, se observa la vinculación con el entorno y las condiciones que la sociedad ofrece para su desarrollo. Igualmente, estas condiciones se vinculan con la intelectualidad y las formas de pensamiento así como de la interrelación de ellas. Algunas de las marcadas diferencias en los aspectos socioculturales entre Honduras y Costa Rica se pueden observar en los siguientes relatos desarrollados en torno al tema del desarrollo y las condiciones en que se encuentra el grabado y la gráfica en cada uno de los países.

Sila:

...el planteamiento técnico inicial que sostiene el grabado tradicional, depende muchísimo de las herramientas... yo me compre esta cosa... Cuando empezas a trabajar en gráfica dependes de la gráfica tradicional, va a depender por ejemplo de los papeles que existen en el país, de las prensas, yo esas piezas grandes no las podía hacer en metal, no, porque sería carísimo y no existen prensas que pudieran imprimirse eso.

No es por casualidad que yo hago madera, se van resolviendo cosas, yo trabajaba madera en formato regular, pero ya cuando empiezo a trabajar en gran formato hay una simplificación más o menos de las ideas, conceptos que estoy manejando, la forma mucho más simple de lo que estoy haciendo ahora, de lo que hacía hace mucho tiempo. A nivel del color, en términos decorativos, me interesa más en el sentido simbólico y creo que se puede decir más con menos. El grabado tradicional tiende a caer en la dulcificación, cierta complacencia, porque depende de un público que compra.



No 5. Xenia Mejía. Exhibición las carnes



No 6. Xenia Mejía. Mitch

Xenia:

En Alemania fui a un curso ya después de que has tenido una formación ellos lo llaman *Künstlerweiterbildung*... Allí podías hacer todo... pero a mi lo que más me interesaba era la parte gráfica, siempre me ha gustado la gráfica, solo que aquí no he podido trabajar como de lleno...

Aquí no hay grabadoras, después del dibujo lo que me gusta es el grabado, pero es tan difícil trabajar aquí con grabado porque no hay condiciones. La Escuela de Bellas Artes sólo tiene dos planchas, una esta buena y la otra está mala, esas planchas no las puedes usar porque la están usando los alumnos.

... tengo trabajos gráficos, tengo en casa, pero tendré una litografía que hice, dos litografías tal vez que hice en mi vida, siempre en base experimental nunca hice nada como formal.

Las artistas poseen un estilo propio de realizar sus objetos artísticos. Así advierte la premisa que las y los artistas mediante la elección y la práctica de técnicas, confieren la calidad y la existencia misma de la obra. El presente estudio pese a que uno de los temas centrales es la práctica artística, hay elementos de fondo como: criterios de calidad, forma, series artística, color, finalidad o técnica, entre otros, que no se abordan con la profundidad que les compete. Sin embargo, el conocimiento general de estos elementos constitutivos del hacer de las artistas aporta a la comprensión del desarrollo de capacidades y habilidades en relacionan con la biografía de las estudiadas.

Las artistas desarrollan maneras muy particulares de enfrentar su trabajo artístico, en cuanto a técnica, materiales y maneras de tratar y hacer sus objetos artísticos. A esto se suman las experiencias personales desde las cuales dan sentido a la realidad social y a través de las cuales crean su propia interpretación del mundo social. Es común en los cinco casos, la existencia de un conjunto de conocimientos subjetivos a través de los cuales posibilitan la particular manera de realizar su trabajo y ello es lo que brinda un carácter personal y propio de en su producción artística. Así, se advierte desde el punto de vista fenomenológico, que la determinación de una situación presente posee una articulación biográfica.

Las explicaciones que describen las artistas respecto a su trabajo artístico no se separan de su propia realidad personal e individualidad, por ejemplo se observa que la preparación de la tela genera problemas a la artista por el hecho que posee una formación como restauradora de arte, o el hecho que la técnica de puntillismo utilizada por una de las investigadas en su producción tenga un fuerte significado por su vinculación con el embarazo de la artista.

En otro de los casos la artista se define a sí misma como el material que ha seleccionado para su trabajo artístico y lo vincula al contacto con el ambiente en el que vive. Lo anterior vienen a ser referencias de experiencias a las cuales se les ha otorgado un significado concreto. La teoría fenomenológica advierte que estos hechos refieren a una secuencia, intensidad en que se desarrollan estas experiencias y que de manera dispersa se han descrito brevemente en páginas anteriores. Tales experiencias han formado parte de las vivencias que han marcado cambios o permanencias en la vida de las artistas y a su vez se han convertido así , en parte de su identidad.

Paca:

Yo trabajo sin ninguna idea de lo que voy a hacer, empiezo a manchar la tela con sobros, lo que me sobra de la paleta, lo voy tirando ahí, sobre eso empiezo a trabajar, así voy preparando, como alisando la tela. A mí me gusta como tener varios cuadros en el camino, porque de repente ya me quedo pegada en uno y mejor lo dejo ahí, para no echarlo a perder, porque ya me ha pasado que me he quedado, y le doy y le doy hasta que lo hecho a perder. Entonces prefiero tener varios para dejarlos reposando.

Sí, una cosa que me cuesta a mí, es la preparación de la tela y eso es que se me mete mucho la parte restauradora y conservadora, entonces estoy como preocupada conservación y quitarse eso también para que los conservadores del futuro también tengan trabajo. Estar pensando que se me va a rajarse esto dentro de diez años, quien sabe que va a pasar, la verdad que no es mi problema, es una parte que trato de quitarme, no estar pensando en la conservación. Limita la preocupación de que se destruya todo.

Marjorie:

*Respecto a la experimentación del puntillismo como técnica :*

(Durante el embarazo de su segundo hijo)...Cuando se me presentó esta crisis pensé que sería... una alternativa razonable, entonces, me puse a trabajarlo, a investigarlo y salió una técnica que trabajo hasta la fecha. Es un tipo de divisionismo, no es un puntillismo exactamente porque no es pequeño, sino es un tipo divisionismo de puntos grandes, donde se mezclan los diferentes tamaños de puntos, donde se mezcla lo que yo quiero expresar y aquí me quede. Hasta el momento ha llenado bastantes mis deseos de expresarme, es decir, me siento bien, es una técnica además que considero puede desarrollarse muchísimo también. Es una técnica que requiere de mucha paciencia, mucha tolerancia con uno mismo, control de uno mismo porque es muy científica.

Regina:

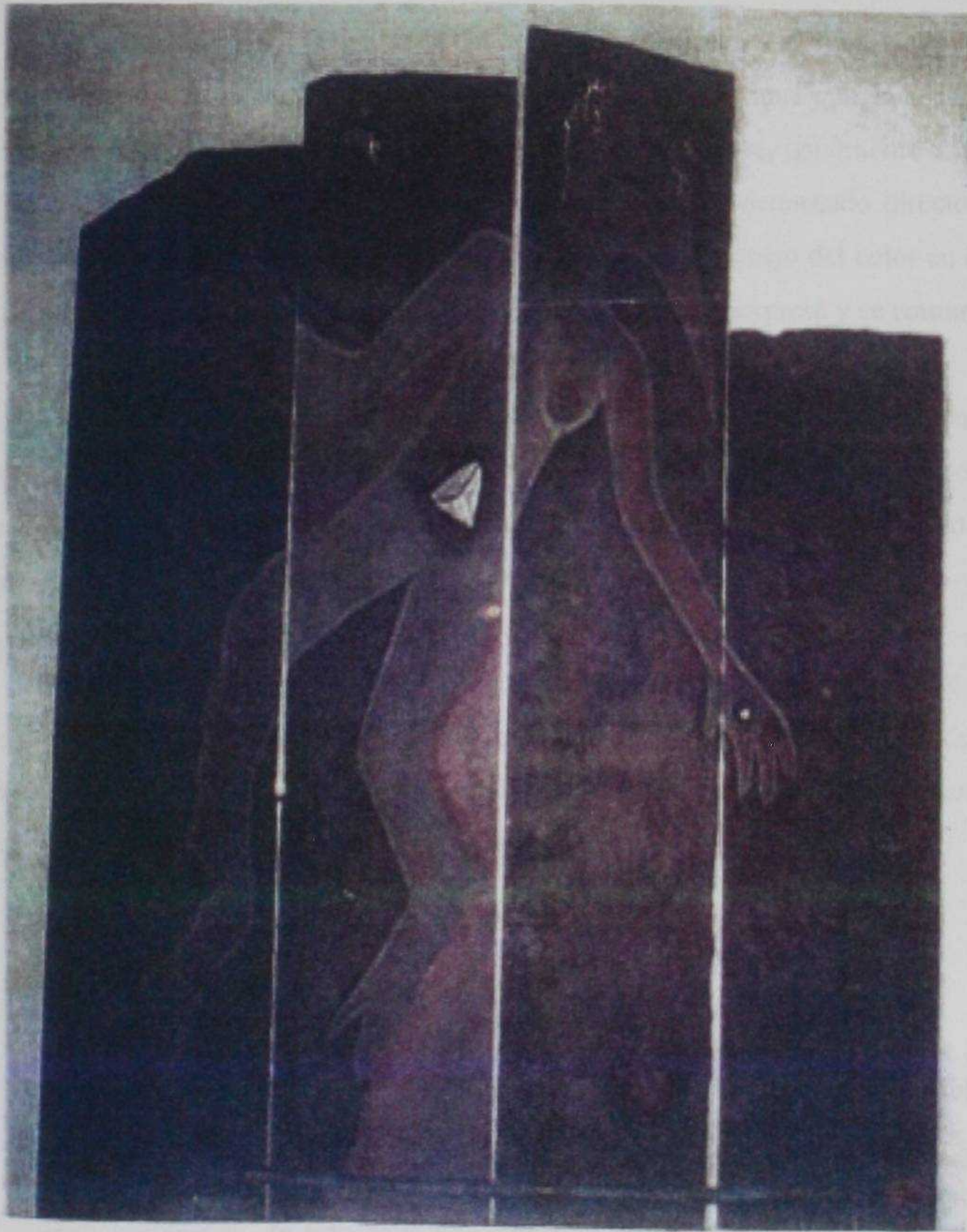
...Yo creo que soy como el vidrio. El metal porque contrarresta, el material y el vidrio son totalmente opuestos, eso contrarresta y van muy bien, además, juntos. Como la piedra y el vidrio, van muy bien juntos. Yo soy bien como quisquillosa, si me ponen un pedazo de madera me puedo poner furiosa porque no tengo ninguna conexión. Yo no soy de madera, yo sé que no soy de madera y de ahí no me sacas.

A mí me salen las formas muy básicas, mi arte favorito es el arte rupestre, para mí no hay como esas piedras con esas manos, esos colores grises, o las figuras asirias de los principios de la humanidad, o totalmente lo opuesto, ultra, ultra moderno y me gusta cambiar eso en mi trabajo. Yo he tenido unas piezas que parecen de las cavernas, pero tal vez es un elemento, hubo una pieza muy importante, lo que más me gusto que (*era*) casi una pintura rupestre hecha en una piedra que yo labre, la pinte, le abrí hoyos, unas planchonas de piedra, linda.

...este ser que es un ser, mitad mujer, mitad hombre, la pieza se llamaba "Mecías" (Véase lámina No 7) tenía un prisma de cristal de roca, pero perfecto aquel prisma en la barriga y por detrás un rayo láser, ese rayo láser salía por ahí y se regaba en todas las paredes, una divinidad, la combinación de las cavernas, un ultra de un prisma de cristal, bella la pieza. Para mí esa es la mejor pieza que yo he hecho, muy, muy importante, ahí está todo. Tiene cabeza de pájaro, está así volando, tiene una teta en forma de espiral, mitad hombre mitad mujer, cabeza de pájaro, una pata de lagarto, así, muy que no sabes que es aquella forma, pero es un ser y tiene abajo una espada, una vasija y un prisma, eso es todo, pero es una pieza bien buena.

Xenia:

...me preguntan y vos como haces estos trabajos?, Qué tipo de pregunta, sí, porque simplemente era de leer los periódicos, si no lees los periódicos como vas a saber que es lo que esta pasando. Leer los periódicos, meterse al mercado, hablar con la gente. O sea, yo voy en un Taxi, hablo con el taxista, quiero saber más de la vida de él, porque eso, el sufrimiento y un montón de cosas. Esas cosas tampoco las aprendes, son cosas, no sé, hasta se podría decir como natural, no sé el hecho de



No 7. Regina Aguilar. Mecías

irse a meter al mercado, ir a comer al mercado, no sé, nunca he tenido asco tampoco.

Rudolf Arnheim<sup>22</sup>, en su obra "Arte y percepción visual", anota que hay una opinión general acerca de las reacciones al color que se relaciona con la asociación, es decir que el rojo es excitante porque recuerda al fuego, la sangre, igualmente advierte que esta teoría no es esclarecedora ya que el efecto del color es demasiado directo para ser únicamente producto de la interpretación. Respecto al uso y manejo del color en las obras, este se explica como un canal a través del cual la y el artista se expresa y se comunica.

Uno de los criterios que se consideran en el estudio es la producción artística enmarcada en el campo figurativo ya que la iconografía utilizada en las obras son entendidas como pautas de formas de conocimiento de la realidad de las artistas que permiten desarrollar algunas reflexiones sobre la obra y su realidad social.

Según Francastel en su obra "Sociología del arte", la conjunción de colores, la inserción de tales signos reunidos, introduce un sistema a través del cual se puede vincular el objeto con el conocimiento o saber socializado de los y las artistas. En relación con los temas, forma, color e iconografía, las estudiadas expresan lo siguiente:

Paca:

...En esta exposición había más como volver al placer de jugar con el color, un placer, una movida como la belleza nada más, es una cosa muy sensible. Cosas pequeñas, apaisajados (véase lámina No 8) como esa pinceladita fina, un poco impresionistas, pinceladas muy finas, era muy rico. Seguí con esas cosas abstractas, siempre dentro de esos azules, una vaina pero ya sin la pinceladita, empecé como abrir ese campo, de esto tenía una época donde me empezaron a costar mucho, se volvieron muy azules los cuadros (véase lámina No 9), que era una vaina que siento ahora mucho más resuelta.

Este se llamaba el retrato del inconsciente (véase lámina No 10), yo creo que había ahí una cosa como que podría unir, esto es la primera vez que se me

---

22 Arnheim, Rudolf. Ensayos para rescatar el arte. Ediciones Cátedra. P. 372



No 8. Paca Cruz. Serie de los apaisajados



No 9. Paca Cruz. Serie Azules



No 10. Paca Cruz. Retrato del inconsciente

ocurre, había algo que ver con el misterio de la vida, aquí el misterio enfrentado como suavesito, pinceladitas, aquí ya más con cierta incógnita y cuando me varé en los azules que yo llegué como a que no, esos azules no me están sacando, no están pudiendo expresar nada, como que el misterio se volvió demasiado impenetrable y de repente me vino la realidad encima, de que yo era mortal y me hizo pensar en la muerte, de ahí como que fue un alto, bueno chiquita póngase también algo, ya, bote pa fuera, la necesidad de botar, sin ver, hay algo del proceso de esto. La segunda *exposición* fue la más azul.

Marjorie:

...Lo más duro *para hacer los cuadros* es en el diseño, en los dibujos, en los bocetos, una vez que están los bocetos hechos empiezo a pintar, a veces se me complica porque yo dejo un poco a la intuición el color, entonces a veces ahí es a veces donde me pego, digamos, y entonces como que tengo que echar atrás y resolver, y se me presentan problemas.

Sila:

...En algún momento dije, solo tengo tinta roja y negra, entonces es lo que tengo que usar. Ahorita la última serie, el rojo es particularmente importante, como referencia en algunos casos, había más tensión con respecto a lo de género, pues la cuestión de la sangre, pero ya no lo de la sangre, ya no en el sentido ya de violencia, así como la asimilación de cierto estado y de diferenciación, no sé, de dolor. El caso de la pieza de La espera (Véase lámina No 11), las bestias (Véase lámina No 12), son negras pero el primer color que se tiro es un rojo, un poco la referencia del estado primitivo de las cosas, un estado como visceral.

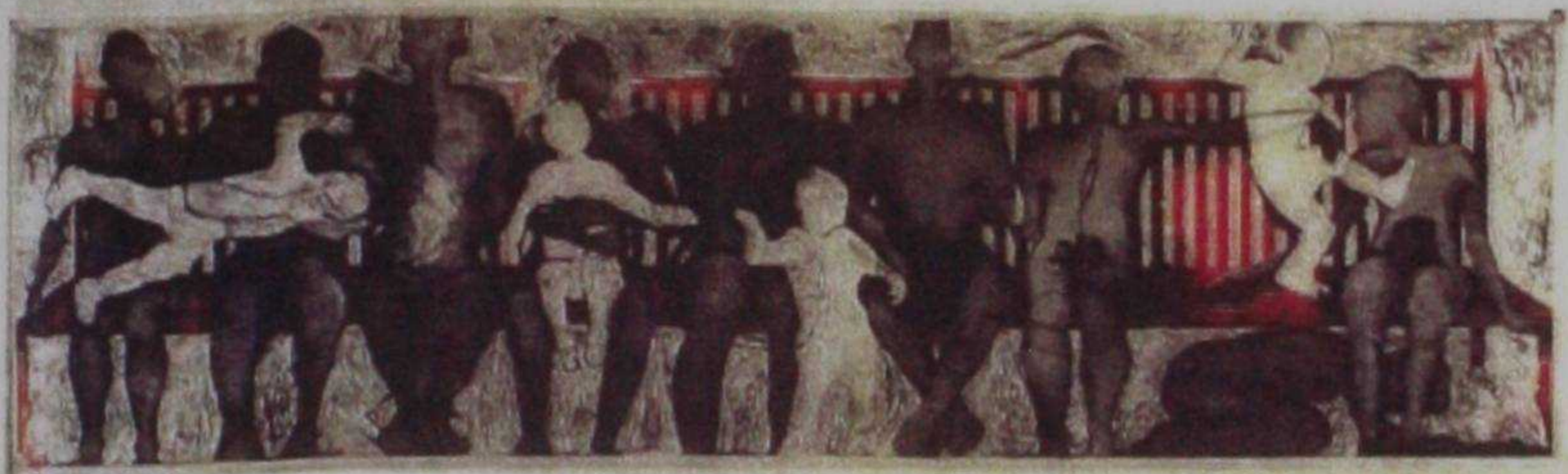
Xenia:

...Me cansé de ver color, con el tiempo fui reduciendo, y dije yo, ya aquí el color no, ya no quiero color, quiero dos colores, punto. Después ya no quiero dos colores, quiero gráfico, quiero gráfico, me gusta la gráfica.

Regina:

...Yo siempre usado casi luz, las piezas que yo he hecho son de materiales que no funcionan sin luz, por alguna razón yo necesito esa luz divina que le de vida, que le de vida a mi pieza, porque el vidrio no es lo mismo con que sin luz. Bueno, todo es lo mismo con que sin luz, es parte de la pieza, no es solo alumbrar, sino que la luz y hasta el color de la luz es parte.

Por ejemplo, Dolly es una pieza del año pasado para una exhibición con Mujeres en las Artes, en el cual la luz viajaba a través de tubos plásticos, la luz le daba connotación, cada color tiene su connotación, entonces yo escribí unos textos que la gente se ponía unos walkman y tu oías el mensaje, y el mensaje tiene que ver



No 11. Sila Chanto. La espera. 1998



No 12. Sila Chanto. La bestia. 1998

con la luz, el color de la luz de la pieza, con todo. Sin esa luz la pieza no funcionaba, ahora es parte. Me gustan las luces de colores porque hace un tiempo sólo usaba luz amarilla y a través de la pintura, la pieza se miraba otra cosa, pero ahora me gusta que la luz me le de color a la pieza, le da otras connotaciones, con eso de la luz estoy maravillada completamente.

Tengo veintidós años de trabajar con el vidrio y cada día estoy más enloquecida por el vidrio, es horrible, puedo decir que es casi una droga, he tratado de hacer trabajos sin vidrio, dejarlo aparte pero no...

#### **IV.4. Identidad de género y arte como lenguaje.**

Se describen a continuación una serie de experiencias personales convulsas e intensas vividas por las artistas que han formado parte de sus procesos de configuración de identidad genérica. Tales experiencias reforzaron permanencias y generaron cambios en su personalidad. Las experiencias narran acontecimientos marcantes en sus vidas, es decir que repercutieron de diferente manera en sus vidas, afectando sus comportamientos personal sobre todo en lo que refiere a las maneras en que ellas experimentan el reconocimiento y desconocimiento de sí mismas. Tal proceso es conocido como autoidentidad y es el elemento central de la subjetividad.

En acuerdo con Lagarde, la autoidentidad se constituye a través del análisis crítico de la persona y para ello realiza permanentemente interpretaciones de sí misma. De tal manera, la persona, señala la autora, elabora su existencia y su ser desde los códigos que le asignan, es decir, desde normas de identidad específicas para sí, otorgadas por el mundo.

De tal manera, la subjetividad actúa a través del pensamiento como la síntesis del conjunto de experiencias vividas por las personas, significaciones y significados simbólicos que forman su vida social. A lo largo de los tres apartados desarrollados en el presente capítulo se han destacado hechos que durante la infancia a través del proceso de socialización así como aquellos experimentados por las artistas al interior de la vida social,

han sido parte de la configuración de la identidad de género de las artistas. Así, esta síntesis subjetiva de experiencias son parte del ser, es decir de la personalidad y en acuerdo con Umberto Eco, se podría afirmar que las artistas forman en la obra su experiencia concreta, sin que esto quiera decir que ellas se narren a sí mismas.

Los temas de las obras seleccionadas en particular para el presente estudio se vinculan a experiencias que han repercutido en la vida de las artistas, ya que la obra misma es pensamiento y como tal conlleva en su desarrollo un proceso de interpretación. Habría que destacar que las obras a las cuales se hace mención en el estudio forman parte de un reducido porcentaje de la amplia producción artística que hasta el momento han realizado las participantes. De tal manera en el estudio se ha concentrado un marcado interés en resaltar aquellas obras donde se evidencian los procesos de construcción de la identidad de género.

El estudio brinda atención al arte en su carácter de lenguaje, es decir que expresan además de un efecto estético, estimula un juicio de valor sobre la obra o el(la) autor(a), depende de técnica específicas o modalidades de realización de las obras, aspectos abordados dentro de la práctica artística y que se vinculan con los procesos de configuración personal.

Los objetos artísticos, es decir las obras a las cuales se hace referencia en los relatos pueden percibirse en algunos casos como creación de un estado consciente y en otras se describe como algo que simplemente sale, que no ha sido pensado o racionalizado. Estas visiones de mundo elaboradas consciente o inconscientemente, según la teoría de interpretación de Pareyson, se explica desde el supuesto de que la persona forma en la obra su experiencia, su vida interior, su espiritualidad, sus reacciones personales, ideales, creencias y aspiraciones.

Así, la obra de arte se entiende como un lenguaje, no se entiende como el lenguaje escrito o verbal, regido por convenciones, ya que cada artista otorga significados

particularidades a la realidad. Como ya se ha expuesto a lo largo del estudio, los significados sociales otorgados a la realidad dependerán de las biografías personales. Así el lenguaje artístico es una mediación que reconoce y muestra la realidad de las artistas, la visión que ella tiene de su mundo y la realidad social objetiva.

Paca:

...Tuve esta historia que tenía una masmectomía y tenía una exposición pendiente, entonces hice esa exposición, "Mi propio corazón" (véase lámina No 13 a, b), es de esa etapa de telitas pequeñas. Este cuadro por cierto estos, los estaba trabajando antes de la masmectomía sin embargo ya habían cosas, como muy terrible...

...Aquí no sabía que esa pelotita era cáncer porque yo juraba que a mí no me iba a dar cáncer, ahí estaba, ya empecé en las noches en que estaba pintando, como en conciencia de dentro, como que ay, tengo que ir a ver esto, y no sé tal vez yo lo sabía, porque ya empecé a hacer cosas como muy tumor, otras que no. Yo estaba en este proceso, yo creo que yo estaba insatisfecha con mi vida personal, en este período yo estaba con algún enredo...

*Después de la operación...* ahí deje de pintar, paralelo a esto yo estaba haciendo el último trabajo del Teatro Nacional, ya contratada desde afuera. Me tuve que operar, vinieron los tratamientos, entonces dejé de trabajar mucho, en el teatro ahí seguí, por dicha yo dirigía, y tenía dos chavalas buenísimas que fueron muy solidarias, entonces me dediqué a dirigirlas, muy de lejos en las etapas del tratamiento más fuerte, pues yo podía faltar. Ya no quería pintar de noche, no tenía energía tampoco.

Para el cobalto, yo iba al mediodía a ponerme cobalto, regresaba, me comía una ensalada y me dormía hasta las cuatro de la tarde y cuando me despertaba pensaba que era lo que iba a pintar. En el proceso de cobalto empecé a pensar e imaginar, me salió una cosa totalmente diferente de lo que yo me imaginaba, ahí cuando estaba redondeando en la cama. Era como muy crudo, violento de crudeza, de aquí, cruda la nomenclatura, yo me imagino las obras, entonces imaginaba unas cosas de colores muy fuertes, muy simples, formas muy simples. Yo construyo siempre ahí trabajando con el color, no tengo imaginación, en abstracto, no tengo imaginación, hasta que estoy empiezan a salir cosas... Cuando yo estaba haciendo cobalto hubo el accidente del San Juan de Dios.

Hubo un accidente con pacientes de cáncer que fueron ciento nueve pacientes sobreirradiados, yo no estaba en ese hospital, entonces yo tuve que seguir haciéndome el cobalto, de por sí, ya había comenzado a hacerme el cobalto muy impresionada, porque era muy radioactivo, pensaba mucho en esa vaina radiactiva. A raíz de ese accidente hice varios cuadros (véase lámina No 14) ese tiene un texto de periódico de un accidente que hubo anterior en Brasil, con cobalto también



No 13a. Paca Cruz. Mi propio corazón se iba a reír



No 13b. Paca Cruz.  
De la exposición: Mi  
propio corazón se...

(Véase lámina No 15), tiene que ver con esa historia del cobalto y la sobreirradiación.

...Nunca he pensado mi pintura, ha sido muy espontanea, hasta ahora (posterior al diagnostico del cáncer), ha sido un mensaje, algo que quiero, ahí, muy claro, racionalizado, pero antes de eso nada verbal, cosa muy de sensibilidad, yo creo que es un trabajo de mucha sensibilidad, comunicando algo, diay pues sí verdad.

Marjorie:

Esa exposición en Washington, para mí significó muchísimas cosas porque después de muchos años, por primera vez yo viajaba sola, nadie había podido acompañarme y todo mundo había dado por hecho de que no iba a poder ir y yo dije, no, si nadie puede ir no veo el problema, yo soy la que voy a exponer, yo soy la que voy. Me fui feliz y de ahí en adelante significó un montón de viajes muy interesantes. Ese primer viaje a Estados Unidos al Museo de las Américas significó cosas interesantes como por ejemplo que yo llevaba un tema que se llamaba memorias de una niña de ciudad, la niña de ciudad era yo... Siempre he sido como muy sola, pero también son enfrentamientos que uno tiene a veces con uno mismo y que son interesantes, un factor que aparentemente no es relevante y sin embargo es, es el hecho de que soy hija única, entonces soy una persona, por ejemplo que he sido muy celosa de mi espacio.

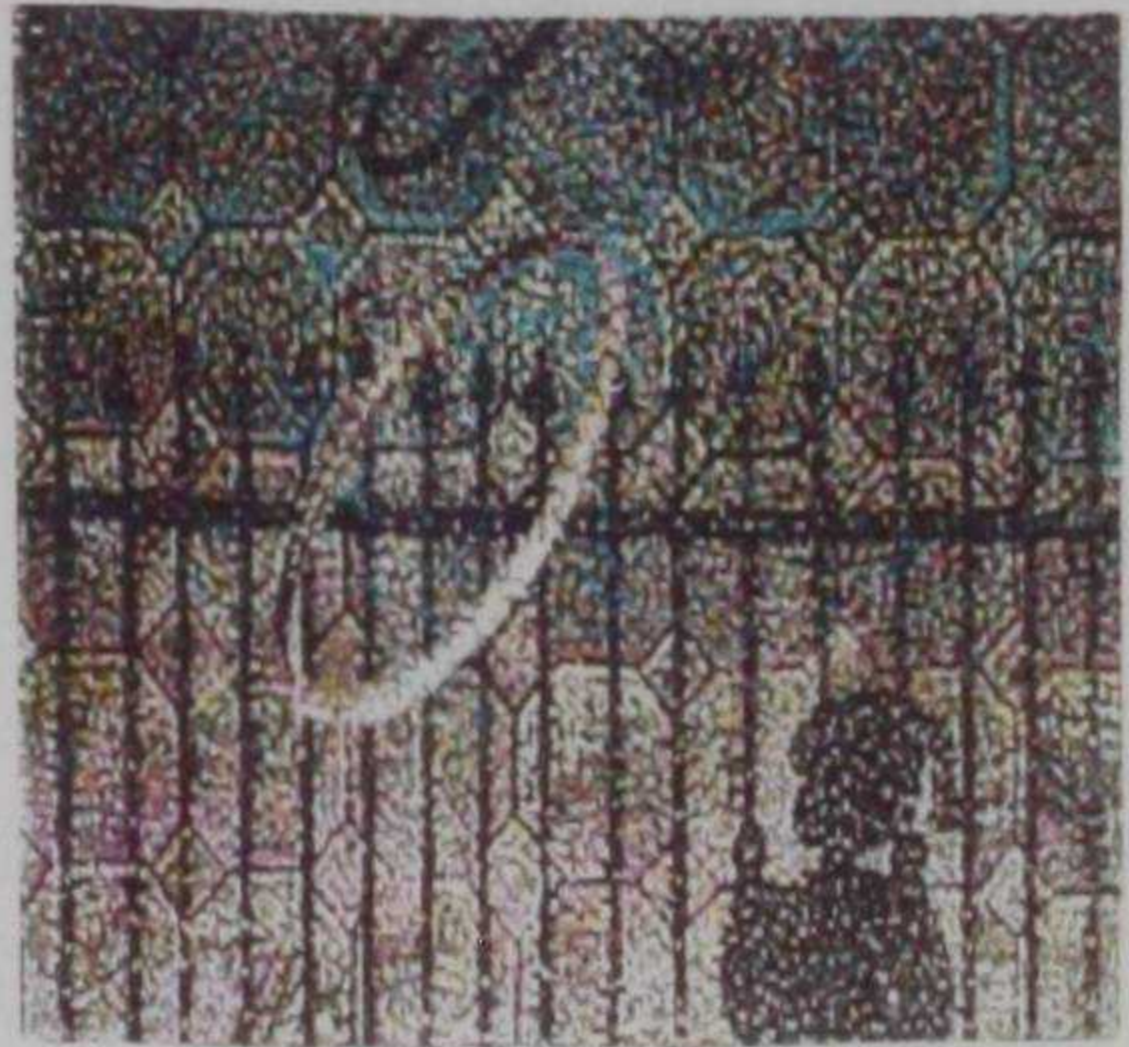
En la pintura uno generalmente tiene una especie de retroalimentación, uno hace los cuadros y los cuadros algo le devuelven a uno, siempre, y con esos cuadros en particular (de la serie historias de una niña de ciudad, véase lámina No 16), me paso algo muy excitante, porque cuando yo lo vi, de pronto sentí que había una serie de cosas en mi pasado que yo no conocía, algunas agradables otra no tanto que yo no conocía y que ahí estaba, yo no los había recordado, yo los tenía ocultos, los había tapado y de pronto salieron... de pronto estas haciendo un autoanálisis y no te habías dado cuenta y me tuve que enfrentar a cosas no siempre muy alegre estando sola.

Entonces todo eso me llevo a enfatizar mucho el amor mío por la soledad. En mis pinturas se nota la soledad pero no en el sentido peyorativo, en el que yo vivo, no a la soledad a la que todos le tenemos miedo, sino una soledad buscada, disfrutada, porque desde muy niña aprendí que diay, yo sola, era hija única, no tengo ningún trauma de niñez ni nada por el estilo, normal, sin embargo, aprendes a vivir con vos mismo, en algunas cosas.

*La obra* que más me significa es el que se llaman Memorias de una niña de ciudad (véase lámina No 17) que le dio nombre a la serie aunque no es el primero, porque yo empece con uno que se llama de vuelta a la casa (véase lámina N18) que



No 14. Paca Cruz. Tema de la irradiación



No 15. Marjorie Avila. El vuelo de la hoola hoola



No 15. Paca Cruz. De la exp. Mi propio corazón...

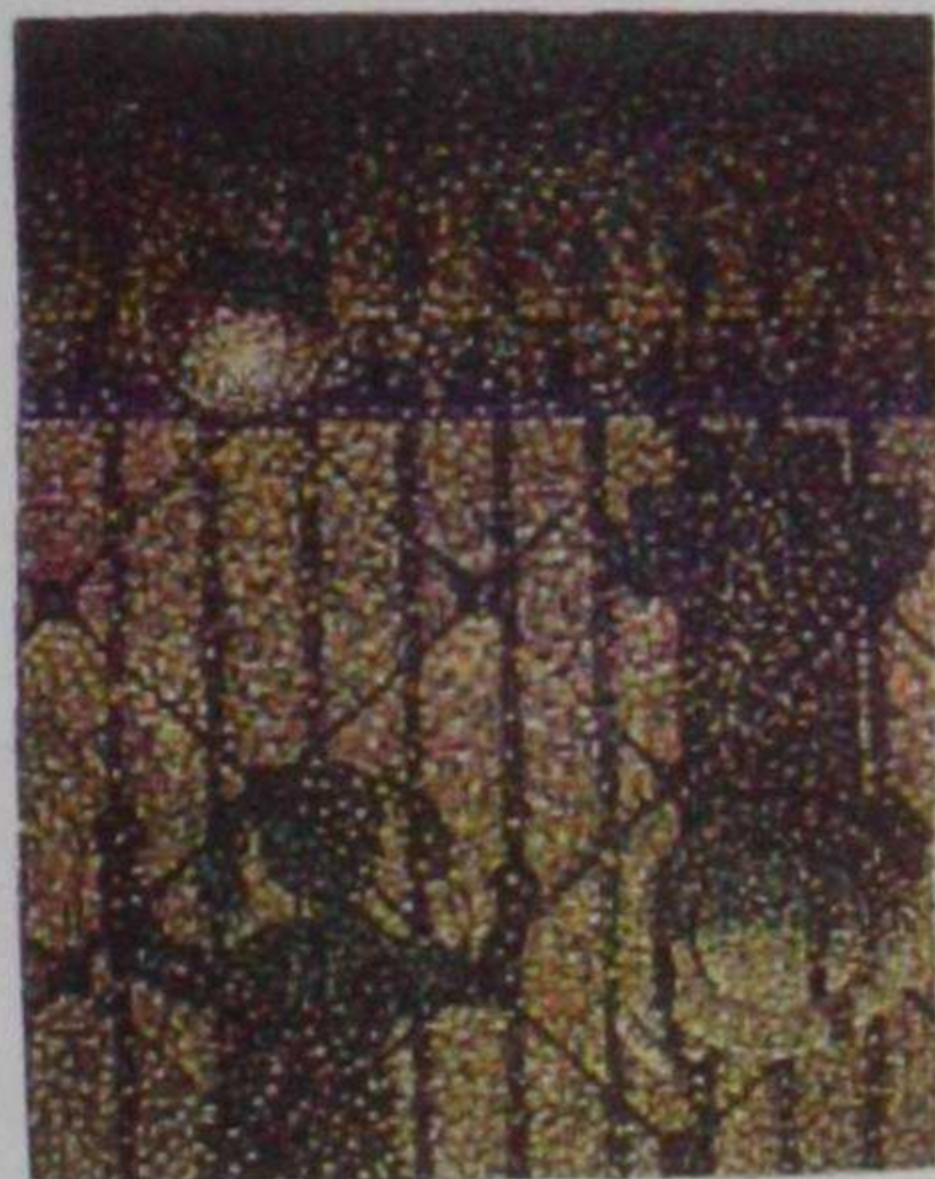


No 17. Marjorie Avila.  
Historias de una niña  
de ciudad. 1994



No 18

No 18. Marjorie Avila. Camino a  
casa. 1994



No 19. Marjorie Avila. El vuelo de la pelota. 1995

era una niña que caminaba sola por las calles. Esta niña que estaba frente a una ventana y contempla el afuera, el otro espacio, pero no sale y entonces de pronto yo me di cuenta que esa había sido yo, es decir, una niña de ciudad que había vivido en su propio espacio sintiéndose protegida y de pronto tenía que salir a afuera (véase lámina No 19) y yo adulta, había que salir afuera y me había costado mucho, pero de niña no, de niña había contemplado el allá, que estaba curiosamente sin dolor, yo era feliz donde estaba, era una cosa que existía sencillamente, no había conflictos, pero siempre era el otro lado, de ahí salieron muchos cuadros (véase lámina No 20).

Un *cuadro* que yo quiero muchísimo se llama desde el jardín (véase lámina No 21), se ven las sombras de las barras, la niña en el jardín contemplando el mundo que esta afuera, la ciudad al fondo, ese es uno de los cuadros que yo más quiero y otro que también me significa mucho, porque es un tema mío, tan personal, yo lo traslade a mi hijo... se llama "El mundo según Max" (véase lámina No 22), está muy relacionado con "Memorias de una niña de ciudad", es lo mismo, hay uno de los cuadros que yo más quiero que se llama sin equipo, lo único que se ve es el muro de una casa bien cuidada por supuesto y con unas rejas y solo se mira la sombra de un niño que juega fútbol, ese es mi hijo, así que el juega solo, es decir sin equipo. Esos son los cuadros que yo más quiero porque son resultado de ese viaje interior que yo inconscientemente hice. El arte, a veces se sale de tus manos y se proyecta donde uno menos lo espera, son cosas que uno no puede medir, porque estas haciendo una pintura que nace de ahí, de adentro tuyo, no puedes prever como va a verlo todo el mundo.

Sila:

...Estaba viviendo con mi hermana, estaba peleando con mi hermana, porque estábamos las dos en un estado emocional muy complejo, me dan esta mención, pero yo ya estoy trabajando. Fue una época donde se renovaron cosas. En el noventa y cuatro fue un año muy triste y de repente cambió, otra dirección a lo que venía haciendo y me dan esta mención por lo que no calzaba en otras cosas, era una insistencia en hacer unas acuarelas que no eran acuarelas, la de los gemelos (véase lámina No 23), con esa es la mención, particularmente importante para mí, pero el asunto digamos, no te imaginas que vayan a premiar eso, fue como que voy a mandar porque estoy haciendo algo, pero ni siquiera esperaba nada, entonces en ese momento decido volver a la escuela.

Cuando ya me tropiezo con las tablas éstas y empiezo a hacer, como que enderezo mi producción hacia la madera y grabo la otra pieza<sup>23</sup>, de los tres (Véase lámina No 24). Y resulta que en una de esas tristezas estoy caminando y me tropiezo con esta tabla, resulta que la imagen que tiene tallada no tiene intervención

---

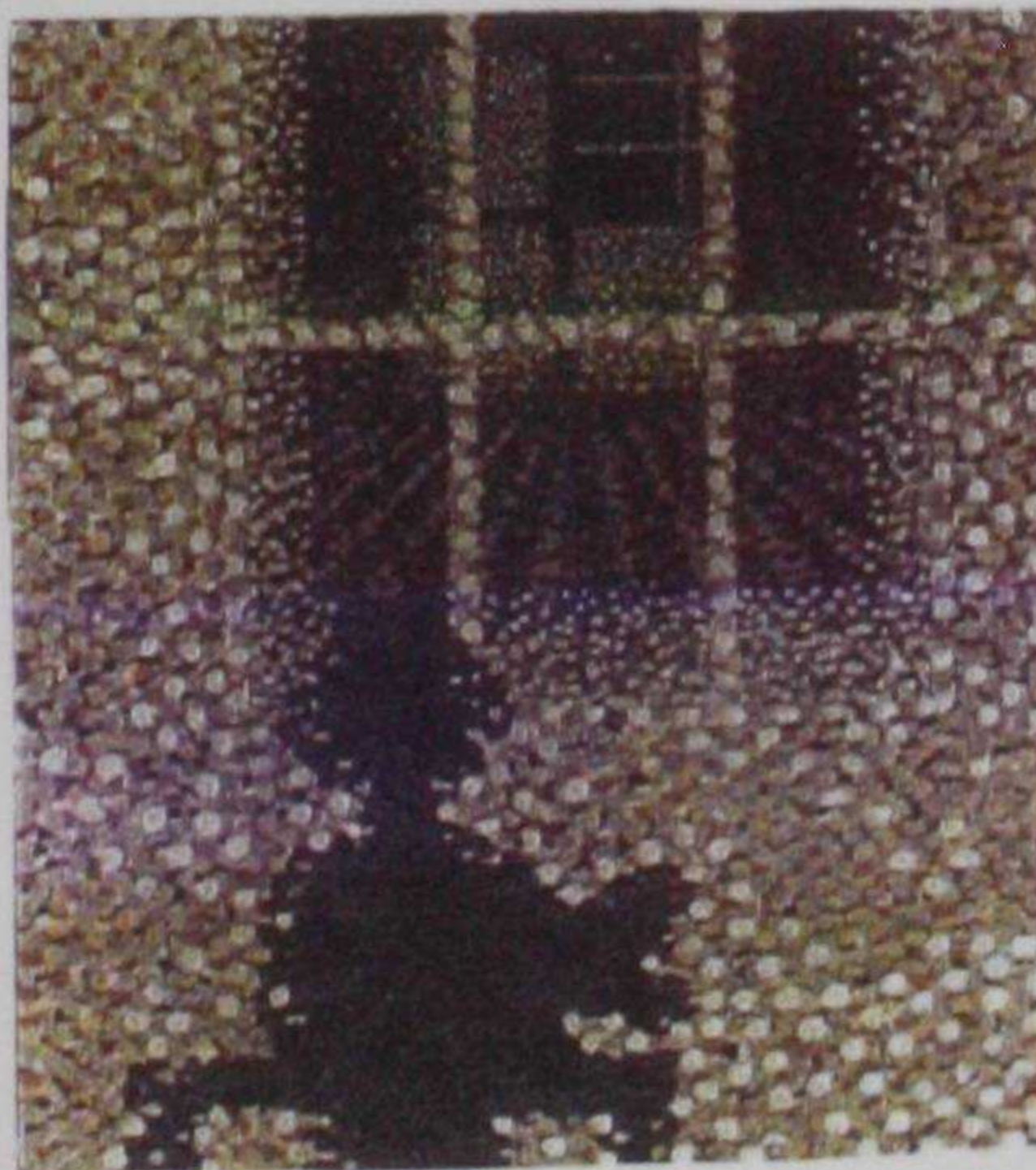
23 Oficiante, 1995. De esta manera en 1995, trabajo con dos ejes fundamentales, por un lado los referentes góticos y anónimos y por otro el interés retratista, centrado en la descripción de personajes y su relación monocromática. Tomado de la carpeta presentada a la comisión de jurados de premios nacionales del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte. Costa Rica. 1999



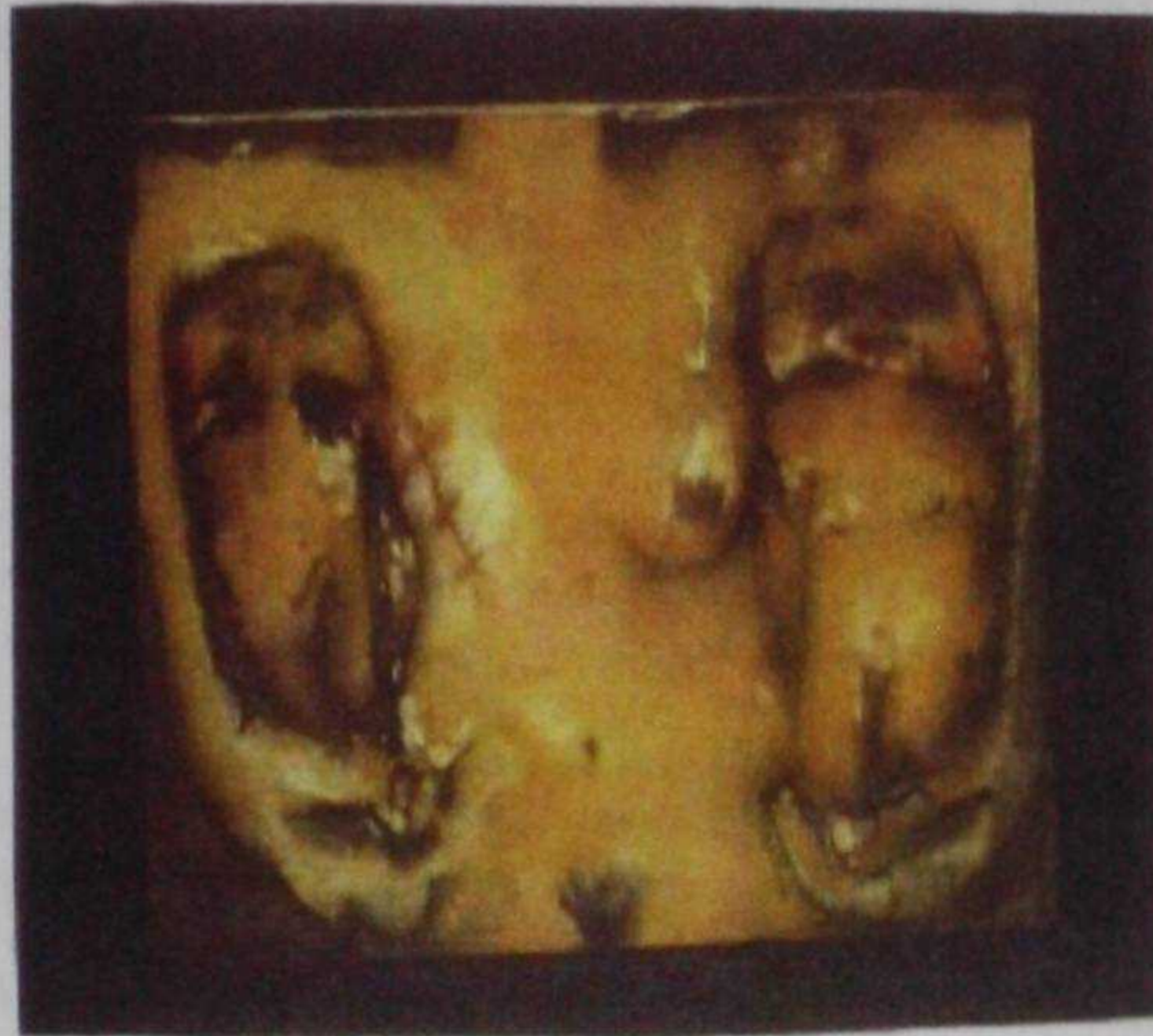
No 20. Marjorie Avila.  
Rayuela. 1994



No 21. Marjorie Avila.  
Desde el jardín.



No 22. Marjorie Avila. El niño del  
condominio. 1997



No 23. Sila Chanto. Los gemelos. 1992



No 24. Sila Chanto. Los donantes

mía, estaba en la plancha estaba ahí en la tabla, tenía un dibujillo, yo nada más vi el dibujillo y se parecía mucho a un grabado que había hecho en metal hace que, unos siete años, pequeñito.

Reconocí una tabla con la iconografía que manejaba hacía un tiempo y la trabajé un poco, centré la serigrafía, no es ni siquiera una madera que se recomiende para hacer grabado, no tenía la técnica en madera... la había abominado, pero hubo un acercamiento primero por lo matérico y me simplifiqué cosas, tenía un rodillo, un poco de pigmentos y un vidrio y empecé a trabajar en papel kraft, en las impresiones conchísimas, la pura concha, empecé a hacer copias sobre la madera con el rodillo, yo ponía color en toda la plancha imprimía y fue como un enamoramiento a primera vista de la plancha, como que resolví, como iba a tratar.

Mi trabajo se detiene si no vuelvo a ver gente, en eso estoy clarísima, las series pequeñas puedo seguir las trabajando, son como un espacio más íntimo y tengo varias series, taquitos, el bestiario (Véase lámina No 25) que está inconcluso. La de los sádicos y los miedos, esas son el bestiario, las imágenes de los miedos, imágenes sobre la familia o cosas de esas, en los pianos casi se vuelven a presentar los mismos temas, sólo tratados de otra forma. Las mismas imágenes que yo trataba de hacer a través de relaciones, como de vinculaciones sexuales, ni siquiera eróticas, eróticas puede ser toda la serie, pero la mayor ventaja es, poder crear la cosa más anticomercial de la vida.

#### Xenia:

...Llegué a Honduras, ahora me tienen que conocer. A todo esto yo no conocía a nadie, me quebré el pie, eso fue como traumático para mí, como acababa de llegar, venía con todo el impulso, que quiero hacer eso, quiero hacer lo otro. Como me quebré el pie, entonces agarré el rollo de sólo pintar pies, pies, pies, pies, y pies, (Véase lámina No 26) y que baldes y que no me conformaba y que estaba con ese trauma de cómo, es que había llegado a Honduras y que ya no podía hacer nada. Entre con el tema de los pies, que dibujaba cien pies (Véase lámina 27), todo tenía que tener pies, pies para arriba o pies para abajo, hasta el fondo del poso, hay varios cuadros que yo tengo que tienen esa relación con el pie.

Me caí, aquí hay huecos por todas partes, me fui en uno de esos y se me fue todo el pie. Era de no conformarse y no lo quería aceptar, porque tenía tantas ideas, tantas cosas, tantas ideas que para mí era imposible. Me salieron varios trabajos, hice bastante trabajo artístico en esa época y todavía seguí un año después y dale y dale con lo mismo, con cabezas cortadas, con cosas como que tuvieran que ver con un fondo, con un hoyo con un hueco.

...Hay una historia bien larga, mi mamá se murió y ella dejó un diario que siempre he querido trabajar, como que va en proceso, el cerdo (Véase lámina No 28), las tortillas puestas en los comales (véase lámina No 29). Mi mamá se murió



No 25.  
Sila Chanto.  
Bestiario.  
1995

No 26. Xenia Mejía. Cién pies. 1991



No 27. Xenia Mejía. T.V. a color. 1990



de 50 años y también esa cuestión, de sufrimiento de una madre, tantos hijos, a veces como que la gente tampoco hace esa relación. Hay tres cuadros fijos que tienen más que ver con la cuestión familiar, el de Iberoamérica pinta (véase láminas No 30 y 31), el de los cerdos y el de las tortillas.

Nosotros somos ocho (hermana/os) y el trabajo de los cerdos en Alemania más que todo salió como de esa necesidad de familia, sinceramente no tenés familia y nadie quiere ser tu familia, ni podes imaginarte que vas a tener familia, o sea amigos, ni nada, compañeros si, pero nada más, por eso surge el trabajo de los chanchos, que era un cerdo más como la madre y sus hijos y no verlo así como lo ven los alemanes, más cómico.

El cerdo tiene muchas historias también, para los europeos es una cosa, para los latinoamericanos es otra cosa, es sucio, puerco, pero yo lo miro de otra forma, tal vez yo lo miro como los comics, la chanchita que le da de comer a sus chanchitos.

El cuadro de los cerdos, me da risa, no me aguante, lo tuve que rallar, el original es una cosa, después el segundo es otro y después cada vez más y más, hasta que lo arruinas y ya no sirve para nada, a veces uno tiene que saber parar y yo a veces no *¿cuando lo rallaste?* Pues como nadie me compra nada ni vendo nada, pues ya no me importa, bueno digo, si no lo vendo no lo vendo.

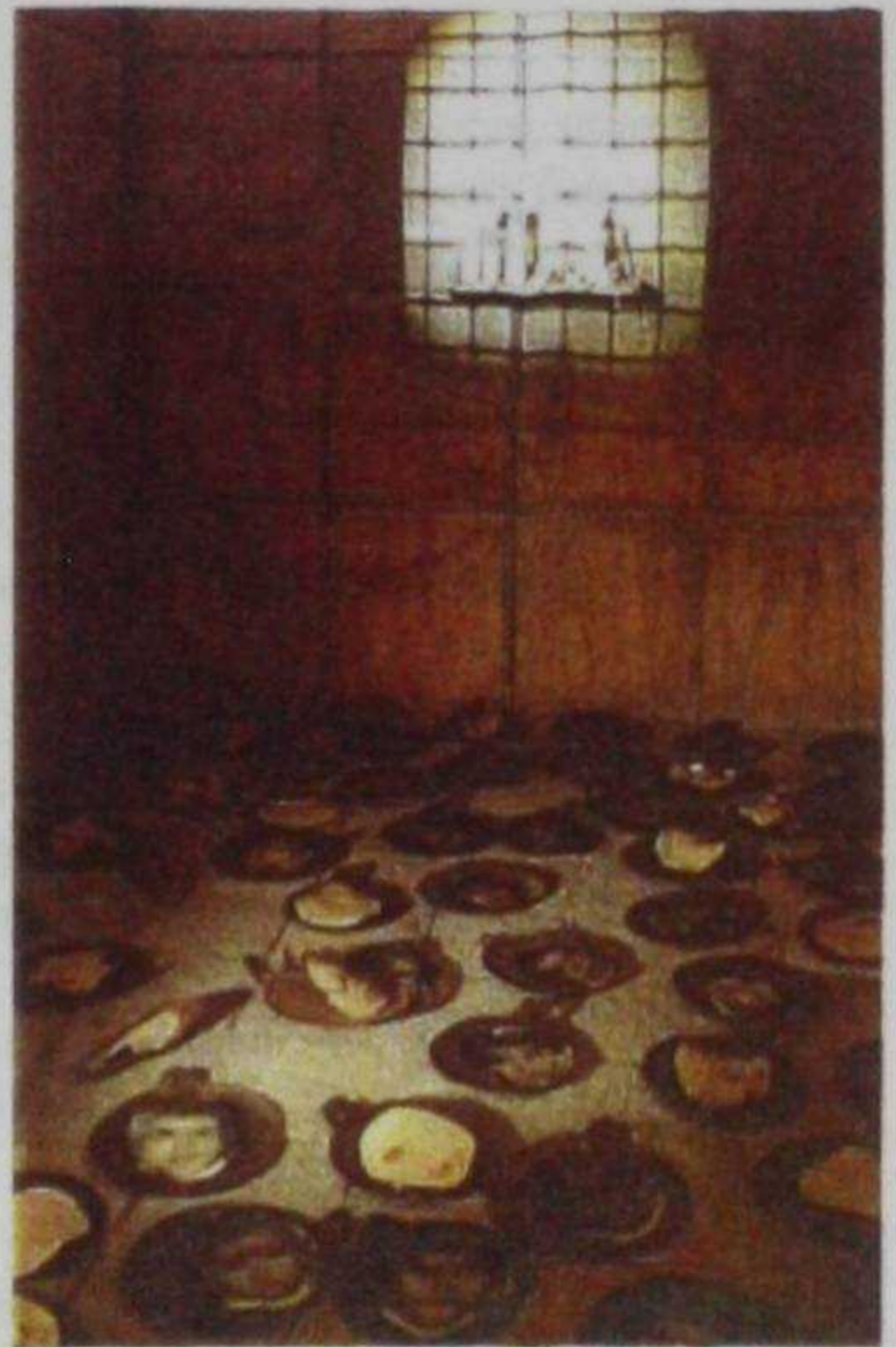
Regina:

...Yo me fui de Honduras porque ya no aguantaba el matrimonio me salió una beca a esa escuela de vidrio, entonces dije yo, esta es mi oportunidad para zafarme de Honduras, además iba a tener una exposición en Vermont con Amigos de las Américas. Eran dos coyunturas perfectas para sostener una visa e irme, y dije, sabiendo que iba a dejar a mis hijos y todo, pero yo ya no aguantaba y yo me voy. Allá, vendo una de las piezas y con ese pisto me compro un carro. Yo tenía que manejar desde Seattle hasta Boston, atravesando todo Estados Unidos y llegar a Vermont con todo el cargamento que andaba. Al llegar a Vermont tengo mi exhibición, una linda crítica y eso me animo a decir, quizá yo tengo oportunidad aquí en Estados Unidos y me quedo.

Ahora de donde vengo, de aquel matrimonio horrible, de aquel montón de restricciones mentales, no ha sido fácil, sobre todo por la falta de apoyo, por eso yo me fui de Honduras, porque nunca encontraba el tipo de gente que apoyan estas cosas. Luego yo quería traer mis hijos a Boston porque, pucha, ya había estado sin ellos, mientras me fui a la universidad, además amo a mis hijos. Hacer el esfuerzo de montar casa, conseguir trabajo, conseguir la visa, estuve diez meses en eso, lo logré a través de una amiga muy querida que me consigue trabajo en esta compañía super seria quince mil empleados, con examen de admisión y yo con mis idiomas verdad, con lo que me he ganado el pan, entonces me consiguió el trabajo. Yo dije,



No 28. Xenia Mejia. Cerdos



No 29. Xenia Mejía. Instalación Memorias



No 30. Xenia Mejía. Foto intervenida



No 31. Xenia Mejía.  
1996-1996

bueno, no importa todo eso, hago el sacrificio. Me traigo los cipotes, me los llevé, monté casa, todo, pero, como cuesta tanto la vida allá y sola, y aquellos monos que ya estaban grandes, que el dentista, que las clases de football, yo trabajaba lejos, bueno, matado, matado.

Tenía el taller en la casa, la bañera era llena de vidrio, a veces, cuando había que meterse, había que bañarse con tenis, eso era una locura, pero fue una época muy linda, porque yo estaba feliz como madre, primero que estaba ocupándome de los niños, como podía, hacia trabajo de arte y me salían exhibiciones, entonces era matado.

Cuando mis hijos se me vinieron yo dejé mi trabajo y dije a ver si es cierto, porque yo trabaje siempre, como editora verdad... Esos carajos, los cipotes odiaban Estados Unidos, pero era lo mismo, éramos pobres, cuando yo tenía que levantarlos a vender periódicos a las cinco de la mañana y en el invierno, y yo en el carro y él tirando los periódicos, era duro y también que ellos no sentían como que yo estaba ahí siempre, porque, queriendo hacer mi trabajo. Entonces yo dije, voy a esperar un año a ver si se regresan y nada, volvieron de vacaciones yo tenía todo listo y nada, entonces yo dije: porque se volvieron a venir? Y me fui a vivir al taller y me estuve dos años más y ese fue, bueno, el único momento como bien libre y ya después ya dije, si estos no se van a volver y yo no quiero que crezcan y yo no estar con ellos y por eso me vine...

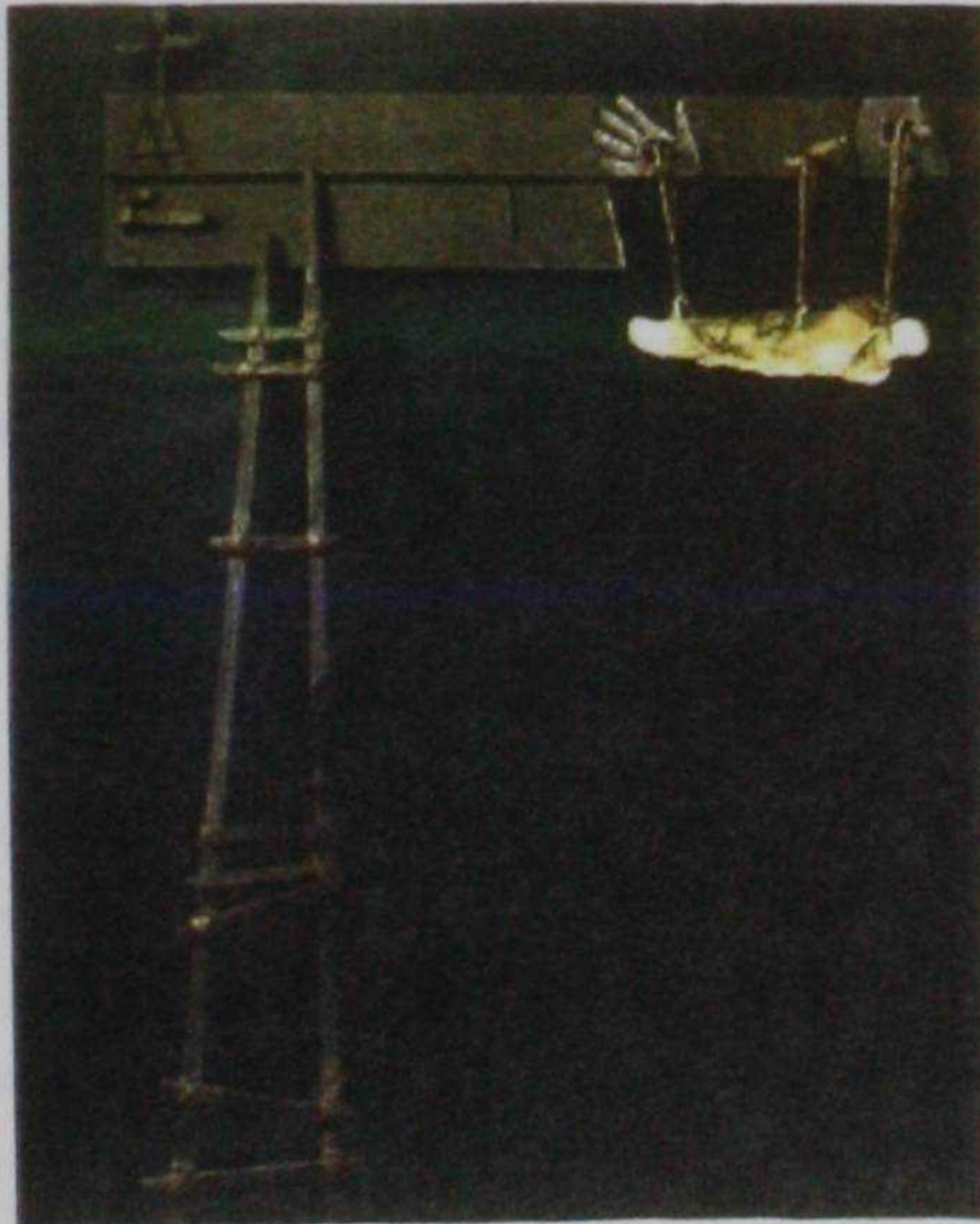
Los símbolos que he usado y sigo usando: clavos, astillas, espinas, escaleras, todos estos símbolos católicos que yo no los uso a propósito sino que salen, ahora menos, ahora he pensado que eso ha cambiado, me he liberado mucho de eso, ha cambiado mucho mi simbología, pero siempre, heridas en los pies, lasos todo eso que es la imagen de la iglesia.

Pura dualidad, que querer ser artista, tener lo otro, siempre contrarrestando, hay una pieza que son las ánforas con tetas (véase lámina No 32), esa soy yo, queriendo estar llena de luz queriendo ser libre, enseñar las tetas como símbolo de libertad, esta la piedra ahí, plantada en la misma forma, filuda, cortada, pero está detrás del vidrio. Fueron años de dualidad, de trabajar sólo sobre la dualidad que era ser yo, ser mamá, ser yo, ser responsable, todo eso salió, lucha fuerte.

Había una pieza linda, es sólo una planchita de vidrio, como sandwich de vidrio formada entonces como una gran burbuja cuadrada, con una mano llena de alambres, amarrada, esa es toda la pieza pero esa era mi situación, ahí era como esa mano que quería salir, pero que estaba amarrada, yo siempre era como momia, enredada de alambres pero con Luz (véase lámina No 33).



No 32. Regina Aguilar. Anfora con mamas



No 33. Regina Aguilar.

Etapas. 1987



## CONCLUSIONES

La configuración psíquica de las mujeres, su realidad es afectada por las experiencias a las que se enfrenta por su condición de su sexo. Se advierte que el mundo dentro del cual interactúan las artistas es un mundo lleno de contradicciones, que brinda una imagen paradigmática, mítica y sobrerrepresentada de la mujer. Así, estos hechos que conforman la identidad de género se graban en la subjetividad. A lo largo del desarrollo del estudio se pudo observar que las artistas, tal como lo apunta la teoría feminista, separan lo que ha sido su experiencia vivida así como los roles o expectativas idealmente construidas en el seno de la sociedad.

Esto es posible, de acuerdo con el interaccionismo simbólico, ya que en principio, la persona se apropia de la realidad a través de experiencias que interpreta desde la base de los significados otorgados por la sociedad. Sin embargo, éstos significados varían de acuerdo a los niveles en que se desarrollan sus interacciones sociales, como por ejemplo en la niñez o cuando la persona se incorpora a la esfera institucionalizada.

Otro aspecto importante que se desprende del análisis es el peso que ejerce la fuerza de los mitos sociales sobre el proceso de configuración de la identidad de género. Esto se relaciona con el hecho de que los mitos se construyen en un imaginario que los presenta como en una realidad objetiva, ya que operan a través de la repetición insistente de las narrativas y a través de los discursos. Así mismo, los mitos se establecen en un universo de significado que se presentan como disposiciones morales que ocultan algunos aspectos importantes y determinantes de la realidad y exaltan otros.

A través de las experiencias de las artistas se puede demostrar que en el proceso de construcción personal las mujeres, aprenden, como advierte la teoría feminista a adoptar el rol del otro generalizado, es decir, las normas sociales establecidas por la lógica masculina que generan como resultado el que a las mujeres se les declare como inferiores y diferentes a los hombres. De igual forma en los cinco casos estudiados se observa una

lucha continua por validar aquellos aspectos importantes de su identidad personal a través de los cuales desmitifican las concepciones paradigmáticas sobre la concepción cultural de lo femenino y lo masculino.

En los casos estudiados las participantes experimentaron el significado social del ser mujer a partir de la diferencia, la opresión y la discriminación de género. En la vida cotidiana, espacio en el cual se desarrolla las experiencias de las personas, el individuo se construye a sí mismo. La construcción de la realidad de las artistas está determinada por el género ya que los acontecimientos experimentados en sus biografías vinculadas a su condición como mujeres, muestran la contradicción a la que se enfrentan los roles asignados socialmente y las experiencias vividas. No obstante las realidades sociales de las artistas son muy particulares, se observa como elemento común que la organización subjetiva de su mundo se vincula al aprendizaje de verse a sí mismas a través de los ojos del otro generalizado y posteriormente una vez interpretado desde su condición de género propiamente dicha.

Aspectos como las dificultades financieras y las desigualdades en la distribución de los ingresos entre hombres y mujeres, el constante esfuerzo por demostrar socialmente que como mujeres se posee la capacidad y el conocimiento en el campo laboral y son igualmente competitivas que los hombres, así como la violencia masculina a la que las mujeres se ven expuestas son entre otros, hechos que describen la urgencia de elaborar estrategias que se dirijan al cambio sobre las prácticas de género que rigen en la actualidad nuestra cotidianidad.

La práctica artística se caracteriza por el ensayo de técnicas y la producción de objetos artísticos, proceso en el cual se manejan estímulos, sentimientos, afectos y pensamientos. Se advierte que las artistas permanecen en un estado continuo de interpretación, en el cual se comunican así misma las cosas hacia las que actúa, proceso en el cual según los interaccionistas, la persona manipula los significados, es decir la persona selecciona, investiga, elimina, reagrupa y transforma los significados a la luz de una

situación. La mujer es un ente activo y transformador pero se ha visto aislada de la experiencia de las mujeres como colectivo.

A partir de sus experiencias personales las artistas al interior de la práctica artística reflexionan sobre aspectos como los roles tradicionales asignados por las mujeres en la familia, ya sea como hijas, madres, esposas, compañeras o como mujeres mismas. Así mismo se enfrentan de críticamente a las maneras en que se desarrollan las relaciones sociales en lo que respecta a lo financiero, lo educativo y también en cuanto al rol que los Estados tienen para con los ciudadanos.

Las obras se perciben como producto de procesos de pensamiento, ya que éstas comprenden las condiciones intelectuales del lenguaje y la elección premeditada, consciente o inconsciente, de formas y signos. La obra de arte se entiende como un lenguaje a través del cual se interpreta la realidad.

Los temas que se destacan en la investigación, son aquellos vinculados a la autoidentidad, es decir, aquellos en cual el centro de reflexión es el sí mismo. Entre las etapas de vida que se representan en las obras se encuentran la interacción de las artistas durante la infancia y en su mayoría en su vida adulta, espacios en los cuales se desarrollaron experiencias significativas a su condición de género que pueden entenderse como prácticas deconstructivas de la realidad.

No obstante el estudio hace referencia a dos contextos socioculturales particulares, existen aspectos comunes en las bases de configuración de las identidades en los casos estudiados. Honduras ha sido uno de los países de la región Centroamericana que menos apoyo institucional ha brindado a las artes, al contrario de Costa Rica. Considerando la historia política regida por el mando y control militar en Honduras, se ha generado en el gremio de las humanidades y las letras una represión y un silenciamiento que ha dejado marcas hasta la actualidad en los artistas emergentes.

No obstante que las condiciones sociohistóricas y culturales, tanto en Honduras como en Costa Rica muestran una marcada diferencia al nivel de estructuras institucionalizadas, las posibilidades de desarrollo para las artistas, en términos de su producción artística son limitadas en ambos países.

Un hecho que ha descascar por el significado brindado por las artistas han sido los espacios de encuentros con otras y otros artistas. Los intercambios y las residencias son los espacios en los cuales pueden experimentar el ensayo de técnicas y enriquecer su conocimiento en la interacción y reciclaje de su sabiduría en conjunto con artistas de diversos campos de expresión y realidades sociales.

Entre las futuras tareas que se desprende de la investigación se destaca la necesidad que se generen espacios de dialogo sobre la práctica artística y la experiencias de las mujeres. Se han realizado a nivel centroamericano varios espacios de encuentro y discusión sobre el tema de las mujeres en las artes y ello demuestra la necesidad de desmitificar desde el campo teórico los aspectos que evidencien los elementos de dominación que limitan la participación activa de la mujer en los diferentes campos de acción de la sociedad.

El intercambio de experiencias de y sobre las mujeres, así como la socialización de éstas, brinda la posibilidad de que se desarrolle un conocimiento colectivo que amplie la realidad vivida por las mujeres y la sociedad en su conjunto. Así las experiencias de las mujeres vendrían a formar parte de una nueva red de soportes rituales en el campo teórico que destaquen la importancia vital de equidad y igualdad para las mujeres.

## REFERENCIAS

- Acha, Juan. Arte y sociedad. Latinoamérica, sistema de producción. Fondo de cultura económica. México, 1979
- Acuña, Victor H. La historia oral, la historia de vida y las ciencias sociales. En Historia: Teoría y métodos. Editado por Elizabeth Fonseca. EDUCA. 1989
- Ainsa, Fernando. EL desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada. En Fronteras e identidades. Escuela de estudios generales, sección de comunicación y lenguaje. Editorial de la universidad de Costa Rica. 1998
- Alcina Franch, José. Arte y antropología. Alianza Editorial. Madrid. 1982
- Arnheim, Rudolf. Ensayos para rescatar el arte. Ediciones Cátedra. 1992
- Arango, Luz Gabriela. Genero e identidad; ensayos sobre lo femenino y lo masculino. TM editores, Ediciones Uniandes, U.N. Ciencias Humanas. Colombia. 1995.
- Bartra, Eli. FRIDA KAHLO; mujer, ideología, arte. ICARIA Editorial. México. 1987-ampliada y revisada 1994.
- Barahona, Dorelia. Lo recordado. La creación artística y el recuerdo emocional. En revista PRAXIS No. 53. 1999
- Bayer, Raymon. Historia de la estética. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1965-1993
- Butler, Judith. Sujetas del sexo/género/deseo. En Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity. New York. Routledge, 1990
- Calabrese, Omar. El lenguaje del arte. Editorial PAIDOS, España, 1era edición 1987 - 1997

- Capdequí Sánchez, Celso. Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura. Ediciones Tecnos. Universidad de Navarra, Madrid. 1999
- Cerda H. Los elementos de la investigación, como reconocerlos, diseñarlos y construirlos. Editorial ABYA YALA, Quito, 1993
- Collongwood, R.G. Los principios del arte. Fondo de Cultura Económica. Traducción, Horacio Flores S. México. 1993
- Cuevas Molina, Rafael.

Cultura y educación. En raíces del Estado de la Nación. Juan Rafael Quezada (coördiandor). Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1999

Breves consideraciones desde Costa Rica en torno al arte Centroamericano Contemporáneo. En Revista de la facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional, ISTIMICA, Número tres y cuatro: Movimientos culturales en Centroamérica, UNA, Costa Rica.

Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990). Editorial UNA, Costa Rica, 1993

- Deepwell, Katy (de.) Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas. Editorial Cátedra. España. 1998
- Duch, Lluís. Mito, interpretación y cultura. Editorial Herder. España. 1998
- Ecker, Gisela (editora). Estética Feminista. Editorial Icaria. España. 1986
- Eco, Umberto. La definición del arte. Ediciones Martínez Roca. España. 1968-1970
- FaunéMaría Angélica. Mujeres y familias centroamericanas: Principales problemas y tendencias. PNUD, Costa Rica, 1995



- Fernández, Ana María (Compiladora). Introducción en Las mujeres en el imaginación colectiva. Editorial Paidós. Argentina, 1992
- Flax, Jane. El pensamiento de transición: Psicoanálisis, feminismo y teorías posmodernas. En Psicoanálisis y feminismo: Pensamientos fragmentarios. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 1995
- Foucault, Michel. De lenguaje y Literatura. Editorial PAIDOS. Barcelona, 1996
- Francastel, Pierre. Sociología del arte. Editorial Alianza. Madrid. 1975-1990
- Gallardo, Helio. Elementos de Investigación Académica. EUNED. Costa Rica. 1991-1998
- Garagalza, Luis. La interpretación de los símbolos; herméneutica y lenguaje en la filosofía actual". Anthropos. España. 1990
- García Canclini, Néstor.

Los estudios culturales de los 80' a los 90': perspectivas antropológicas y sociales en América Latina. En revista Iztapalapa N. 2 (Año ii, extraordinario de 1991). México. 1991

Las identidades como espectáculo multimedia. En: Escuela de estudios generales sección de comunicación y lenguaje. Fronteras e identidades. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica, 1998

Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Editorial Grijalbo. México, 1995

- Gilligan, Carol. La moral y la teoría psicológica del desarrollo femenino. Fondo de cultura económica. México, 1985

- Goetz J y Lecompte M. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Ediciones Morata. 1988
- Haraway, Donna J. Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza. Ediciones Cátedra. Madrid. 1995
- Hartsock, Nancy. Money Sex and Power: Towards a Feminist Historical Materialism. Northeastern University Press, Boston. 1983
- Herskovits, Melvillej. El hombre y sus obras: La ciencia de la antropología cultural. Fondo de Cultura Económica. Traducción, M. Hernández, Barroso. México. 1952
- Hinkelammert, Franz. Cultura de esperanza y sociedad sin exclusión. Editorial DEI. Costa Rica. 1995
- Jiménez, José y Fernando Castro, editores. Horizontes del arte latinoamericano. Editorial Tecnos. España, 1999
- Lagarde, Marcela. Identidad de género y feminismo. Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad Nacional. Costa Rica, 1997
- Lamas, Marta.  
  
El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Ciencias Sociales, Estudios de Género. Compilación e introducción de Marta Lamas. Grupo Editorial, Miguel Angel Porrúa, México. 1996  
  
Cuerpo e identidad. En Genero e identidad; ensayos sobre lo femenino y lo masculino. TM editores, Ediciones Uniandes, U.N. Ciencias Humanas. Colombia. 1995
- Lincoln, Ivonna. Standars para la investigación cualitativa: Criterios Emergentes de cualidad en la investigación Cualitativa Interpretativa. Ponencia presentada en Programa de la Asociación Americana de Investigación Educativa. San Francisco, CA. 1995

- Macaya, Emilia.

Espíritu en carne aliva. Editorial Universidad de Costa Rica. 1997

Cuando estalla el silencio; para una lectura femenina de textos hispánicos. Editorial Universidad de Costa Rica. 1997

- Martín-Baró, Ignacio. Acción e ideología, Psicología desde centroamericana. UCA editores. El Salvador. 1992
- Mies, M. Hacia una metodología para una investigación feminista. En Métodos de Investigación no sexista. Sharratt y Gurdian (comp.) CSUCA-UNICEF. Guatemala. 1990
- Mill, Stuart. Sobre la libertad. Tecnos. España.
- Molina, Iván. Don Ricardo Jiménez en un carrucel. La cultura popular y la identidad costarricense (1880-1914). En Revista "Temas de Nuestra América." No.25. Instituto de Estudios Latinoamericanos UNA. Heredia. Julio-diciembre 1996
- Molina Jimenez, Iván. Mas allá de la casa de adobe. El trasfondo social de la alta cultura de Costa Rica (1850-1950). En Revisión de un siglo, 1987-1997. Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. Museo de Arte Costarricense. San José. 1998
- Monge Meza, Manuel E. El lenguaje de las artes, según Gillo Dorfles: elementos para una crítica de la cultura. Tesis para optar al grado de Licenciado en filosofía. Universidad de Costa Rica. 1993
- Mujeres en las Artes. Inserción del mundo femenino en el arte y la cultura. En memoria del encuentro taller Inserción del mundo femenino en el Arte y la Cultura." Mujeres en las Artes, Embajada de Holanda, Secretaría de Cultura, Artes y Deportes. Honduras. 1997

- Natalini, Stefania; María de los Angeles Mendoza y Joaquín Pagan Solorzano. Significados del gobierno del Dr. Ramón Villeda Morales. Editorial Universitaria. Honduras. 1985
- Oyuela de, Leticia. Mujer, familia y sociedad. Editorial Guaymuras. Honduras. 1993
- Oyuela, de Leticia. Confidente de Soledad Vida Intima de Teresa V. Fortín. Credomatic. Tegucigalpa, 1997
- Osborne, raquel. Sobre la ideología del feminismo cultural. Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense. España. 1994
- Pauda, Jorge; Inguar Ahman. Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales. Fondo de cultura económica. México. 1987
- Pérez-Ratton, Virginia. Mesótica II/Centroamérica: Regeneración. Catálogo de la Exhibición MADC, Costa Rica, 1997
- Pérez Serrano, Gloria. Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I métodos. Editorial La Muralla. 1994
- Posas, Mario y Rafael Delcid. La construcción del sector público y del Estado nacional en Honduras 1876-1979. Editorial Universitaria EDUCA. Honduras. 1981
- Quesada, Alvaro. La imagen de lo nacional en la fundación generadora de la literatura costarricense. En Suplemento Cultural. No. 41. Programa Cultural, Arte, Identidad (PROCAI), CIDEA, UNA. Heredia. 1996
- Ritzer, G. Edit. Teoría sociológica contemporánea. México. McGraw Hill. 1993
- Rojas, Margarita. Entre la aldea y el mundo: 100 años de literatura costarricense. En Revisión de un siglo, 1987-1997. Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. Museo de Arte Costarricense. San José. 1998

- Rojas Mix, Miguel. Arte latinoamericano o arte en latinoamerica. En: Revista Con eñe, revista de cultura hispanoamericana. No 0. Estremadura. 1997
- Rubin, Gale. El tráfico de mujeres; notas sobre la antropología política del sexo. En nueva Antropología. Vol. VIII, No30. 186.
- Ruiz J. La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de Investigación Cualitativos. Publicaciones de la Universidad de Deusto. España. 1989
- Salomón, Leticia. Honduras: sistema político, fuerzas armadas y crisis Centroamericana. En Honduras: panorama y perspectiva. Compilado por Leticia Salomón. Centro de Documentación de Honduras. Honduras. 1989
- Sagot, Monerrat.
  - Estudios Sobre El Genero: Marxismo, Interaccionismo simbólico y la opresión de la Mujer. En Revista de Ciencias Sociales 63. C.R. 1994
  - Feminismo y perspectiva de género. Programa Interdisciplinario de Estudios de género. Foro de la mujer. 1995
- Schute, Ofelia. La alternativa del pensamiento feminista en América. En Revista Praxis. No. 50 Enero. 1997
- Schwartz, Howard y Jerry Jacobs. Sociología cualitativa. México: Trillas. 1984
- Tábora, Rocío. Inserción del mundo femenino en el arte y la cultura. En memoria del encuentro taller "Inserción del mundo femenino en el Arte y la Cultura. Mujeres en las Artes, Embajada de Holanda, Secretaría de Cultura, artes y deportes. Honduras. 1997
- Taylor, S. y R. Bodgan. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidós. Argentina. 1990

- Valcárcel, Amélia. Sexo y filosofía: Sobre “Mujer” y “Poder”. Editorial Anthropos. Barcelona 1991, 1994
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. Las exposiciones de artes plásticas (1928-1937) en Costa Rica. Maestría en Artes. Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Postgrado. Costa Rica. 1998

#### Citas ubicadas en internet

- Martínez Migueles, Miguel. La etnometodología y el interaccionismo simbólico: sus aspectos metodológicos específicos. <http://prof.usb.ve/miguelm/laetnometodologia.html>
- Rodríguez Rodríguez, Miguel Angel y sahuquillo Mateo, María Piedad. (2002). Violencia en la socialización primaria y secundaria de la infancia. Revista electrónica interuniversitaria de formación de profesorado, 5(2) consultado en: <http://www.autop.org/publica/reifp/02v5n2.asp>.
- Traba, Marta. Mirar en Nicaragua. EN Página Literaria. <http://users.erds.com/yablanca/darianal.html#inicio>



**APENDICE**

## Guía de preguntas para la entrevista a profundidad

### ENTREVISTA A PROFUNDIDAD

#### PREGUNTAS GUIAS

Por: Josefina Álvarez Quioto  
 Maestría en Estudios de la Mujer  
 UNA- UCR Costa Rica.

1. ¿En que momento y/o como inicio a sentirse atraída por el arte?
2. ¿ Se le ha apoyado en su inclinación artística?  
 ¿Quien o quienes ha sentido que la han apoyado?
3. ¿Ha sentido que alguien no le ha apoyado en su trabajo artístico o algo que haya interferido en su proceso?
4. ¿Se le han presentado dificultades en su proceso creativo?
5. ¿De que manera siente que se le ha estimulado para ser artista y que ha sido lo que más ha influenciado en la producción de arte.?
6. ¿De que manera logró expresar sus inquietudes artísticas?
7. ¿Alguien influencio en usted para sentirse atraída por el arte?
8. ¿Que cosas le han sido significativas emocionantes en relación a su producción y potencial creativo?
9. ¿Cuales han sido las situaciones que provocaron una mayor emoción que como resultado generara el deseo de expresarse a través del arte?
10. ¿Hubo alguna situación en particular que fuese significativa y que interviniera con su sentimiento de ser artista?
11. ¿Cuales han sido las situaciones pasadas y presentes significativas o importantes del proceso creativo?
12. ¿Cuales han sido los temas que ha abordado su obra?
13. ¿Cuales son los materiales y técnicas que utiliza en su obra y por que particularmente las usa?
14. ¿Cómo considera que se maneja su espacio y su tiempo con relación a la producción artística?

Modelo de entrevistas desarrolladas. Por su amplitud se anexa un extracto

SILA CHANTO

20 DE FEBRERO DEL 2000

Taller

*Josefina: Venimos a tomar café después, no, si no es nada del otro mundo, es preguntarte sobre tu, ¡ay!, lo que hacés todos los días*

*Sila: ¡Juj*

*Josefina: Eh..., eh..., ¿qué?, ¿Por dónde empezamos?*

*Sila: ¿Todos los días a partir de qué día?*

*Josefina : Desde, ¡ah!, desde el primer día*

*Sila: De... mi vida, diay, pero eso nos va demorar ¡ju! unos cuarenta años*

*Jose: ¡Unos cuarenta años!, no empezar por ejem, por preguntarte qué sería cómo, cómo iniciaste, verdad, cómo fue desde la parte más, eh..., cómo, cómo empezó toda esta, este ir y venir con el arte*

*Sila: Bueno hay una, hay, casi todas las mamás creen que los hijos son artistas, verdad,*

*Jose: Sí, claro*

*Sila: Bueno no era mi caso, no era, pero si tenía como, como tal vez tenía más cosas, cosas más claras que cuando tenía cuatro años que ahora*

*Jose: Ajá*

*Sila: Más... definida, por ejemplo en algún momento me preguntaron qué quería hacer, verdad, cuando fuera grande y yo dije quiero escribir libros, y no sabía escribir siquiera ni nada en ese momento en que me preguntaron, entonces, primero estaba como una imagen, verdad, de, de hacer algo para que fuera leído por otras personas, no sé que me pasaría por la cabeza en ese momento, pero, pero de inmediato lo que hubo fue una reacción de chota, de, como burlona, verdad, típica del tico. Y que no, y qué como se me ocurría, que además los escritores estaban locos. Pero después ya, eh... , eh..., diay, he crecido con eso pertenecer a una familia de artistas pero desde que yo me acuerdo, eh, he usado la gráfica como un, un vehículo, verdad, tal vez en un momento era una forma de llamar la atención de mi mamá hacia cosas mías, que ella se acuerda de que, o sea, que yo tuviese más una*

compulsión, sí que vivo por compulsión, es que el recuerdo, el primer recuerdo que mi mamá tiene de mí dibujando, yo tenía como dos años y medio y no era, no eran manchas o cosas, tal vez, como las que hace María Paz sino que era, yo dibujaba la máquina de coser de mi mamá

*Jose: Ajá*

Sila: Y ella tenía que pasar trabajando ahí pegada a la máquina y, y, y supongo que era una forma de llamar su atención, verdad, yo le abría, cuando ella estaba ahí dormida cansadísima yo le abría los ojos así, le abría los ojos para que viera el dibujo que yo había hecho se lo ponía así en la cara en la noche y dibujaba sin luz. Era hipermetrope y tenía podía ver muy bien en la oscuridad y era a distancias, o sea, tener detalles de cosas que estaban muy lejos, ya no, ya es muy complicado, pero en ese momento yo hacía la agujita y todo, y tenía dos años y medio, veía el hilo por donde pasaba y, este, no sé en que momento pasó eso pero sí como que la observación a ese nivel la tenía muy agudizada y mi mamá se acuerda. Era eso, era una, como era una forma de vincularme con ella pienso y... Y como, diay, como que la cosa no sé, no sé, tuvo ya, adolescente venía arrastrando imágenes que iba trabajando y, y textos y corregía, y corregía y corregía, hacia donde iba no sabía ni me interesaba, era como el momento me, me, me, un castigo de mi mamá era que no me dejaba salir, que sé yo cuando, cuando dejé, creo, dejé de ir a la iglesia y que no quería ver a mi abuela sin saber si realmente la quería, o sea como que sentía, sentía la obligación de ir a la iglesia y la obligación de ir donde mi abuela los domingos y ninguna de las dos cosas, este, yo tenía claro para que servían, ¿no?, entonces a los ocho años después de hacer la primera comunión fue que dije que, que ya no creía en eso porque no quería que me indicaran las cosas, y dije si Dios no puede hacer esta cosita esta formulita que me dieron, y me indigné y en ese momento me declaré atea, este, o algo, verdad, algo muy parecido a eso, verdad, que era como una negación de las instituciones y los valores de la familia y de todo, y yo quería saber, quería como descubrir a los ocho años, fíjate, entonces dejé de ir a la iglesia y a donde mi abuela y mi mamá me castigaba los domingos y bueno, entonces no va ir a ninguna parte y yo me quedé sola los domingos y era tan feliz, estaba tan contenta y yo dibujaba, y dibujaba y dibujaba y nadie me molestaba, unos dibujos, y, y Jose, estaba en esa fase hiperrealistas, una cosa, y de memoria con mucho

detalle y mucho, y colochitos y colochitos, este, y todavía tengo guardados algunos dibujos de esa, de ese momento. Pero digamos tampoco pensaba que estaba, que me estaba sirviendo para algo posterior o que lo iba a utilizar en algo sino que dibujaba el momento y luego fue a los como, bueno, entré a la escuela de artes, un poco motivada por, entré a la escuela de artes por culpa de Nena Salgado, que ahora está aquí en el taller, verdad

*Jose: Ah, ¿De veras?*

Sila: El mundo es muy chiquitico y Nena vivía al frente de mi casa, yo le contaba a Willy que, todo el mundo a vivido enfrente de mi casa, es una cosa rarísima y siempre se tienen que ir y alquilan otra casa y los que llegan son importantes para mí después o fueron importantes antes o, digamos, o los conozco y me hago amigos pero, pero el asunto no está como, como, no, no se desarrolla la relación ahí

*Jose: No crece, después crece*

Sila: Después resulta que: "mirá viviste al frente", entonces, yo veía por la ventana, y yo veo por esa ventana que siempre ha vivido gente que conozco y que de repente te marcan un poco. Y es el caso de Nena, y yo la veía pintando en la cocina con un bebé en un brazo, ponía, agarraba el otro y seguía pintando es la única persona que conozco que siento que no ha frenado la producción con la maternidad, porque hay un montón de gente que respeto muchísimo pero ella no se detuvo pintaba igual, seguro ahí con la mantequilla y todo, verdad, aunque da otros efectos pero eso siempre me sorprendió en ella.

*Jose: ajá*

Sila: Y resulta que ella, eh, yo no estaba, no estaba muy bien curada con, con la estética en la que ella se manejaba solo la miraba de lejos desde la ventana como pintando, y ella vio unos dibujos míos y fue la que metió otra vez en la escuela, yo ya había estado en al casa del artista y, y de todas estas versiones solitarias de dibujo con mi mamá, pero Nena donde me decía: "haga el examen", echo el examen y por casualidad, eh, coincido con alguien que fue maestro de ella, que era Juan Luis Rodríguez, y Juan Luis Rodríguez fue muy importante para mí en un momento, dejó de serlo en algún otro ... con Juan Luis me pasa que yo lo conozco y yo no sabía quien era, verdad, o sea, veo la cara de él y no sé quien es, empiezo a estudiar más sobre, sobre, sobre la doctrina, el cuerpo de la obra de Juan Luis y, y resulta que, como a los cuatro años tenía yo cuatro años mi papá nos llevó, todo pasó a

los cuatro años, el asunto de todo esto es qué pasó a los cuatro años, es como un abismo, mi papá nos llevó que a los cuatro años decidí que no iba a cumplir más años; ¿Yo te conté eso? otro día te lo cuento porque no viene al caso

*Jose: Bueno si querés, ¿Por qué no querías?*

Sila: Bueno, es un asunto con la eternidad

*Jose: ¿Se relaciona?*

Sila: Que, no, no para nada

*Jose: La eternidad, ajá*

Sila: Bueno para, ya, es que me iban a celebrar el cumpleaños número cuatro y estaba muy enfermo mi abuelito, yo creo que ya se había muerto una cosa así, y pasamos por San José por una pastelería que estaba ahí en, por el banco grande y, y habían unos queques que hacían en forma de canastas con un montón de flores, viera había que comprarse unos diez más, montón de flores, los hacían así como en, que queda duro el lustre

*Jose: ajá*

Sila: Era la forma de la canasta y tenía, así, un palo como con lustre y las flores, y yo dije: Qué bonito, me pareció como bonito que hubiera una cosa tan elaborada, pero no era que yo lo quería nada más que lo vi, pues mi madrina que después dejó de ser mi madrina porque se cambió de religión, entonces, este, ya nunca más me mandó regalitos ni eso, eh, mi madrina en ese momento que era católica me compra el queque que yo no pedí, porque yo estaba con la cosa de que, verdad, veía que mi abuelo había envejecido y yo dije, entendí en ese momento que si uno cumplía cuatro años, después cumplía cinco, después seis, después siete, y yo me acuerdo que la, la el razonamiento que hice fue eso, hasta acabarse, uno se acababa, y decía que no quería acabarme, entonces, suave...

Sila: Bueno la cosa con el queque, verdad, que cuando hago el descubrimiento ese, verdad, de que uno se acaba me enoja y les digo que no voy a cumplir años, que no voy a cumplir, igual hacen una fiesta que yo no vi porque me metí debajo de la mesa en un mantel yo estaba escondida, toda la fiesta estuve metida

*Jose: Debajo del mantel*

Sila: Y la gente fue dejó regalos y se fue, comieron y toda la cosa, hicieron fiesta sin mí y mi, partieron el queque, y mi madrina que fue, era la más traidora, partió un pedazote de

queque, era un queque de chocolate era así con café con leche condensada en el medio una cosa así y las florcillas, mi tía se mete debajo de la mesa y me, me ofrece un pedazo de queque y yo lo mordí y ya, fue como, como que hubiera cedido, verdad, toda esa, esa, me rendí me convertí en mortal, comí del queque prohibido, ja, ja, ja, y nunca me lo perdonaré a partir de ese momento tuve que pensar en comprar, eh...

*Jose: ¿Qué?*

Sila: Cremas Avon y esas cosas para las arrugas, no, que, que lo que pasó fue que no hubo como una contundencia del asunto de morirse, verdad, de acabarse, de envejecer, despu... ya a los cinco años yo era una persona amargadísima, a los cuatro años era una niña así como un nivel de, de razonamiento como extraño como sospechoso y después me convertí en una chiquita amargadísima, no jugaba con las chiquitas me parecían tontas, los chiquitos me caían mal, me sentaba en una jardinera a ver jugar y bueno, y digamos un poco esa especie de, de aislamiento me, tal vez me facilitó otras cosas, ¿no?, siento como mucha, como conflicto de vincularme con las compañeras, jugar suiza me da un pánico caerme, y caminar así, cuidado me caigo y me caía en toda parte, verdad, era una...

*Jose: ¿Qué era jugar suiza?*

Sila: Ese la del mecate, este

*Jose: Ah, cuerda*

Sila: Sí y

*Jose: Y eso mismo, vos dijiste que en esos cuatro años con el profesor tu papá los había llevado...*

Sila: Uh, mi papá nos llevó al museo de arte costarricense, a mi hermano y a mí, y solo dos cosas me acuerdo de esa visita, fue el salón dorado porque estás en el salón dorado y uno dice y eso de qué es, verdad, si realmente es de oro

*Jose: Ajá*

Sila: Como esa duda, verdad, un salón dorado ya después ya le perdés el respeto pero a los cuatro años era algo como asombroso el salón dorado del museo de arte costarricense, me acordaba de eso por como lo, el efectismo entre el dorado. Pero con Juan porque eh, otra cosa que me acuerdo es una piecita se llama Ma flor en flor pero en francés de su época en que estaba en Francia, lo cual yo no sabía o sea, no sabía nada de él, la piecita ésta que

tampoco sabía como se llamaba que era una flor hecha con clavos y era de su periodo matérico que él oxidaba cosas y ponía arenas y piedras cosas así, era una flor dolorosa, verdad, y yo la vi y me conmoví muchísimo fue la primera imagen así plástica que realmente me impacto, y me, como que me lastimó, como que emocionalmente te, te marca com..., y ese recuerdo lo, lo tenía ahí como presente esa imagen, cuando conozco a Juan Luis muchísimos años después descubro que es, esa persona que voy conociendo que, que me, que me hace la entrevista cuando voy entrando a la escuela y todo, era el que había hecho una flor y para mí era como el hallazgo de la vida, verdad, lo había encontrado. Y, y eso un poco influyó en la relación que tal vez desarrollamos, que él no sabe lo de los cuatro años y como influyó pero eh..., le tenía un respeto impresionante y cuando conocí la obra de él no pude creer que esto salga de esta persona y luego ya veo que el proceso de él se detiene en un momento, como tiene una producción muy fuerte pero, más como en los sesentas y parte de los setentas que tiene un trabajo que a mí más me interesa, el trabajo suyo que más me interesa

*Jose: Ajá*

Sila: Y luego bueno viene un proceso ahí de perderle el respeto al maestro, al apuntar de que yo soy el maestro por muchas razones, verdad, ya es más mortal de lo que crees que pueda ser alguien que hace eso cuando tenés cuatro años

*Jose: Sí*

Sila: Eh, diay una persona, la cosa es que, eh, también hay otra imagen de, de esas que se me armaron así como a la distancia, que estaba trabajando por cierto esta pieza que la saqué porque ya está llena de hongos, ¿yo no te conté eso?

*Jose: No*

Sila: Esta pieza que después que la imprimé me di cuenta que yo la había dibujado a los cuatro años y se me perdió el dibujito yo había hecho tres figuras largas en una hoja de papel rayado y lo perdí y, me produjo una angustia porque como que se perdió, teníamos un cajón de juguetes y yo lo buscaba y lo buscaba y no aparecía el dibujo y me quedó vacío de ese dibujo, de esa cosa como que sentís que, no sé, como que significaba algo o creía que era una buena, parecía no sé, pero era una pérdida tenía como veinticuatro años, veintitrés años, veinticuatro años después de que imprimo eso que me costó cantidad, lo

levanto ah, y lo encontré, como que perdí muchas cosas a los cuatro años, verdad, la eternidad, el dibujito éste...

*Jose: Ajá, la flor, te encontraste con la flor...*

Sila: Es que uno, no sé si es al revés, verdad, que la construcción de la memoria es

*Jose: Sí a veces...*

Sila: Si tanto te la inventas o no, eh...

*Jose: En ese proceso cuando estabas ya estabas en la escuela ¿te apoyaban? O sea, vos cómo sentiste si se te apoyo o si se te apoyó o*

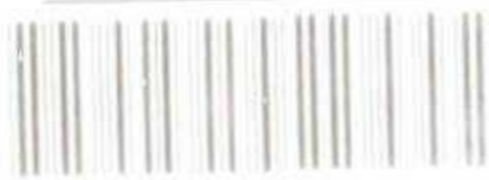
Sila: ¿A qué nivel?

*Jose: No sé en todo, en lo que, puede ser en lo diferente, puede ser afectivo, en lo económico para que pudieras estudiar o para...*

Sila: No para poder estudiar yo tuve que resolverlo todo con becas o asistencias, digamos que si no hubiera sido así no hubiera podido estar en la universidad, pagar la universidad pública máxime



SIDUNA



"F112031"