

Monográfico Atrio 1



**no
solo
musas**
mujeres creadoras
en el arte iberoamericano

Eunice Miranda Tapia, ed.



**no solo
musas**

**mujeres creadoras
en el arte iberoamericano**

Eunice Miranda Tapia, ed.

© 2019

Monográfico Atrio

1.º volumen

Editora

Eunice Miranda Tapia

Colaboración en la edición

Sandra Patricia Bautista Santos

Revisión y corrección de textos en portugués

Fabiana Lourenço Díaz

Corrección de resúmenes en inglés

Laura Dicochea

Directoras de la colección

Ana Aranda Bernal

María de los Ángeles Fernández Valle

Diseño y maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Stéfani Agostini. *Cama de gato (Manjedoura)*, 2018.

Cortesía de la autora.

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ISBN: 978-84-09-17672-4

Depósito Legal: SE 324-2020

Materia: AB - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística

2019, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhisticum.net y Dulcinea.

Esta es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares ciegos, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en:

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Índice

Prólogo	7
Ana Aranda Bernal	
Presentación	10
Eunice Miranda Tapia	
CREADORAS Y TRANSGRESORAS	
Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)	15
Clara Solbes Borja	
Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural. Del <i>Lyceum Club</i> a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898 - México, 1986)	27
Esmeralda Broullón-Acuña	
Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes	42
Edmara Elisa Jordán Montilla	
Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España	55
Laura Luque Rodrigo	
Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte. Expresiones de arte transgresoras	67
Patricia Oliva Barboza	
ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: ANÁLISIS Y POSICIONAMIENTOS CRÍTICOS	
La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento en artistas femeninas contemporáneas	81
Elisa de la Torre	
Acerca de mujeres y arte cubano	91
Carolina María Sánchez Abella	

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio Sara Elena Rodríguez Tovar	103
<i>Alter ego</i> como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana Sandra Patricia Bautista Santos	114
EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS, REFLEXIONES Y DOCUMENTACIÓN SOBRE PROCESOS DE CREACIÓN	
Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido Stéfani Trindade Agostini - Altamir Moreira	128
“mirar(nos)otras”: o desenho como ação e dispositivo de arte relacional Natália Fernandes Brescancini	142
En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica Natalia Alarcón Pino	156
Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio <i>Peito de Pedra</i> Mari Gemma De La Cruz	168
Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea Paul Parra Moreno	182

PRÓLOGO

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

NO SOLO MUSAS constituye el primer volumen de la colección MONOGRAFÍAS ATRIO, asociada a la publicación periódica *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Y más allá del indudable interés de los ensayos que componen esta obra, se ha querido celebrar con su edición un aniversario, los treinta años que ha cumplido la revista. Aprovechando para centrar la atención de manera simbólica en un asunto escasamente tratado entre los más de trescientos artículos y reseñas que se han publicado desde el nacimiento de *Atrio* en el año 1988.

Porque este libro coordinado por la profesora Eunice Miranda, se ocupa de dar visibilidad a la producción artística, material e intelectual de las mujeres creadoras, de reconocer sus discursos y posicionamientos reflexivos, en este caso, en el contexto contemporáneo iberoamericano.

Sin embargo, es necesario retroceder hasta la década de los setenta para comprender que, entre las diferentes perspectivas sociales que se abordaron en los estudios de Historia del Arte, fue afianzándose el interés por la Historia de las Mujeres, que unas cuantas estudiosas centraron en la práctica artística femenina. Naturalmente el punto de partida fue el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 por Linda Nochlin, al que siguieron los estudios de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Whitney Chadwick o Joan Scott, todos ellos editados en el siglo XX.¹

Con ello se avanzó en el conocimiento, porque abordar el pasado y el presente de la mitad de la población mundial resulta imprescindible para obtener una visión completa de la realidad. Pero, sobre todo, se identificó la perspectiva de género como una categoría de análisis histórico, paralelamente a que el asunto alcanzase relevancia política cuando la ONU

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews*, v. 69, no. 9 (1971): 22-39 y 67-71. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981). Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico," en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Institució Anfon el Magnànim, 1990).

auspició la celebración de la Conferencia Internacional sobre la Población (El Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la mujer (Beijing, 1995).

También durante la década de los noventa comenzaron a desarrollarse en España algunas actividades y estudios sobre la imagen de las mujeres en las representaciones artísticas, el segundo ámbito de interés cuando se considera la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística, pero fue necesario esperar hasta comienzos del siglo XXI para que se acelerara en nuestro país el proceso de investigación con perspectiva de género.²

Con esto quiero incidir en que, hacia el final de los años ochenta, cuando se publicó el primer número de *Atrio*, apenas se estaban poniendo en marcha en España las investigaciones feministas, una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte.

Pero el tiempo ha pasado y hemos alcanzado cierta madurez en el análisis y los enfoques metodológicos. Se ha superado la idea inicial de reconstruir un inventario de autoras para incorporarlas al discurso oficial de estilos y obras, e incluso una segunda fase en la que se desentrañaron los impedimentos que vencían las artistas que consiguieron alcanzar una situación profesional. Paralelamente a los cambios sociales y al cuestionamiento de la situación de las mujeres en la hegemonía patriarcal, se ha visto la necesidad de revisar el paradigma de la creación artística y las metodologías de la Historia del Arte que han imperado hasta ahora, porque surgieron con un punto de vista exclusivamente masculino que hasta ahora hemos considerado la norma y, en ese sistema, las prácticas femeninas son una excepción.

Siguen siendo muchos los asuntos pendientes, especialmente la diferente situación entre el avanzado estado de la investigación y de las actividades creativas, por un lado, y la escasa transferencia de esos conocimientos a la sociedad. Y los factores que frenan esa transmisión son diversos, como el hecho de que nos hayamos ocupado de ella mayoritariamente las mujeres y eso impide que se perciba como un asunto de interés general. O el hecho de que sectores reaccionarios de la sociedad pasen por alto la utilidad de la perspectiva de género en el análisis científico y hayan introducido en su discurso esa etiqueta de "ideología de género" que utiliza el Vaticano desde comienzos de siglo para oponerse a los movimientos feminista y LGBT.³

2. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero, *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (Málaga: CEDMA, 2002). Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003).

3. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas*, a cargo del Consejo Pontificio para la Familia, Congregación para la Doctrina de la Fe, 2003, tomado de Andrea Puggeli, "¿Qué es y para qué sirve la ideología de género?," *Blog 1 de cada 10 de 20 minutos*, octubre de 2018, consultada el 10 de noviembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2018/01/10/la-ideologia-de-genero-para-que-sirve/> y Paula Álvarez López, "¿Qué es la ideología de género?," *La Pluma Violeta*, no. 3, 2019, consultada el 10 de noviembre de 2019,

No obstante, a pesar de las dificultades, el amor por el conocimiento y el empeño de investigadores, docentes, artistas y público son grandes fortalezas que no han flaqueado en todos estos años. Y esperamos que este libro ayude a avanzar en este viaje al que queda mucho camino por delante.

PRESENTACIÓN

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

El presente libro surge de la necesidad de crear un espacio para la divulgación de estudios que analizan distintos aspectos entorno a la creación artística generada por mujeres en el ámbito iberoamericano. Se ha considerado en este amplio espectro, no sólo el estudio de movimientos artísticos dirigidos por mujeres o el análisis de obras y proyectos que se elaboran desde una perspectiva de género, sino también se ha querido incluir la voz de las mismas creadoras, abriendo así una pequeña ventana hacia la reflexión y el análisis del proceso de creación redactado en primera persona.

Los trabajos aquí presentados, transitan distintas geografías así como diferentes aproximaciones metodológicas y manifestaciones artísticas. Se localizan así valiosas aportaciones en torno a la creación literaria, pictórica, de *performance* o video y también a la creación individual, colectiva, las prácticas del asociacionismo y la divulgación.

El libro se ha organizado en tres apartados. En el primero de ellos, *Creadoras y transgresoras*, se ubican trabajos en los que se acentúa una posición de contrapeso, en el que las artistas/creadoras analizadas han significado no sólo una valiosa aportación en su ámbito específico de creación, sino que su propio discurso reporta un desafío, ya sea a la tradición creadora heteropatriarcal, como a los propios mecanismos de creación imperantes en el arte establecido.

En el segundo apartado, *Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos*, se engloban los trabajos que aportan reflexiones sobre diversos procesos creativos, que comprenden desde estrategias teóricas aplicadas a proyectos artísticos, así como el análisis de distintas estrategias que versan desde aspectos de identidad, feminidad o de la relación del cuerpo de la mujer con el espacio, la ciudad y los mecanismos de consumo, símbolo de las sociedades contemporáneas.

Por último, en el tercer apartado, *En primera persona: memorias, reflexiones y documentación sobre procesos de creación*, se ha dado espacio para que las propias creadoras expongan un análisis crítico sobre su producción. Considerando que son pocos los momentos en los que la artista tiene espacio para su voz, se ha aprovechado esta publicación precisamente para abrir el espacio al pensamiento de la artista y que sea ella misma quien vierta sus propias reflexiones en cuanto al proceso creativo, la conceptualización y la ejecución de sus obras.

Para finalizar, es fundamental agradecer la invitación brindada por el profesor Fernando Quiles para poder desarrollar este proyecto, así como a Sandra Bautista por su valioso apoyo en la primera fase de edición del libro. Y por supuesto, agradecer al equipo del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, que de una manera u otra participó para hacer posible esta publicación, de manera especial a María Ángeles Fernández Valle y Victoria Sánchez Mellado.

Como bien lo comenta antes la profesora especialista en arte y género, Ana Aranda Bernal, *No solo musas* es un pequeño paso en este largo camino que urge andar, por eso, subrayamos el esfuerzo de todas y todos los investigadores aquí presentes, sin cuya labor ese paso no se habría dibujado en el camino. Para todas estas personas —y para las mujeres que inspiraron sus valiosas contribuciones— el más profundo agradecimiento y reconocimiento por su labor.

Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos



Helena Martín Franco, *Fritta Caro. Laberinto: La visita, mis nombres*, 2009. Acción realizada en el centro comercial Plaza Côtes-des-Neiges, Montreal. Registro fotográfico realizado por Steve Heimbecker. Disponible en: <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/performances/mes-noms/>

Alter ego como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana

An Alter Ego as an Identity Strategy of Resistance Against Stereotypes Built Upon the Imaginary of the Latin-American Woman

Sandra Patricia Bautista Santos

Universidad de Huelva, Huelva (España)

bautistasantossandra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3104-1361>

Resumen

En este texto se analiza el concepto de *alter ego* (otro yo), como estrategia discursiva utilizada por parte de la artista colombiana Helena Martín Franco, para desmontar los criterios opresores en los que se enmarca la identidad femenina. Teniendo en cuenta que la identidad es un conjunto de rasgos que caracterizan a un sujeto o un colectivo determinado frente a los demás, artistas como Martín Franco, no están conformes con asumir pasivamente los rasgos con los que se define la identidad de su género. Consciente de que la identidad que ejerce es producto de la ficción, creada en el marco de políticas patriarcales, acude a la creación de su propio *alter ego* como una estrategia de liberación y de resistencia en contra de los criterios opresores. Evidenciando así, la necesidad de resignificar el concepto de la identidad, pues tal como lo había señalado la teoría poscolonial, no es correcto asumir la 'identidad' como una categoría inequívoca.

Palabras clave: arte colombiano; feminismo; resistencia; identidad; inmigración.

Abstract

In this text, a discursive strategy is applied by Colombian artist Helena Martín Franco. She analyzes the perception of an alter ego to demonstrate the oppressive principals in which the feminine identity is framed. Given that identity is a set of traits that distinguish a group or individual to others, artists like Martín Franco are not satisfied with passively assuming the traits that define the identity of her gender. She is mindful that the identity she practices is a result of fiction created within the political patriarchy framework, in which she resorts to the creation of her own alter ego as a strategy for liberation and resistance against oppressive principals. Thus, evidencing the need to resignify the concept of identity like post-colonial theory had proposed that it is not correct to assume "identity" as an unequivocal class.

Keywords: Colombian art; feminism; resistance; identity; immigration.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Bautista Santos, Sandra Patricia. "Alter ego como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 114-25. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Sandra Patricia Bautista Santos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La creación de un *alter ego* es una conjugación de las categorías del 'yo' y el 'otro'. Es decir, la manifestación del otro yo, de un individuo en contra de los estereotipos para disociar sus sentidos. Por medio de esta estrategia se construye una identidad por elección propia, mediante una selección de criterios morales, estéticos y culturales. Estos personajes al ser producto de la subjetividad de su creador/a, resultan transgresivos. En las prácticas artísticas el *alter ego* aflora como una representación deconstructiva de las categorías dominantes, es una estrategia que está diseñada para provocar una mirada transversal que atraviesa y fractura la estructura normativa imperante.

El *alter ego* cuestiona las convenciones por medio de su apariencia y de igual forma cuestiona internamente el significado del concepto de la apariencia. La artista colombiana Helena Martín Franco utiliza este recurso poético como una forma de experimentar nuevas identidades, porque ha pasado de asumir su cuerpo como un campo de batalla para entender que la mejor estrategia para ganar la batalla es apropiarse de él y usarlo como un campo de experiencia y creación propia.

El *alter ego* es un personaje que propone un sentido trasversal de lectura, pues su apariencia híbrida no se puede ubicar en ninguna de las categorizaciones identitarias tradicionales. Constantemente mezcla lo humano con lo artificial, lo puro con lo perverso, lo público y lo privado. Este tipo de personajes asumen una identidad donde se borra la línea limítrofe de cualquier categorización específica, desdibuja binarismos porque no se ubica específicamente en ninguno de ellos.

Por otro lado, el creador del *alter ego* al elegir las características que componen su identidad, se vale de la carga simbólica de estas para resignificarla. Provocando un nuevo pacto de contrasentidos que resulta totalmente irónico para el espectador. A continuación me voy a referir específicamente al uso del *alter ego* por parte de Helena Martín Franco en su proyecto *Fritta Caro* realizado por ella desde año 2007.

Fritta Caro: símbolo poscolonial

Helena Martín Franco artista colombiana radicada en Canadá desde hace más de dos décadas, habla de la imagen arquetípica del cuerpo femenino, pero con una particularidad, el escenario es otra tierra y el punto de partida: la inmigración. En estas condiciones crea un personaje, cuyas acciones van a dejar interrogantes abiertas sobre identidad, cultura y género, este personaje es bautizado irónicamente por la artista como *Fritta Caro*, el cual describe así:

Fritta Caro, personaje de ficción, es una reflexión sobre inmigración, identidad y estereotipos. En este caso, la identidad transformada por la inmigración toma la forma de un collage entre Frida Kahlo, estereotipo de la mujer artista latino americana, y una atleta canadiense, reflejo de una competición hacia la aceptación, la aprobación, la búsqueda de la ciudadanía canadiense.¹

De esta manera, señala también Martín Franco que: "A través de sus intervenciones, *Fritta Caro* se convierte en un elemento que reactiva y replantea el lugar del inmigrante" y además "revela otra perspectiva de la situación del quebequense en relación con su propia identidad."² A continuación me refiero a algunas *performances* en la búsqueda de Helena Martín Franco con su personaje *Fritta Caro*:

La primera de ellas titulada *Encarnación/conjuración* definida por la artista como: "Ficción de un intercambio artístico entre *Fritta Caro* y Helena Martín Franco en la galería Montréal Télégraphe, Montréal en Junio de 2007."³

En ella recorre las calles de alrededor de la galería caracterizada de forma similar a *Frida Khalo*, invitando al espectador desprevenido que se una a ella para presenciar el intercambio ficticio entre *Fritta Caro* y Helena Martín Franco, que se expone en una pequeña pantalla dentro del recinto expositivo y se puede observar a través de una de sus ventanas desde el exterior.

Esta primera aparición de Caro funciona como una metáfora del primer recorrido que hace un extranjero sobre un nuevo lugar de residencia. Se siente extranjera porque la memoria del lugar que dejó, contrasta con la del que habita actualmente, luce extranjera porque algunos rasgos de su identidad cultural resaltan con los de los habitantes de la nueva geografía que ahora la enmarca.

Otra de las apariciones más interesantes de *Fritta Caro* en las calles de Montreal se denominó: *Laberinto: La visita, mis nombres* (Fig. 1), realizada en el año 2009. En ella *Fritta Caro* quien luce de cabeza a cuello la apariencia de Frida Kahlo y del cuello a los pies la apariencia de una atleta canadiense, recorre el recinto de un centro comercial ubicado en el barrio Côtés-des-Neiges (habitado en su mayoría, por inmigrantes de diversos orígenes), buscando un nombre.

1. Helena Martín Franco, "Fritta Caro," consultada el 20 de enero de 2018, <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/>

2. Martín Franco, "Fritta Caro."

3. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: Encarnación/conjuración," consultada el 13 de septiembre de 2018, <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/performances/incarnationconjuraton/>

A continuación vemos la descripción que sobre esta acción dejó la artista registrada en su página web:

Durante esta intervención, Fritta Caro, perturba el cotidiano de este lugar con su presencia. Ella entra y compra cosas en el almacén de un dólar. Luego se arregla el peinado con flores de color rojo y blanco, como la bandera de Canadá. Ella deja pasar el tiempo mientras pasea por los corredores comerciales del sótano del centro comercial hasta llegar a la zona de restaurantes. Compra un café y se lo toma mientras que las personas que frecuentan este lugar se acostumbran a su presencia. Son indocumentados? desempleados? pensionados? Finalmente ella habla con algunos de ellos y les dice que está en la búsqueda de un nombre. Así, Fritta recibió los nombres: fille du soleil (hija del sol), Maiori, Barbie, Sue Sweet, Cinderella, Holly, Grace, Jean, Eve, Rosemary, Marie Ange, Roxanne, Goddess (diosa).⁴

Con esta acción lo que buscaba Martín Franco era cuestionar el arquetipo exótico de la mujer inmigrante y de artista latinoamericana.

Otra de las acciones relevantes en este grupo de apariciones fue: *El corte de pelo canadiense* (2009). En una dinámica similar a la aparición anterior *Fritta* recorre el mismo centro comercial, pero en esta ocasión ya su presencia alerta a la administración de este recinto. A continuación vemos un pequeño aparte del interrogatorio que debió contestar *Fritta*:

La administración: ¿Qué hace?

Fritta: Espero.

La administración: ¿Qué espera?

Fritta: me voy a hacer cortar el pelo.

La administración: ¿Tiene cita?

Fritta: Si.

La administración: Pero usted se acerca a la gente, usted está molestando a la gente.

Fritta: No, es la gente la que se me acerca.

La administración: Corra los talegos, molestan la circulación de los clientes.⁵

Al rato y después de un recorrido lento y en dirección simétrica con la arquitectura del edificio según lo resaltó la propia artista, se dirigió a realizarse un corte de pelo canadiense. Veamos la narración de la artista:

Aunque el peinado a la Frida Kahlo era fundamental a la identidad del personaje, la necesidad de transformación se impuso. Aparte del contexto artístico, Fritta Caro fue percibida de otro modo; una referencia

4. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: Mis nombres," consultada el 2 de abril de 2018, <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/performances/mes-noms/>

5. Helena Martín Franco, "Fritta Caro. El corte de pelo canadiense," consultada el 3 de mayo de 2018, <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/performances/31-mars/>

de tradiciones lejanas, la desviación de una iconografía religiosa no definida. En Ste-Thérèse Fritta se ofrece a otras manos para vivir una metamorfosis, la conquista de una apariencia más canadiense, de una integración, de un mimetismo imposible. La descripción de este corte por la estilista es: Canadá es tendencia, la tendencia es la asimetría.⁶

Así al salir de la peluquería *Fritta Caro*, aún inmigrante, luce la apariencia de una mujer canadiense.

El día siguiente a esta transformación realiza la acción titulada *Pérdida de la identidad*, en ella, de nuevo recorre el centro comercial, pero su sensación y su intención son distintas, veamos la siguiente alusión de la artista:

Un día después de haber cambiado la peluca a lo Frida Kahlo por el corte canadiense, el personaje se perdió. Deambulando por los corredores del centro comercial, estoy desecha y me siento desamparada, sin identidad. Sumida en una inseguridad permanente, voy errando en busca de un rincón seguro que me abrigue y me permita tomar una pausa.⁷

En esta ocasión la artista decide tomarse algunos rincones de este recinto con tanta lentitud, que tal como lo narra ella misma, dichos movimientos alertan al personal de seguridad que los encuentran sospechosos. Motivo por el cual la obligan a detener la acción después de 30 minutos de duración.

Sin embargo, al día siguiente continúa con sus acciones en el centro comercial, en una acción que posteriormente denominó *El picnic*, después de la alerta del día anterior por parte del personal de seguridad, sus posibilidades de movimiento se vieron reducidas según la artista a: "hacer en silencio, sentada en una mesa, bebiendo un café" debido a este hecho: "La interacción fue limitada." *Fritta* convirtió la mesa en su taller, sacó de sus bolsas algunos materiales, empezó a dibujar repetidamente en color rojo la silueta de la flor de lis (símbolo extraído de la bandera de Quebec) y posteriormente fue pegando sobre cada uno de los dibujos una etiqueta que denotaba su fragilidad. Al cabo de un rato de trabajo silencioso:

La acción fue interrumpida por segunda vez por la administradora del centro comercial. Dos policías llegaron y uno ellos explicó que estábamos en un lugar privado y que la administración tenía el derecho a echar a quién quisiera. La administradora exigió que no volviera más a menos que fuera para comprar, pero que vaya vestida "normalmente" y con desprecio agregó que no traiga "esas" bolsas. La policía nos acompañó al fotógrafo y mí a la puerta del centro comercial.⁸

6. Martín Franco, "El corte de pelo canadiense."

7. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: pérdida de la identidad," consultada el 3 de mayo de 2018, <http://frittacarо.helenamartinfranco.com/es/performances/1-avril-la-perde-de-lidentite/>

8. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: el picnic," consultada el 3 de mayo de 2013,

Así terminó el ciclo de apariciones de *Fritta* en este recinto comercial. Tras esta experiencia estaba claro que su apariencia híbrida y sus actos sencillos resultaban fuertemente transgresivos para las normativas de esa institución.

Irrupción de Frida en el ciberespacio

Por otro lado, es importante señalar que el personaje de *Fritta Caro* es llevado a la categoría comercial en el ciberespacio, la artista realizó una subasta donde ofertaba tanto los elementos que caracterizaron a dicho personaje, como también los resultados que obtuvo de sus *performances*, a continuación veamos un listado de estos, publicado por la artista en su página web:

La asimetría de Fritta Caro – cinco variantes, 2010: serie de cinco dibujos de la hoja de arce (símbolo de identidad canadiense) realizados con papel, pegante y cabellos de la artista después del corte canadiense.

Las imágenes de esta serie son una metáfora del proceso de adaptación experimentado por *Fritta*, donde construye su propia versión del símbolo canadiense con residuos de uno de los símbolos de su identidad originaria (su cabello).

Los accesorios para la ficción de Fritta Caro: Uniforme hecho en China para los atletas canadienses que participaron en los juegos olímpicos de Pekín, agosto, 2008.

Dos bolsos recuerdo de Canadá con los nombres bordados a *Fritta Caro*

Correo electrónico: fritta.caro@hotmail.com

Página Myspace: www.myspace.com/frittacaros

Guía de utilización incluida.⁹

La peluca Fritta Caro: Peluca sintética de cabellos negros, flores sintéticas color rojo y blanco.

Martin Franco pone al alcance de cualquier espectador la posibilidad de ser portador de un rasgo de exotividad latinoamericana.

Serie Ángel guardián peludo (2007). Primeras obras de ficción de Fritta Caro: "ángeles en pasta comprados en el almacén Mega Prix, intervenidos con pintura acrílica roja y cabellos de la artista"¹⁰.

<http://frittacaros.helenamartinfranco.com/es/performances/14-avril/>

9. Helena Martín Franco, "La asimetría de Fritta Caro," consultado el 4 de mayo de 2018,

<http://frittacaros.helenamartinfranco.com/es/performances/10-juin/>

10. Martín Franco, "La asimetría de Fritta Caro."

Aquí, *Fritta* ha tomado por completo la identidad de la artista y se ha declarado autora de sus propias obras, de nuevo interviene con los residuos de su anterior identidad objetos icónicos, decorativos, de bajo valor económico que obtuvo en el centro comercial. Por otro lado vale la pena señalar que al observar este conjunto de elementos subastados que constituyen el mundo simbólico de *Fritta Caro*, es fácil percibir de nuevo que la artista hace uso de la ironía para denotar la artificialidad y la ficción con la que se construyen los estereotipos culturales.

Ahora entro en el terreno de los cuestionamientos que propone Martín Franco con la creación de una identidad alternativa como *Fritta Caro*.

La función simbólica de *Fritta Caro*

A lo largo de las acciones que he citado anteriormente hemos podido ver como *Fritta Caro*, con su apariencia hace visible la estereotipación de la mujer inmigrante en la que se inscriben no sólo delimitaciones de género, sino también de cultura. Pues según señala Martín Franco, la imagen de la artista latinoamericana también está estereotipada en términos de 'otredad y autenticidad esencial', por ejemplo, la identidad de Frida Kahlo se ha convertido en un símbolo arquetípico de la producción artística de las mujeres latinoamericanas en el mundo. Incluso la misma artista ha comentado, a manera de anécdota, que al llegar a Canadá y señalar que era artista y que provenía de un país latinoamericano, en más de una ocasión su interlocutor exclamó "¡ah igual a Frida Kahlo!"¹¹ hecho que fue causando en ella incomodidad al repetirse frecuentemente.

Posteriormente esta incomodidad la llevó a cuestionarse en torno a los términos en que se construye un discurso de identidad cultural y a plantearse la necesidad de hacer algo al respecto. De esta manera por medio de *Fritta*, su *alter ego*, se apropia de algunos rasgos de Kahlo y luego se despoja de ellos, demostrando así que la identidad no es una categoría reductiva y de la misma forma desmitifica la idea de que existe un único modelo identitario en la producción artística latinoamericana.

Por otro lado, en el intento por desmontar este significado limitante de identidad, también logra sacar a luz el desconocimiento y la invisibilidad de la que han sido víctimas muchas artistas latinoamericanas.

De igual modo, se puede decir que artistas como Martín Franco extienden el debate en torno a la identidad femenina al plano cultural, pues no se sienten cómodas por llevar

11. Martín Franco, "La asimetría de *Fritta Caro*."

dos etiquetas que las rotulan: como mujeres y como latinoamericanas, ambas categorías denotan límites que las identifican dentro o fuera de un contexto social determinado. Por ejemplo, en el caso de la categorización de género 'femenino' se enmarca a la mujer dentro de clasificaciones como la belleza, el recato y la pureza; por otro lado, en la categorización de cultura 'latinoamericana' la mujer es incluida dentro de conceptos como exotismo que la llevan fuera del terreno de una supuesta normalidad.

En el caso de *Fritta Caro*, podemos ver que para contrarrestar la exclusión que provocan este tipo de categorizaciones, Martín Franco decide utilizar de nuevo la ambivalencia como una estrategia crítica ante este tipo de clasificaciones. La apariencia de *Fritta* es ambivalente: es real y ficticia, es latinoamericana como Frida y canadiense como la atleta, es un personaje híbrido quien por medio de su apariencia y sus acciones denota significados contradictorios.

Con respecto a esta cuestión también es imperativo destacar que autores como Douglas Kellner, han señalado que el concepto de identidad actualmente se define en términos de ambivalencia, planteando que: "La identidad se convierte hoy en un juego libremente elegido, una presentación teatral del yo."¹² Por su parte, autores como Zygmunt Bauman en su ensayo titulado *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad*, ha destacado que la razón de usar este enfoque: 'posmoderno de la identidad', es que permite "evitar la fijación y mantener las opciones abiertas y así no generar censuras."¹³

Martín Franco elige a *Fritta* personaje ambivalente, como protagonista de su juego metafórico, también tiene en cuenta sus características físicas, sus acciones y su relación con los contextos donde va actuar. Escoge el centro comercial como laboratorio de estudio social, propicio para poder analizar los comportamientos, respuestas y situaciones que surgen cuando se pone sobre evidencia la ambigüedad y la ficción en la que se construye el concepto de identidad (en este caso cultural). *Fritta* abre dos campos de reflexión donde: por un lado, refleja parte del proceso de adaptación que viven los inmigrantes y, por el otro, el proceso de interpretación cultural que realizan los habitantes locales, respecto a los rasgos del recién inmigrante.

Recordemos que en el juego *Fritta* en la primera fase invita al espectador a que presencie su conversión entre Martín Franco (la mujer inmigrante) y Frida Kahlo (símbolo artístico de latinoamericanidad) denotando así, la ficción de este hecho. En la segunda fase le pide al espectador local que elija su nombre, de esta manera tras la elección de nombres como: *fille du soleil* (hija del sol), *Goddess* (diosa), *Holly* (santa), *Grace* (gracia), *Eve*, *Barbie*,

12. Zygmunt Bauman, "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad," en *Cuestiones de identidad cultural*, comps. Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003), 40.

13. Bauman, "De peregrino," 40.

Ciderella, Sue sweet (Sue dulce) entre otros. Denota algunos estereotipos (o fijaciones como lo llamaría Bauman) que se utilizan en el momento de definir la identidad en términos de cultura 'latinamericana' y de género 'femenino'.

En la tercera fase, decide optar por la alternativa de la adaptación, para ello pone su identidad en manos de una estilista local, quien en su papel de portadora de 'tendencia canadiense' cambia la simetría del peinado de *Fritta* por asimetría. De esta manera, *Fritta* se adapta a la tendencia local para conseguir que su identidad de mujer extranjera se homogenice en este nuevo entorno. En la cuarta fase, experimenta una sensación de derrota como resultado de la elección tomada en la fase anterior, motivada por esto decide utilizar otra estrategia para mimetizarse en el espacio, deambula por el espacio con lentitud, pero esta destreza causa el efecto contrario y pone en alerta a las jerarquías de la institución que ocupa, su presencia amenaza e interrumpe el funcionamiento tradicional de esta. Por este motivo, los responsables de dicha institución deciden tomar el mando del juego, deben quitar a la extraña extranjera de su campo de visibilidad y le imponen algunas normas de comportamiento en este recinto.

Por ese motivo, en la última fase de este juego *Fritta* juega con sigilo, su acción había sido restringida a permanecer en la mesa, pero sus ideas seguían siendo libres, por eso acude a la expresión gráfica para apropiarse de símbolos locales, nuevamente sus actos no pasan desapercibidos, los visitantes del centro comercial observan y los directivos de esa institución dan por terminado el juego utilizando la estrategia de la exclusión; le dejan claro a *Fritta* que sólo podía acceder a sus límites si se adaptaba por completo a las normas de apariencia, comportamiento y fines comerciales de ese centro.

Así, *Fritta* sale del juego y Martín Franco comprueba lo complejo y jerarquizado que es el juego de la identidad. Verifica cómo la aceptación de un modelo de identidad está supeditada a la adaptación a estas normas de control diseñadas por los entes de poder. Confirma que para conseguir esta adaptación debe perder el control de su propia identidad y construirla conforme a la voluntad de otros: por ejemplo, en su intención por alterar "el paisaje normal del lugar,"¹⁴ termina siendo obligada a abandonar el recinto ante la amenaza de la fuerza pública sobre ella.

Con respecto a este último hecho Martín Franco decide irrumpir en el espacio público por medio de su *alter ego*, porque sabe que es allí donde nacen muchas fijaciones respecto a la identidad y para desarticularlas es necesario usar la estrategia de la descontextualización. Pues como ha señalado Bauman "la identidad descontextualizada anuncia simultáneamente

14. Martín Franco, "La asimetría."

la libertad de elección del individuo y su dependencia de la guía experta.”¹⁵ En el caso de *Fritta*, su identidad elegida libremente y ubicada fuera de contexto, alteraba y provocaba a los directivos del recinto la necesidad de resaltar su guía de normas.

De la misma manera Martín Franco, por medio de esta metáfora logra evidenciar, como señaló Cecilia Fajardo Hill, que “nuestra ‘identidad’ o nuestra compleja condición cultural, está conformada por un proceso dialógico lleno de contradicciones acerca de nuestra propia condición colonial, neocolonial y de reinscripción histórica personal.”¹⁶ Por ejemplo, otro hecho que refleja la escala de contradicciones que se establece frente a la ambivalente construcción identitaria de *Fritta*, es que según indica la artista, su atuendo que pretendía crear ‘una zona de protección’ en el nuevo entorno, paradójicamente termina produciendo el efecto contrario rechazo.

Alter ego como estrategia discursiva de diferencia

En conclusión Martín Franco deja claro a través de las acciones de *Fritta Caro*, que su identidad no puede enmarcarse más en categorías reeducativas. Ella desea que su identidad sea una elección personal, pero rápidamente descubre que sus elecciones están también impulsadas por un deseo de aceptación. Entonces se debate entre intentar homogeneizarse con la nueva cultura o conservar sus diferencias.

Frente a este hecho y para finalizar el análisis a *Fritta* cito la siguiente reflexión que planteó Bauman, en la cual sostiene que:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra. ‘Identidad’ es un nombre que se ha dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre.¹⁷

Así podríamos decir que *Fritta* el *alter ego*, demuestra la incertidumbre de Martín Franco (la mujer) con respecto a su identidad cultural.

15. Bauman, “De peregrino,” 42.

16. Cecilia Fajardo Hill, “Mi casa no es mi casa: imaginar lo transterritorial,” en *Adiós identidad: arte y cultura desde América latina* (Cáceres: Junta de Extremadura, 2001), 3.

17. Bauman, “De peregrino,” 41.

Bibliografía

- Ballester, Irene. "Perspectivas Feministas en la obra de mujeres artistas latinoamericanas". En *Introitus: Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano*, 7-8. Cartagena de Indias: Colectivo La Redhada y Centro de Formación de la Cooperación Española, 2010. Catálogo de exposición.
- Bauman, Zygmunt. "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad." En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul Du Gay, 40-68. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003.
- Castro Flórez, Fernando y José Jiménez. "Arte de las Américas." En *Horizontes del arte latinoamericano*, 9-15. Madrid: Tecnos, 1999.
- Fajardo Hill, Cecilia. "Mi casa no es mi casa: imaginar lo transterritorial." En *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*, editado por Gerardo Mosquera, 3-10. Cáceres: Junta de Extremadura, 2001.
- Martín Franco, Helena. "Fritta Caro." Consultada el 20 de enero de 2018.
<http://frittacaro.helenamartinfranco.com/es/>
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- McDowell, Linda. *Género, Identidad y Lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Millán Benavides, Carmen, y Ángela María Estrada. *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
- Nead, Lynda. *El Desnudo Femenino: Arte, Obscenidad y Sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Perez Carreño, Francisca. "Institución-arte» e intencionalidad artística." *Enrahonar: quaderns de filosofia. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona*, no. 32-33, (2001): 151-67.