

R I P

**UNA CRÍTICA DESDE
EL FEMINISMO
DECOLONIAL AL
ARTE EN URUGUAY**

COLECTIVA COCO

2023

ÍNDICE

9

Agradecimientos

11

Prólogo

16

Diagnóstico

40

La enfermedad y sus síntomas

49

RIP

(Revisar, Investigar, Proponer)

- Narración - Mirrorball
Luisho Díaz
- Narración - Reconstruyendo Identidad
Mayra Da Silva
- Narración - Tomar la palabra
Teresa Puppo
- Ficciones para la equidad
- Referentes feministas -
El estado del Arte en Uruguay, América
Latina y España

146

Resistencia y especulación ucrónica -
Patricia Bentancur

154

Vomitarse es necesario - Ángela López Ruiz

164

Ampliar las representaciones - Cecilia Tello D'Elia

178

Salud para cyborgs - Virginia Cardozo

196

Narrativas digitales de la memoria y Post-Decolonialidad. Discursos feministas queer y la política cultural de las emociones en la cultura red - Virginia Villaplana-Ruiz

226

Ñumin/recoger, levantar, diseñar - Ange Cayuman-Seba Calfuqueo

236

Autochequeo preventivo

244

COCO

Catalina Bunge
Natalia de León
María Mascaró

248

RIP. A decolonial feminist critique of art in Uruguay

AGRADECIMIENTOS

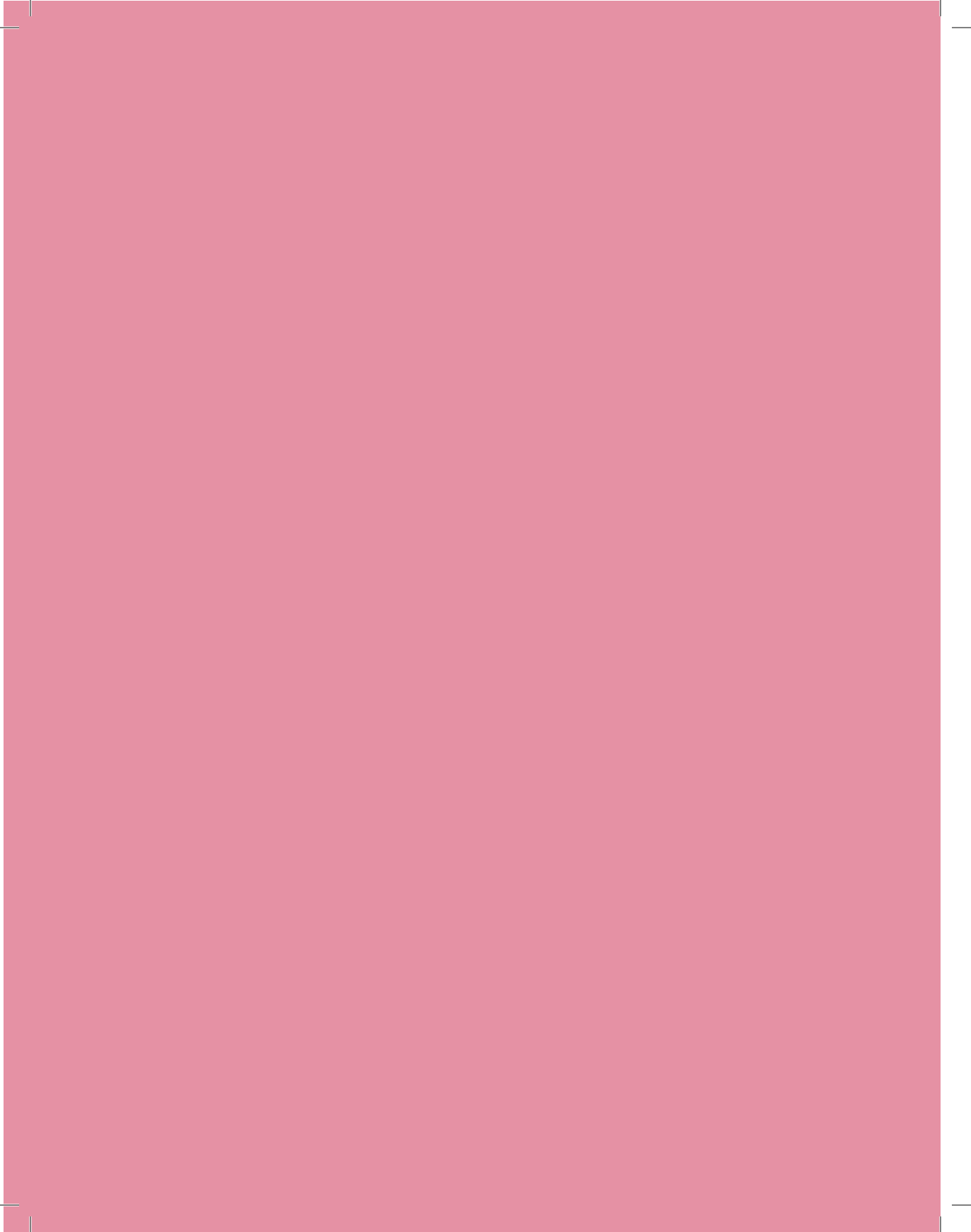
RIP es una publicación que resume nuestro trabajo, las sinergias y colaboraciones con gente querida, artistas y referentes del arte que admiramos.

El trabajo colectivo autogestionado es siempre desafiante, preservarlo en el tiempo es una decisión política por la libertad y basada en amor puro. Es imposible nombrar a todxs quienes son parte de este proyecto sin olvidarnos de nadie, COCO y cada uno de sus proyectos ha estado siempre respaldada y alentada por muchas personas que navegan nuestras mismas aguas; el arte en Uruguay. A cada una de ellas, que confió en nosotras, que se acercó con ideas, con invitaciones, que nos impulsaron cada vez que propusimos, dudamos, producimos, etcétera. A todas y cada una de ellas, gracias. Compartimos con ustedes la alegría de este libro, seguras de que sin ustedes no existiría.

Por supuesto que la realización de un libro implica recursos. Recursos materiales a los que no hubiéramos accedido sin el apoyo y la confianza de las instituciones que creyeron en el proyecto y facilitaron su concreción; al Centro Cultural de España y al Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, gracias. Recursos humanos, creativos, intelectuales, reflexivos, los que hacen de este libro una lectura obligada, profunda y hermosa, a cada unx de quienes trabajaron junto a nosotras para pensarnos e interpelar nuestras prácticas artísticas con una mirada crítica, gracias.

Sí vamos a nombrar a quienes nos sostienen y apoyan incondicionalmente, en elegir ser artistas primero, y en la realización de esta utopía convertida en libro, después. Ana, Tami, Mate, Oly, Lina, Genara, Rafa, Pipi y Lolo.

Gracias.



Diagnóstico

¿Dónde están las artistas mujeres en nuestra historia del arte? ¿Por qué solo artistas hombres son quienes representan nuestro imaginario cultural? Estas eran algunas de las preguntas que nos reunieron en 2016, como mujeres transitando un campo del arte en el que no nos sentíamos enteramente cómodas. Las vidas de Joaquín Torres García, Juan Manuel Blanes, Rafael Barradas o Pedro Figari no nos representaban, y mucho menos se parecía nuestra proyección como artistas. Era imposible proyectarnos como artistas que diéramos nombre a una calle, a una escuela, o a un museo. Incluso era una utopía pensar que una obra nuestra estuviera colgada en la pared de la muestra permanente del Museo Nacional de Artes Visuales. La extrañeza tenía sus razones, no existen ejemplos. No hay mujeres en nuestro panteón artístico, y la exigencia para su acceso era clara: ser varón, blanco, heterosexual, cis, montevideano, de clase media alta.

El modelo en el que nació y se desarrolló el arte en Uruguay era sostenido por lógicas en las que no encajábamos. Además de exigirnos ser lo que no somos, el relato artístico nacional perpetuaba el canon artístico hegemónico, los grandes temas, los soportes clásicos, sus espacios de exposición, sus lógicas mercantilistas. El museo y las galerías, el valor excesivo de las obras, el ínfimo apoyo por parte del estado, curadores y críticos validando arbitrariamente personas y obras, y el arte como un producto de corto alcance accesible a una exclusiva élite ¿Quién diseñaba esas lógicas? ¿A quién servían y para qué? La incomodidad era compartida con tantas otras personas que desde hacía años estaban activando resistencias y críticas desde sus prácticas colectivas, activistas, de reflexión y pensamiento, empujando a la acción en todas las prácticas artísticas, curatoriales, críticas, de gestión e investigación. De este impulso de cambio surge COCO, una colectiva feminista con objetivos ambiciosos: visibilizar disidencias, democratizar el acceso a los espacios expositivos, reconfigurar el arte como un agente de cambio –y no solo moneda de cambio–, y sumarnos a proponer un arte que nos represente e incluya a todxs.

Alineadas con esta nueva ola del feminismo que avanzaba reivindicando la equidad en todas las áreas de la sociedad, COCO examina al campo del arte en Uruguay como a un cuerpo agonizante ¿Qué había pasado para que enfermase? Aquel cuerpo exigía actualizar sus hábitos para adaptarse a un hábitat en transformación que hoy lo enfermaba. El mundo cambió, hoy la impunidad con la que ciertas lógicas imperantes discriminan están a la vista y en proceso de erradicación. Las relaciones de poder mutaron y el control es disputado por nuevos agentes, existen nuevas formas de relacionarse, producir, pensar, convivir. El cuerpo que nos proponíamos examinar imploraba afectado por un

hábitat en el que ya no se encajaba. Activamos entonces un análisis minucioso de los órganos que componían ese cuerpo que llamábamos «arte en Uruguay», una investigación cuyo objetivo era recorrer su historia, analizar sus lógicas de producción, validación y circulación. Interrogar las formas, recorrer los caminos, deshilvanar los hilos con los que se construyó el relato artístico en Uruguay.

Revisamos y analizamos diferentes colecciones en museos, acervos, centros culturales, premios y distinciones, publicaciones, cantidad y tipos de exposiciones individuales, talleres de artistas, representaciones en bienales, eventos nacionales e internacionales, notas de prensa, entradas en blogs y plataformas digitales; nos entrevistamos con agentes culturales y nos acercamos a colectivxs, artistas e investigadorxs que estaban ya resistiendo desde sus prácticas. Como un bisturí que abre con cuidado los tejidos, fuimos atravesando capas, dejando al descubierto los vasos comunicantes que habían esparcido la enfermedad. La investigación arrojó un diagnóstico que no nos sorprendió, nuestro campo del arte sufría del patriarcado colonialista de las grandes capitales del arte occidental. Entrado el siglo XXI ese modelo estaba claramente en decadencia, el aire de modernidad de fines del siglo XIX y principios del XX en el que había surgido y florecido el arte en Uruguay, era hoy entendido como el responsable de la inequidad en todas las áreas de la sociedad. La heteronorma como regla, la supremacía blanca, el varón como sujeto superior frente a otras identidades de género, los grandes relatos, las tradiciones, los soportes y temas clásicos dentro del arte, etc. Aquel aire rancio resultaba tóxico ante nuevas formas de pensamiento provenientes del feminismo, el pensamiento *queer* y decolonial, que permitieron la desnaturalización de lo que era -y lamentablemente persiste- y propusieron nuevas

nomenclaturas a las dinámicas establecidas: misoginia, racismo, homofobia, transfobia, machismo, clasismo, colonialismo etc. Mecanismos heredados que proyectaban desconfianza ante todo lo extraño a aquellos quienes habían controlado la producción y el consumo del arte hasta el momento, y que constituían la propia escala de valoración.

CRÍTICA FEMINISTA EN LAS ARTES VISUALES

Es a partir de la crítica feminista de la segunda mitad del siglo XX que se identifican y señalan esos mecanismos que, desde los discursos que conforman nuestra producción cultural histórica, han llevado a la creación de un sujeto mujer como identidad simbólica, relegado a la subalternidad del sujeto varón, y que está sustentado en el binarismo de género. El sistema patriarcal –sostenido por el modelo biologicista que argumenta la diferencia sexual– aplica en el cuerpo de una persona recién nacida una batería de lógicas y dispositivos destinados a adjudicar un lugar determinado en el orden social, según su categorización sexual como varón o mujer. Históricamente el espacio público y las instituciones que estructuran nuestros sistemas sociales –gobiernos, sistemas de salud, de educación, de seguridad pública, de políticas económicas, de relaciones internacionales, de producción de conocimiento y cultura, etcétera–, están en las manos de varones; y el espacio doméstico y privado junto a las actividades de cuidado y reproducción, a cargo de mujeres.

En nuestra investigación el binarismo fue una gran pared metodológica contra la que chocamos cuando empezamos a indagar en los archivos. La imposibilidad de evitar esa división binaria nos impedía ahondar en el impacto que el

patriarcado y el colonialismo habían tenido en el campo del arte en Uruguay (al no poder identificar y valorar la participación de otras subalternidades). Esto supuso que luego de visibilizar la ausencia de las mujeres en nuestras narrativas, nos enfrentáramos a una violencia sistémica aún mayor, más honda, más dura: el decreto de la inexistencia. Si no hay lugar en la categorización de otros géneros, razas, clases, etcétera, es porque no existe siquiera la posibilidad de que sean.

Las razones escapan al propio campo del arte, y es acá donde la reflexión lúcida y consciente que Virginia Cardozo realiza en su artículo *Salud para cyborgs* en este libro se vuelve fundamental. Doctora en medicina y magíster en género y políticas de igualdad, Cardozo analiza, desde la crítica feminista, las operaciones que el patriarcado ha diseñado y ejecutado para normalizar una polarización de género que todxs estamos destinados a ejercer, a pesar de la imposibilidad performática que eso implica, pues no hay éxito posible para un individuo en la reproducción total de los mandatos y estereotipos implícitos en el «ser varón» o «ser mujer». Y aún así, condenados al fracaso forzoso, el mecanismo sobrevive y moldea nuestra convivencia.

Esta primera catalogación será promovida y sostenida durante toda la existencia de la persona desde el resto de las instituciones y poderes de ese sistema. La mirada del feminismo sobre la producción cultural histórica buscará evidenciar las violencias en las dinámicas creadoras de sentidos – comprometidas en la perpetuación de ese orden «natural» y desigual basado en la diferencia sexual–, a la vez que irrumpirá en los procesos patriarcales de representación, para re significar a lxs sujetos sociales oprimidos. Reconocemos entonces dos grandes efectos que el patriarcado ha impuesto en los procesos culturales históricos, y que luego de la investigación hemos podido

confirmar en nuestro relato artístico. En primer lugar, las imágenes y las narrativas de la mujer han sido creadas desde la mirada masculina, necesariamente simbólica y arbitraria, y siempre para su placer y conveniencia. Teresa de Lauretis, pionera del pensamiento *Queer*, y crítica de las representaciones culturales, en su libro *Alicia ya* no argumenta que las mujeres no estamos presentes en esas ficciones masculinas, sino que nuestra posición es en el incómodo lugar de espectadoras, entre la mirada y la imagen (De Lauretis, 1984, 113). Esta mujer ideal, constructo masculino para su propia satisfacción y control, es ajena a las mujeres materiales, a los sujetos históricos concretos que representa, no existiendo una relación directa con ellas (de Lauretis, 1984. P.16). La mujer no solo no está presente en esas imágenes creadas por el patriarcado, sino que además, y este es el segundo efecto, tampoco está en su creación. No nos identificamos en esas imágenes, porque tampoco pudimos producirlas o intervenirlas.

Desde el famoso artículo de 1971 *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* de la historiadora del arte Linda Nochlin, el feminismo pone en evidencia los mecanismos patriarcales concretos que hubieron desterrado a la mujer de los espacios de producción artística. La propia pregunta que da título al texto es una trampa de la autora, al proponer evaluar el campo del arte desde la propia mirada creada por el hombre blanco: no hubo mujeres artistas, y si hubo alguna, no fue una gran artista. Llegar a esta conclusión al mirar la tradición artística universal implica «naturalizar lo que es» dice Nochlin, asumir como «naturales» los mecanismos que construyeron esas tradiciones y que fundamentan las lógicas para evaluar quién es un artista, y disponer de una escala que determina quiénes son los mejores dentro de ese sistema. Los factores que han definido nuestro campo del arte tal cual es, son netamente culturales y patriarcales, y los

resultados en cuánto a quiénes son los mejores artistas, los grandes temas, los grandes soportes, y sus mecanismos de validación estética, de gestión, distribución, etcétera, son meramente funcionales al propio sistema. Historizar la producción artística de hombres y mujeres bajo los criterios creados por el propio sistema machista, implica suponer una respuesta desfavorable a las mujeres antes de comenzar. Es desconocer que el acceso a la producción artística estaba vedado a este género.

A su vez, existe una mitología artística que refuerza la idoneidad «natural» de los hombres blancos para ser grandes artistas, basada en la idea de «genio», artistas dotados de un don divino desde la cuna, o artistas de grandes proezas y resistencias a sus condiciones sociales –familias, clase, etcétera–, que lograron la maestría en sus trabajos a pesar de las contrariedades sociales. Estos relatos rescatados por lxs historiadorxs, desconocen las dinámicas propias del sistema patriarcal en el arte, ¿Cuántos de esos grandes artistas eran familiares directos de artistas profesionales (siendo entonces exonerados de los honorarios de las clases y admitidos fácilmente)? ¿Cuántos de ellos contaban con el apoyo de mecenas que facilitaba los medios económicos para la dedicación necesaria a investigar y producir arte? ¿Cuántos de esos artistas contaban con la disponibilidad de tiempo y recursos al no estar determinados por mandatos sociales que les imponían otras tareas, o los alejaban de los espacios de formación, creación y discusión del arte? El surgimiento de estos grandes artistas y sus obras maestras, concluye Nochlin, se debe a una situación social de privilegios, determinada por instituciones y contratos sociales concretos y definibles, como son las academias de arte, el sistemas de mecenazgo, las escalas de valoración estéticas, los temas y soportes clásicos, o las mitologías sobre el genio (Nochlin, 2001, 77).

Otra era la realidad de las mujeres, quienes tenían prohibido el acceso a los espacios de formación y trabajo; no tenían permitido asistir a reuniones privadas con hombres, a estudiar cuerpos desnudos, o a estudiar cualquier cosa que no fuera acorde con sus mandatos, es decir, las tareas de reproducción y cuidado –y este último término entendido en su más amplio espectro, cuidado de lxs hijxs, de sus maridos, de sus hogares, de sus familiares ancianos y enfermos, y también el cuidado de la armonía y la belleza de los espacios domésticos o compartidos con otrxs-. Andrea Giunta en su texto del 2018 *Feminismo y arte latinoamericano*, argumenta que el mundo del arte funciona como una pantalla de las violencias que existen en la sociedad, la violencia simbólica es una forma eficaz de eliminar las voces disidentes, y en el caso del arte se concreta bajo el formato de la exclusión, descalificación, desautorización e invisibilización (Giunta, 2018, 23). Las mujeres no tenían permitido disentir, opinar, votar, proponer, resolver o criticar, las mujeres no podían pensar y expresar, dos acciones fundamentales para el arte. ¿Esto quiere decir que no hubo grandes mujeres artistas? No. Esto quiere decir que no hubo intención de verlas, mucho menos reconocerlas. Si bien algunas podían acceder a coquetear con los soportes y temas de lo considerado arte (en general por parentescos con sus maestros), en ese tipo de arte que se compra y se vende, se comisiona, se expone, y se recopila en tesis y retrospectivas, no había lugar para aquellas artistas que tuvieron tiempo y recursos para cultivar y explotar su creatividad, maestría técnica y agudeza espiritual en los espacios a los que estaban destinadas. Las manos que bordaron, tejieron, cosieron, moldearon cerámicas y las pintaron; dentro de los hogares, las reuniones de costura, los talleres de hilado (y todas otras posibilidades fuera del canon), no serían rescatadas ni nombradas por el relato hegemónico.

La propuesta del feminismo, concluyen varias críticas del arte, y adherimos con COCO, no debe ser solamente rescatar artistas disidentes del relato hegemónico para incluirles en la historia del arte patriarcal, lo que implicaría perpetuar la mirada machista; sino evidenciar las lógicas patriarcales que imponen la desigualdad, para proponer una deconstrucción absoluta que nos constituya a todxs como sujetos con igualdad de derechos y posibilidades. En el caso de las artes visuales, y siguiendo a De Lauretis, sería apropiarse por fin de las representaciones propias y sus procesos de significación, generando las condiciones para habilitar un sujeto social nuevo y realista, que articule al «sujeto femenino» (históricamente creado por y para el hombre), con las mujeres históricas y materiales, y lograr desestabilizar, por fin, las ficciones hegemónicas.

Virginia Villaplana Ruiz, artista visual, escritora e investigadora cultural española, presenta en su artículo, los cruces entre las prácticas artísticas feministas y *Queers*, y los pensamientos referentes a la decolonialidad y el giro afectivo, que han tomado fuerza en las últimas décadas dentro de los espacios de reflexión cultural. Lo hace a través del análisis de las obras artísticas contrahegemónicas que no solo han resistido la invisibilización y descalificación por situarse en los márgenes del canon, sino que han producido narrativas de la memoria y la documentalidad – surgidas a partir de esas subjetividades y afectividades en disputa– instalando la reflexión y la reinención de las propias prácticas, y generando nuevos archivos que serán fuente para los nuevos relatos.

CRÍTICA FEMINISTA DECOLONIAL EN AMÉRICA LATINA

La perspectiva feminista latinoamericana es diferente a la del norte global. El origen de nuestra historia del arte está dominada por una narrativa colonial que se autoproclama con orgullo heredera del arte europeo. Como señala la activista feminista boliviana, co-fundadora de *Mujeres Creando*, María Galindo, “no se puede descolonizar sin despatriarcalizar” (Galindo, 2013, 97). Ambas violencias se imbrican en nuestras identidades-nación de un modo particular que ha de ser analizada con cautela evitando la inocencia histórica frente al relato masculinizado del colonialismo, que propone una historia de vínculos entre el conquistador, protagonista y amo, y el colonizado, víctima y vasallo. Historia de héroes y proezas, que olvida el patriarcado precolombino¹. Será a partir del análisis profundo de la huella de las estructuras patriarcales que ya existían en nuestras tierras antes de la llegada de los españoles –y que fueron luego sostenidas por el proceso colonial–, que comprenderemos la profundidad del colonialismo. Las adaptaciones de instituciones y mandatos patriarcales culturales, religiosos y políticos, de ambas culturas –originarias y españolas–, impuestas y adaptadas entre unos y otros, conservan como objeto fundamental

1 Según la evidencia existente hasta el momento no podemos negar jerarquías fundadas en los privilegios masculinos en las sociedades pre coloniales. Existía, por ejemplo, la práctica de entregar a jóvenes elegidas como parte del contrato de subordinación en los procesos políticos entre los pueblos originarios, Galindo cita el caso de las comunidades conquistadas por los Incas (Galindo, 2013, 102), y que se perpetuó con las negociaciones entre colonizados y conquistadores.

el control sobre el cuerpo de las mujeres, a partir de reglamentar el contrato sexual y la reproducción (Galindo, 2013, 104).

En esa adaptación y negociación entre ambos sistemas, los cuerpos feminizados son atravesados por su condición de género, de clase y también por las jerarquías de color y raza que imponen una gradación racial que repercutirá en nuevos niveles de perversión y abuso. Las relaciones incluso intra raciales serán mediadas –y disciplinadas– por la mirada colonial que permeó todos los contratos, generando nuevos órdenes racistas y misóginos que sometieron a todas las mujeres, y que son sostenidos por las instituciones que controlan los vínculos hasta la actualidad (religión, estado, familia, sistema de salud, educación, artes, etcétera). Las mujeres blancas serían dueñas de un capital estético y erótico intransfrible, al ser la encarnación de la virtud, la belleza y la santidad, y el acceso a ella es símbolo de poder; mientras que las mujeres no blancas serían feas, disponibles, y el acceso a ellas, irrestricto (Galindo, 2013,119), perdiendo casi por completo la propia condición de mujer al desvanecerse el ser objeto del deseo masculino. Este orden social desigual y violento, será reforzado y fomentado por las producciones simbólicas de las incipientes naciones latinoamericanas, que seguirán produciendo imágenes y narrativas sobre las mujeres, por y para el hombre blanco, con gran responsabilidad en los efectos subjetivos individuales y colectivos.

Este libro reúne el trabajo de artistas e investigadorxs locales e internacionales, que interpelan y evidencian los mecanismos coloniales que persisten hasta el día de hoy, sus voces son un llamado a la acción concreta para su reflexión y erradicación. Ángela López Ruiz, artista, curadora e investigadora uruguaya, presenta al Museo

como un dispositivo colonial clave, que a partir de sus lógicas estéticas, de tutelaje, de documentación, y de circulación, perpetúa la subalternidad simbólica de latinoamérica al norte global. López Ruiz propone que hasta que no se erradiquen esas dinámicas opresoras de nuestras prácticas expositivas y de conservación, seguiremos siendo cómplices de la continuidad del dogma occidentalista. Cecilia Tello D'Elía, historiadora de arte argentina radicada en Uruguay, en un acto subversivo en el que deja en evidencia las arbitrariedades machistas y colonialistas que han sostenido el campo del arte, permite entrever posibles estrategias para liberarnos y fantasear con nuevas formas de narrar. El Colectivo chileno *Rangiñtulewfü*, formado por lxs artistas Ange Cayuman (investigadora y artista), y Seba Calfuqueo (artista y curadorx), nos proponen un ejercicio decolonial sutil y profundo. A partir de la intuición como hipótesis, el estudio del witrál -telar mapuche- y su propia experiencia vital, descubren las intromisiones despiadadas que el colonialismo ha ejercido en nuestro cono sur, determinando incluso la configuración identitaria del pueblo Mapuche, donde los cuerpos sexo-genéricos y sus prácticas sexo-afectivas no eran el eje fundamental para la definición de las identidades.

CRÍTICA FEMINISTA DECOLONIAL EN URUGUAY

Al igual que el Uruguay como estado jurídico y político fue creado a imagen y semejanza del de los colonos, también lo fue el origen de nuestro arte como tal, fundado en concepciones estéticas y dinámicas colonialistas. Jacqueline Lacasa, artista, investigadora, curadora y única mujer directora del Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay, en su libro *Influencias* (2015), presenta al

arte nacional de ese momento sumido en las tensiones propias entre el modernismo imperante de los discursos genealógicos, y la práctica pujante de lxs artistas que desde la segunda mitad del siglo XX propiciaban prácticas y conceptualizaciones contemporáneas. Las luchas o convivencias entre ambos discursos, terrorismo de estado mediante, alcanzan el siglo XXI, donde todavía persiste un dispositivo artístico funcional a sus orígenes modernistas, y cuyos intereses ideológicos-culturales permanecen como sistema de valoración, y por tanto como sistema de control estético. “La primera mitad del siglo XX se ve signada por la investigación en escultura y pintura, con mayoritarios casos en que la mujer no está presente, y por una rica producción hegemónica que se dirime entre lo que fuera la escuela del Círculo de Bellas Artes y la Escuela del Sur del maestro Joaquín Torres García” (Lacasa, 2015, 15-16).

¿Cuáles son las dinámicas utilizadas para gestar y sostener un arte obsesionado con una tradición ajena? Sin duda la enunciación es uno de ellos, nombrar constantemente las relaciones, similitudes, herencias o «riquezas» que provienen del arte europeo, es una práctica permanente en la validación de nuestro arte y sus artistas. Jacqueline Lacasa llama «nostalgia activa» a esa fuerte admiración por el mundo intelectual eurocentrista que conduce a un «dogma filial» difícil de superar, en donde “los referentes institucionales en el arte mantienen la homeostasis del sistema canónico desde la perpetuación de las dinámicas e instrumentos de aquel sistema, asegurándose los beneficios secundarios implícitos a este conservadurismo” (Lacasa, 2015, 12). Desde estos conceptos psicológicos-emocionales, y que son también políticos, se encuentra la validación de las producciones locales en función de su cercanía con el canon europeo-norte americano. Las biografías de nuestrxs artistas están

plagadas de comentarios sobre sus involucramientos en tales o cuales movimientos en Europa, los encuentros con célebres artistas del siglo XIX y XX, las participaciones en muestras en ciudades del norte².

En el 2011, por ejemplo, con motivo del centenario del Museo Nacional de Artes Visuales, se realizó una muestra conmemorativa que reunía cien obras que representaban los primeros cien años del Arte en Uruguay. En su catálogo podemos leer las reflexiones y cronologías por parte del ministro de cultura de entonces (Ricardo Ehrlich), la ministra de cultura anterior (María Simón), y quienes ejercieran la dirección del museo desde 1969 hasta la actualidad. Entre todxs hay consenso sobre la selección de obras: si bien deja muchas piezas fuera, es una representación de nuestro recorrido artístico. Ese recorrido muestra que de lxs ochenta y cinco artistas seleccionadxs, casi el 80% realizó viajes de estudio, formación o 'viajes artísticos' a Europa, y casi el 40% lo hizo becado por el gobierno uruguayo (MNAV, 2011). Es decir, el Estado estimuló, provocó y financió la influencia europea en sus artistas en una apuesta hacia el "enriquecimiento" de los contenidos y las formas de la producción local, lo que determinará y profundizará el modelo europeo como medida de evolución de nuestro arte, situándolo con orgullo dentro de una tradición canónica "universal". En este recorrido, el arte nacional no solo se empapó de los estilos, vanguardias, temáticas y soportes comunes en Europa, sino también de sus lógicas de circulación y de mercado, su sistema de valores, sus

2 La obstinación por validar sus trayectorias a partir de este canon es enorme, por ejemplo en el caso de Guiscardo Améndola, uno de los artistas presentes en la muestra conmemorativa del centenario del MNAV, quien nació y murió en Montevideo (y de quien no hemos encontrado evidencia de algún viaje al exterior), pero que su entrada en Wikipedia# indica que es egresado de la Academia de Bellas Artes de Nápoles, lugar del que sí egresó su padre italiano antes de radicarse en Montevideo, con quien estudió y se formó en Uruguay.

estructuras institucionales y disciplinares, y hasta de aquellos intereses políticos, sociales y culturales que determinaban la producción artística de aquellas latitudes. El reconocimiento a este origen y persistencia colonial del que estamos hablando, es un análisis que ya se reconocía en los espacios de reflexión y crítica del arte en Uruguay de mediados del siglo XX. En 1969 María Luisa Torrens reconocida docente y crítica de arte, comentaba sobre esto en el diario nacional *El País* a raíz de una muestra de arte en Montevideo denominada *Ottocento, la respuesta uruguaya*. En su crítica la autora asume el colonialismo impregnado, y yendo más allá, narra con perspicacia cómo, si bien el siglo XIX había sido de gran revuelta en Europa, “liberando al arte de todos los esquemas y preconceptos, liquidando los «grandes temas» y validando la presencia de todos los hombres [sic] de todas las clases sociales y de todos los colores” (Torrens, 1969,1); en Uruguay corría una historia opuesta, la de recurrir a la Academia para cimentar nuestro arte, en lo que Torrens va a determinar como un grave error que redundaba en una pintura sin pathos, sin emoción, descargada de nervio y reducida a un documento histórico.

“La Academia, que ya desde las primeras décadas del s. XIX es combatida en Francia, se transforma en el desiderátum de estos países incipientes. Ese retraso de un siglo, esa falta de sincronización, se prolongará por espacio de otro siglo y medio, acortándose poco a poco la distancia. En el mediocre despertar pictórico de nuestro país incide a la vez la presencia de artistas viajeros provenientes de la península, que acrecientan la expectativa, y la carencia absoluta de una política cultural. Si Blanes, en lugar de dirigirse a Italia como lo hizo, hubiera trabajado en relación con un Courbet, por ejemplo, muy otra hubiera sido la historia de

la pintura en el siglo pasado. Pero en aquella época regía la idea de la capacitación artística, la idea de que era absolutamente necesario partir de un aprendizaje acabado del dibujo y la pintura, para luego liberar la expresión. Se pensaba que el hombre [sic] había demorado siglos en evolucionar hasta llegar al nivel de los maestros del Renacimiento, y la propuesta íntima de todos los creadores nacionales de la centuria pasada era recorrer con esfuerzo el camino". (Torrens, 1969, 1)

En 1979 Ángel Rama, escritor, crítico y editor uruguayo, hablaba incluso del «acriollamiento» en el que estábamos inmersxs, modelo profundizado por la crítica decolonial que analiza la adopción de los gestos del colonizador en las formas y contenidos realizados por lxs colonizadxs. Rama reflexiona sobre cómo el colonialismo ibero-europeo en las artes relegó al tradicionalismo y al folklore a las culturas indígenas y africanas en nuestros territorios (Rama, 1979, 8-9). Estas reflexiones se dan en un contexto de máxima agitación en todos los ámbitos, y su pensamiento frente al colonialismo cultural no deja de ser especialmente pesimista, donde lo único posible ante el «vacío americano» que implica la imposibilidad de "abandonar lo que ya está integrado como estructura mental y jerarquía de valor a la personalidad creadora", es la inclusión de algunos elementos de nuestra cultura a los elementos hegemónicos de las culturas europea y americana, un mínimo aporte original que daría la nota de exotismo, lugar en el que aún le gusta colocarnos a los colonizadores (Rama, 1979, 8).

Hoy, empezando la segunda década del siglo XXI, el lugar de Latinoamérica es otro. Los espacios de producción de pensamiento y cultura han trabajado incansablemente para desvincularse de la matriz colonial del poder,

para trascender el «trauma iniciático», como lo denominó Lacasa. Desde los autores del pensamiento decolonial y el activismo vivo en las calles, las artes y la cultura en general, se produjo una transformación de la subjetividad colectiva hacia una separación de aquel espejo deformante que es el colonizador. La cultura históricamente patriarcal y colonial, dedicada a fomentar y profundizar los mecanismos de dominación y privilegios de los varones sobre otros géneros, o la blanquitud sobre otros colores de piel, etcétera; es hoy el campo de batalla donde se deja en evidencia, se rechaza, y sobre todo, se reubica el origen colonial en un nuevo orden conceptual. Desde la toma de la palabra se han podido nombrar subjetividades olvidadas, violencias naturalizadas, abyecciones impuestas. América Latina, otrora mera nota de exotismo cultural, hoy es la cantera a la que acuden desde el norte para reformular y replantear los modos históricos que han sumido a la sociedad en un sin fin de crisis sociales y ambientales –que ponen en riesgo la propia vida como la conocemos. La comunidad, la sororidad, la diversidad, lo múltiple, una antropología más allá de lo humano. Modos ajenos al humanismo europeo en ruinas, hoy toman fuerza desde la resistencia ancestral latinoamericana para convertirse en opciones válidas que contrarrestan la decadente soberbia histórica patriarcal y colonial.

COCO – EL DIAGNÓSTICO

Los datos que componen la historia del arte en Uruguay desplegados por primera vez en conjunto por esta investigación, nos permitieron problematizar los mecanismos violentos utilizados en la construcción de nuestro campo del arte, para cuestionarnos ¿Estamos libres de reproducirlos? ¿Es posible la construcción colectiva y en primera persona de un relato? ¿Qué sucede al evidenciar y deshacer los hilos conductores de un relato que sustenta la historización de un territorio? ¿Es posible sustituir la historia por múltiples relatos que permitan una identidad amorfa, diversa y no definible de un territorio? Este libro pone en diálogo el trabajo de COCO con el de referentes del arte en Uruguay y la región, para seguir pensándonos y proyectándonos, imaginando un arte de todxs y con todxs, y promover acciones concretas en una dirección de igualdad y diversidad que permeen desde el arte hacia toda la sociedad.

A partir de este proyecto iniciado en 2016, hemos activado varias acciones con los objetivos de visibilizar la precariedad e invisibilización a la que nos sumerge el campo del arte por ser disidentes a las hegemonías, unirnos con otrxs para potenciar el impacto de la resistencia, y proponer juntxs estrategias que sanen este cuerpo, hoy en proceso de rehabilitación, que es el arte en Uruguay. Desde que fundamos la colectiva hemos participado de las Jornadas Feministas, dado charlas en escuelas, talleres para niñxs, mostrando el trabajo de mujeres y disidencias uruguayas en diferentes ciudades del mundo; trabajamos en conjunto con Wikipedia (enciclopedia universal contemporánea y colectiva) para incluir la perspectiva de género en los artículos referentes al arte en Uruguay. Participamos en programas y seminarios de la Universidad de la República, colaboramos

con varias instituciones públicas y privadas del arte, colaboramos con artistas, publicamos artículos en revistas arbitradas, participamos en nuevos colectivos, activamos diálogos, y sobre todo, nos hemos transformado nosotras y nuestras prácticas.

En 2018 nace *Archivo X*, un proyecto que reúne artistas disidentes en una plataforma en línea, de diseño simple e intuitivo, colectivo y colaborativo, con el objetivo de visibilizar, dinamizar y activar el legajo de subjetividades relegadas del relato hegemónico y convertirlo en patrimonio público. *Archivo X* no intenta posicionarse como un nuevo relato, o como el sustituto del anterior, sino como otra voz que se suma a las existentes y a las que existirán. Permanece mutable y mutante, nutrido por nuestra mirada y por los intercambios con otras personas y colectivos. Es nuestra intención política cuestionarnos constantemente su construcción, dejarlo abierto a nuevas preguntas que surjan de nuestras teorías y prácticas. Al día de hoy, la plataforma cuenta con casi doscientxs artistas disidentes, y sigue creciendo y posicionándose como reservorio subversivo en reacción a la hegemonía del relato normativo.

En agosto de 2019, y con los pocos recursos materiales que caracterizan la producción del arte en Uruguay, realizamos la primera exposición de la investigación, cuyo nombre, *Atlas X*, hacía referencia a la constelación de datos y sucesos que articularon la construcción de la historia del arte en Uruguay. Mediante una estructura rizomática, abierta a lecturas no lineales, combinatorias intuitivas, estéticas y conceptuales, expusimos las desigualdades de género que dominaban, hasta entonces, el campo del arte nacional. Intervinimos paredes con datos, desplegamos documentación impresa y subrayada señalando los mecanismos violentos. Creamos un *Muro de la exclusión* -con la frase

escrita en neón en la pared- que se fue llenando con experiencias de violencia por identidad de género sufridas por lxs visitantes en sus interacciones en el campo del arte. También hubo una pequeña feria de arte gráfico y una muestra con artistas de *Archivo X*. Una mesa con nuestros libros y publicaciones de arte intervenidos con el porcentaje de representación de mujeres artistas. La experiencia de *Atlas X* fue tan fugaz como efectiva, de ella surgieron nuevos diálogos, inquietudes, y propuestas para potenciar el alcance y la profundidad de nuestro proyecto. En 2019 a partir de haber visto el registro de *Atlas X*, Andrea Giunta se reúne varias veces con nosotras en Montevideo para dialogar sobre los espacios del feminismo y las mujeres en el arte en Uruguay, y nos invita a participar de la 12ava. Bienal de Mercosur, *Femeninos, Acciones y Afectos*, con sede en Porto Alegre. A partir de aquella experiencia de nuestros libros personales intervenidos, el trabajo se sistematiza en una obra que llamamos *Iletradxs*. Una instalación que expone una numerosa selección de publicaciones relacionadas con el campo del arte en Uruguay y Latinoamérica, intervenidas con un código de color que indica el porcentaje de mujeres representadas³. La acción evidencia la asimetría de representación de artistas mujeres en las publicaciones relacionadas con el campo del arte y su evolución, constatando la violencia epistémica sistematizada desde el registro y la documentación histórica.

Este recorrido, que iniciamos en 2016, está lleno de intercambios, colaboraciones artísticas y académicas, encuentros fructíferos y, sobre todo, del afecto del trabajo en sororidad. La mano de muchxs estuvo siempre tendida hacia nuestras inquietudes y dudas más primarias,

3 Verde cuando hay equidad de género -mayor o igual al 50 % de representación de mujeres-, amarillo cuando el porcentaje es entre el 30 % y el 49 %, y color rojo cuando el porcentaje es de 0 a 29 %.

nos compartieron sus saberes y experiencias, confiaron en nosotras y se sumaron a nuestro proyecto. Gracias a la sabiduría generosa de muchas pensadoras latinoamericanas y españolas, incluidas en este libro a través de las entrevistas realizadas, dimensionamos la importancia de la mirada feminista en nuestra historia y comenzamos a reconocer las particularidades locales y regionales, que exigen una crítica profunda a opresiones históricas que tienen que ver con nuestro pasado colonial persistente hasta el día de hoy.

En 2020, y gracias al interés, la confianza y el apoyo de Patricia Bentancur, entonces Directora del Área de Exposiciones del Centro Cultural de España, pudimos llevar a cabo una gran exposición titulada *RIP (Revisar, Investigar, Proponer)*, que recogía nuestro trabajo hasta el momento, permitiéndonos ponerla en diálogo con el trabajo de Margaret Whyte y su obra monumental *Ser y no estar*, e invitar nuevas voces disidentes en nuestro relato artístico que potenciarían el impacto de nuestra crítica. Nace entonces *Narración*, un espacio dentro de *RIP* donde se sucedieron muestras de la mano de artistas afrodescendientes con la curaduría de Mayra Da Silva, artistas *queer* con la curaduría de Luisho Díaz, y artistas trabajando sobre los pueblos originarios, curadas por Teresa Puppo. Atravesadxs por la pandemia de el Covid-19, *RIP* pudo verse desde agosto a noviembre de ese año en la planta baja del CCE y estuvo acompañada de charlas, visitas guiadas, talleres para toda la familia, y performances. De esta poderosa experiencia surge este libro, la posibilidad de recopilar lo trabajado y ponerlo en diálogo con otrxs. Registrar nuestras voces, la de todxs en estas páginas, e incluirlas en el relato artístico del Uruguay, sembrando nuevos caminos de pensamiento y acción que impulsen un relato creado por todxs y para todxs.

La búsqueda por comprender los mecanismos patriarcales que constituyen nuestro ser cultural ha sido tan intrincada como empoderante y gratificante. Los desafíos han oscilado entre las dificultades metodológicas para acceder a los datos, definir líneas teóricas para un análisis por fuera de un pensamiento dominado por la subjetividad del hombre blanco americano-europeo, hasta la reticencia de algunas personas que ven con suspicacia la perspectiva de género, o asumen una rivalidad personal contra la masculinidad o la blanquitud, quizás por miedo a perder privilegios. Creemos que este proyecto contribuye en la dirección correcta, al trabajo que se viene realizando en conjunto desde muchas áreas, hacia un porvenir más equitativo y justo para todas las personas.

La igualdad de derechos y acceso real de todas las identidades oprimidas por el privilegio patriarcal colonizador, es un reclamo que ya no puede ser ignorado por el sistema en general, ni por las instituciones, en particular. Desde que hicimos visibles los datos que revelan la violencia, ha sido imposible ignorar la relevancia de proyectar una equidad real en nuestras prácticas. Pero sobre todo, está la fuerza de cambio arrolladora que surge de las comunidades, los colectivos, las calles, los espacios de acción y exposición, que ya no dan lugar para la impunidad ni la indiferencia.

El campo del arte, tal cual lo conocimos, está agonizando. RIP.

Referencias Bibliográficas

De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.*

Ediciones Cátedra . S.A. Universitat de Valencia. Instituto de la mujer.

-

Galindo, M. (2013). *A despatriarcar.* La Vaca Editora. <http://mujerescreando.org/wp-content/uploads/2021/04/000-208-Despatriarcalizacion-Lavaca-INTERIOR.pdf>

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Siglo XXI.

Lacasa, J. (2015). *Influencias. Arte Contemporáneo en el Uruguay del siglo XXI.* CAC. 368563/15

MNAV. (2011). Centenario del MNAV. MNAV - DNC.

Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?

In *Crítica feminista en la teoría e historia del arte.* (pp. 17-44).

Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare.

Rama, Á. (1979, septiembre). Ángel Rama. Aportación original de

una comarca del tercer mundo: Latinoamérica. *Cuadernos de Cultura*

Latinoamericana, 73 (UNAM. Coordinación de Humanidades Centro de Estudios Latinoamericanos/ Facultad de Filosofía y Letras Unión de Universidades de América Latina), 23. -

Torrens, M. L. (1969, noviembre 9). Académicos del Siglo XIX. *El País*, -.

La
enfermedad
y sus
síntomas

El diagnóstico al que llega COCO, un campo del arte enfermo de patriarcado y colonizado por las grandes capitales del arte occidental, está basado en la investigación minuciosa y perseverante que durante años llevamos adelante. La recolección de datos y su análisis bajo la evidencia teórica del feminismo sustentan nuestras palabras y nos impulsan a la acción. La hegemonía de un arte hecho por varones blancos cis y heterosexuales, regido por un control estético y político del norte global, es una construcción cultural sistémica que queremos dismantelar primero, y erradicar después.

A continuación presentamos el Observatorio COCO¹, la constatación en datos de un campo del arte violento hacia todo lo que no es la norma, con el objetivo de que se vuelva piedra fundamental para la resistencia y la lucha, para desnaturalizar lo que es, y proponer tantas proyecciones para el cambio como se nos ocurran colectivamente.

1 Datos actualizados a enero 2023

OBSERVATORIO COCO

Premio Figari²

De 1995 a 2023

El Premio Figari a la trayectoria de lxs artistas visuales, fue instituido por el Banco Central del Uruguay en el año 1995. A partir de noviembre de 2009 pasa a ser gestionado por la Dirección Nacional de Cultura del MEC y el Museo Figari. A partir del año 2010 con la edición XV, el premio es otorgado a unx únicx artista en cada edición.

- De los 59 artistas premiadxs, 13 fueron mujeres, lo que representa un **22%**. María Freire fue ganadora de la segunda edición del Figari en 1996.

- En los 26 años del Premio Figari, 86 personas han sido parte del jurado, 26 han sido mujeres, lo que representa un **30%** del total.

Premio Nacional de Artes Visuales³

2006 al 2023

Este premio es el más importante y antiguo en nuestro país y tiene origen en el Salón Nacional de Bellas Artes inaugurado en 1937. La continuidad, organización y modalidad de premiación ha variado desde entonces, hasta convertirse en el Premio Nacional de Artes Visuales en el año 2006. Desde entonces el premio homenajea con su nombre a una personalidad relevante del arte uruguayo, y se entrega cada dos años. Es sobre este período -2006-2023- que se presentan los datos a continuación.

2 Información extraída de la página del premio Figari: <https://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/10360/20/mecweb/historia?breadid=null&3colid=10397>

3 Información extraída de la página del MNAV: <http://acervo.mnav.gub.uy/index.php>

- De lxs 16 artistas ganadorxs del *Gran Premio* y/o el Primer Premio, un **50%**⁴ han sido artistas mujeres. En 2006, Cecilia Vignolo fue la ganadora en la primera edición y su obra *La vida es un flujo y reflujo* fue la primera performance premiada en la historia con este reconocimiento.

- El jurado ha estado compuesto por 39 personas, de las cuales 19 fueron mujeres (**51%**).

- En esta última etapa del Premio Nacional (a partir de 2006) se ha otorgado un nombre a cada edición. De los 9 nombres designados hasta la fecha, 4 fueron dedicados a mujeres, un **44%**.

52° Premio Nacional de Artes Visuales María Freire- 2006

53° Premio Nacional de Artes Visuales Hugo Nantes- 2008

54° Premio Nacional de Artes Visuales - Carmelo Arden Quin- 2010

55° Premio Nacional de Artes Visuales - Wifredo Díaz Valdéz- 2012

56° Premio Nacional de Artes Visuales José Gamarra- 2014

57° Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá - 2016

58° Premio Nacional de Artes Visuales Linda Cohen - 2018

59° Premio Nacional de Artes Visuales Margaret Whyte - 2020

60° Premio Nacional de Artes Visuales Gladys Afamado - 2022

- Del total de 312 artistas seleccionadxs en estas ediciones, 123 fueron mujeres, un **39%**.

Bienal de Montevideo⁵

2012 a 2023

La Bienal de Montevideo es organizada desde el 2012 por la Fundación Bienal de Montevideo, presidida por S. A. S. Princesa Laetitia d'Arenberg.

- Las cuatro ediciones hasta al momento han tenido por cu-

4 La situación del Premio Nacional con un 50% de representación en los últimos 15 años, es una clara evidencia de la importancia de las acciones por la equidad propuestas por el feminismo en las artes visuales. Este porcentaje de igualdad es alcanzado a partir de las últimas dos entregas.

5 Información extraída de la página de la Bienal de Montevideo: <http://bienaldemontevideo.com.uy>

rador general a un hombre, y 0% de representación de otro género. De lxs 12 co-curadorxs que han participado, 3 fueron mujeres, lo que representa el 25%.

- De lxs 187 artistas seleccionadxs en la Bienal de Montevideo, 58 fueron mujeres, casi el 31%.

Bienal de Venecia⁶

1954 a 2023

Desde 1954 Uruguay participa en la Bienal de Venecia, exposición de arte que tiene lugar cada dos años en esa ciudad desde 1895. En 1960 Uruguay compra el actual pabellón, siendo uno de los tres países latinoamericanos -junto a Brasil y Venezuela- que cuenta con un espacio expositivo propio dentro de los jardines de la Bienal.

-De los 49 artistas elegidos para representar al país, solamente 5 han sido mujeres, lo que representa el 10% de mujeres enviadas a la Bienal. En 1966 María Freire fue una de las participantes junto a otros 3 artistas, siendo la primera artista mujer que representó a Uruguay en la Bienal de Venecia. En 1993, Águeda Dicancro fue la primera artista mujer uruguaya en presentar una muestra individual en representación del país.

-De los 28 envíos realizados por Uruguay, Un 24% fueron curadas por mujeres y un 40% fueron co-curadas por mujeres.

6 Fuente de El Monitor Plástico/ Archivo: Discurso Bienal, 2019. Línea de tiempo Bienal de Venecia. Investigación: Macarena Montañez y Pincho Casanova. Diseño gráfico: Caro Curbelo y Michelle Malrechauffe

Paul Cézanne⁷

1982 a 2023

El premio Paul Cézanne fue creado en el año 1982 por la embajada francesa con el objetivo de apoyar la creación artística de lxs jóvenes talentos uruguayxs y enriquecer los lazos culturales existentes entre Francia y Uruguay. Hasta el momento han habido 24 ediciones.

- De un total de 245 artistas seleccionadxs (no hay registro de la cantidad de artistas presentadxs), 168 fueron hombres y 77 mujeres, 31 %. La artista Ana Tiscornia fue la primera mujer en ganar este premio en el año 1986.

- De los 24 premios entregados, 8 fueron a mujeres, un total de 30%.

- El jurado estuvo compuesto por un total de 117 personas, 42 mujeres y 75 hombres (36% mujeres).

Premio Montevideo de Artes Visuales / Premio Municipal / Premio Salón Municipal⁸

1940 a 2023

Otorgado por la Intendencia de Montevideo (IM), el Premio Montevideo de Artes Visuales estimula la creación artística y reconoce a lxs artistas. Los premios son adquisición, sumándose al acervo departamental, que actualmente custodia el museo Juan Manuel Blanes.

- De un total de 1049 artistas seleccionadxs, 804 fueron hombres y 245 mujeres, lo que representa el 23 %. De los 50 premios entregados, 5 fueron a mujeres, un 36% del total.

7 Los datos son aportados a COCO vía e-mail por la Embajada de Francia en Uruguay, y es el único documento -incompleto- disponible sobre la historia del premio. Los datos fueron otorgados en diciembre de 2019.

8 Información extraída de la página del Subte de Montevideo: <https://subte.montevideo.gub.uy/buscar/premio%20montevideo%20de%20artes%20visuales>

Museo Nacional de Artes Visuales⁹

1911 a 2023

El 10 de diciembre de 1911 se crea el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de un acervo proveniente del antiguo Museo Nacional, integrado por un total de 243 obras, todas de artistas hombres. En 1932 ingresa al acervo la primera obra de una artista mujer¹⁰ y en 1937 -a partir del primer Salón Nacional de Bellas Artes- se incorporan a la colección del museo las primeras obras de mujeres artistas uruguayas¹¹. Actualmente el acervo del MNAV cuenta con 7652 obras (6870 obras y 782 objetos) de 964 artistas. De las cuales 1515 obras del museo corresponden a mujeres¹².

- Considerando entonces un total de 930 artistas¹³ que integran el acervo del MNAV, 806 son hombres y 124 mujeres, un 13%.

- La primera exposición individual dedicada a una artista mujer uruguaya se realizó 84 años después de la inauguración del museo -en 1995- dedicada a Amalia Nieto.

- En los 112 años de historia del MNAV (1911-2023) solo hubo una directora mujer, Jacqueline Lacasa, durante los años 2007 y 2009.

9 Fuente a partir de Datos Abiertos del MNAV disponible en <http://acervo.mnav.gub.uy/index.php> y chequeado vía correo electrónico con el equipo encargado del acervo del museo.

10 Óleo sobre tela, titulada "Hacia la montaña" (1929) de Ana María Prendergast (Argentina, 1897)

11 María Rosa de Ferrari, Marta Carafa, Delia Demicheri, Margarita Fabini, Carmen Garayalde, María de las Mercedes De Luis. Datos recuperados de la exposición de Enrique Aguerre en el Museo Gurvich el 24 de mayo de 2016 en el Conversatorio: "La mujer, las artes visuales y la cultura en el Uruguay: ¿Hacia dónde vamos?" https://www.youtube.com/watch?time_continue=168&v=Fa9flv5G63A&feature=emb_title

12 La colección más grande del acervo corresponde a las obras de Petrona Viera, conformada por mil y un objetos.

13 Para este análisis hemos quitado aquellas obras adjudicadas a grupos y a géneros desconocidos -que suman 34 obras.

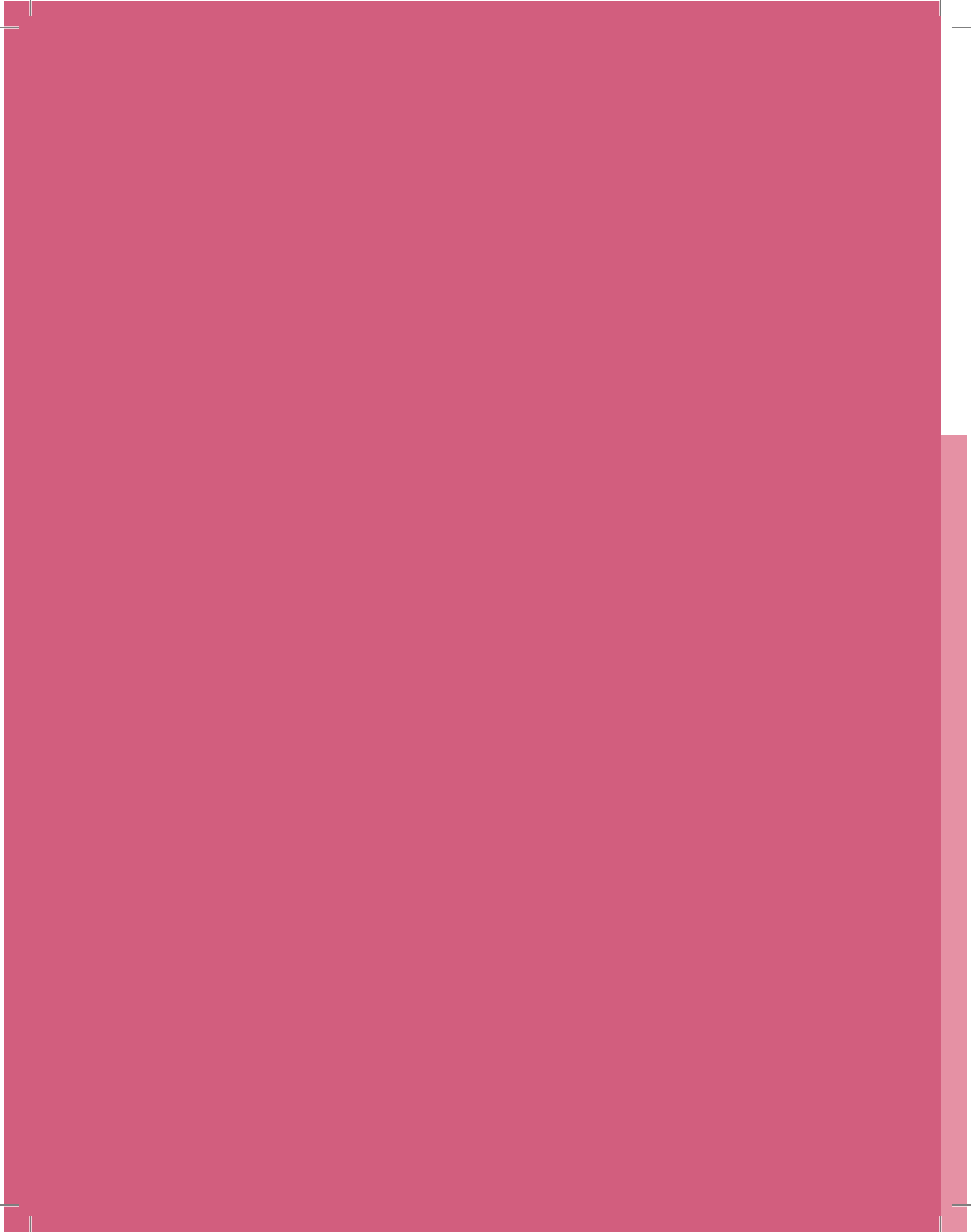
1. Domingo Laporte (1910-1928)
2. Ernesto Laroche (1928 - 1940)
3. José Luis Zorrilla de San Martín (1940-1961)
4. Alberto Muñoz del Campo (1961 - 1969)
5. Ángel Kalenberg (1969-2007)
6. Lic. Jacqueline Lacasa (2007 - 2009)
7. Mario Sagradini (2009 - 2010)
8. Enrique Aguerre (2010 - actualidad).

Museos de Uruguay

En Uruguay existen dieciséis museos dedicados a las artes visuales –o con elementos museísticos artísticos– de propiedad pública o privada, con nombres que homenajean a personas. Solo uno lleva nombre de mujer, y refiere a la coleccionista y donante de las obras y el edificio, el museo María Irene Olarreaga Gallino de la ciudad de Salto.

Museos¹⁴:

Pinacoteca-Museo Eusebio Giménez
Museo Silveira Silva
Museo Quinta Vaz Ferreira
Museo María Irene Olarreaga Gallino
Museo Luis Alberto Solari
Museo Joaquín Torres García
Museo Gurvich
Museo Figari
Museo Escultórico Edmundo Prati
Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes
Museo de Arte González Pose
Museo Colección de Pintura y Escultura Nacional Nicolás García Uriburu
Museo Agustín Araujo
Museo Casa de Juan Zorrilla de San Martín
Fundación Pablo Atchugarry
Casa Collell



C O

COCO es una colectiva constituida a finales de 2016 por Catalina Bunge, Natalia de León y María Mascaró¹, mujeres artistas latinoamericanas proponiendo activar diálogos dentro del campo del arte contemporáneo.

A partir de nuestros encuentro dentro del colectivo FAC (Fundación de Arte Contemporáneo), y entendiendo al arte como herramienta de comprensión de la realidad y potencia para el cambio, resistimos la hostilidad patriarcal que el campo del arte ofrece a todxs quienes no somos varones blancos cis y heterosexuales, proponiendo acciones que promuevan un arte no hegemónico, diverso, múltiple e inclusivo.

Reflexionamos sobre el arte en Uruguay y sus artistas; sus problemáticas reales, sus historias y sus posibles

1 En sus orígenes y hasta agosto de 2019 Lucía Ehrlich fue la cuarta integrante de COCO.

C O

devenires. Investigamos, producimos y gestionamos colectiva y colaborativamente con diferentes sectores de la sociedad, convencidas de que la transformación será juntxs.

Contactos y redes sociales COCO

Web: <https://colectivaco.com>

Mail: colectivacoco@gmail.com

Instagram: [@coco_colectivaco](https://www.instagram.com/coco_colectivaco)

Facebook: Colectiva Co

Twitter: [@COC067294374](https://twitter.com/COC067294374)

YouTube: [@colectivacoco2880](https://www.youtube.com/channel/UCcolectivacoco2880)

Contactos Archivo X y redes sociales

Web: <http://archivox.uy>

Mail: archivoxuy@gmail.com

Instagram: [@archivoxuy](https://www.instagram.com/archivoxuy)

Facebook: Archivo X

Biografía Catalina Bunge (Argentina - Uruguay)

Artista visual y curadora. En 1994 se traslada a Uruguay. Es licenciada en Diseño Industrial, Universidad ORT de Uruguay. En 2010 ingresa Fundación de Arte Contemporáneo (FAC) en Montevideo, y desarrolla paralelamente su práctica como artista y curadora. En el 2014 se instala en Inglaterra para continuar su formación curatorial en la Universidad de Essex con una Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo. Obtiene la beca de Fondo de Estímulo a la Formación Eduardo Víctor Haedo FECA 2015 proporcionada por el Mec (Ministerio de Educación y Cultura), como apoyo para la Maestría. En el 2016 funda junto a tres artistas uruguayas la colectiva artística COCO, desde la cual producen y coordinan proyectos artísticos de investigación, educación y acción, que profundizan sobre género, arte, identidad, etc. Se traslada a Madrid en 2017 y realiza la maestría Internalización de la Gestión del Sector Cultural y Creativo (2017/18), en la Universidad Complutense de Madrid. En 2021 regresa a Uruguay, se asocia junto a Galería ZOCO y desarrolla consultorías curatoriales a artistas contemporáneos. Desde el 2011 participa como artista en diversas muestras colectivas en Uruguay, Londres, Brasil y Buenos Aires. Ha curado y co-curado exposiciones artísticas en Londres, París, Montevideo, y colaborado con textos curatoriales en publicaciones de arte.

Biografía Natalia de León (Uruguay)

Artista visual, investigadora y docente. Es licenciada en Artes por la Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis (Francia) y licenciada en Comunicación por la Universidad de la República (Udelar- Uy). Después de estudiar fotografía en Montevideo, se especializó en laboratorio blanco y negro y técnicas antiguas en el Centre Iris, París, y en Penumbra Foundation, Nueva York. Desde el 2011 es miembro del Laboratorio de Cine Fundación de Arte Contemporáneo (FAC) en Montevideo, donde desarrolla su trabajo de investigación y producción artística. En 2016 funda la Colectiva COCO junto a otras tres artistas, desde la cual producen y coordinan proyectos artísticos de investigación, educación y acción, que profundizan sobre género, arte, identidad, etc. Desde el 2009 participa en muestras y acciones artísticas nacionales e internacionales. Participó en el premio Paul Cézanne 2014, 2018 y 2020 y en el Premio Nacional de Artes Visuales 2014. En 2018 obtuvo una mención en la primera edición del Premio Nacional de Fotografía del CdF y el MEC, del cual fue jurado en 2022. Desde el 2009 participa en muestras y acciones artísticas nacionales e internacionales. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación artística-académica enmarcada dentro de la maestría en Filosofía Contemporánea en la Udelar (FHUCE), habiendo realizado estudios e intercambios académicos en la Universidad de Princeton. Es docente en la UDELAR, y ha realizado publicaciones y conferencias sobre fotografía contemporánea.

Biografía María Mascaró (Uruguay)

Artista visual. Se desarrolla en las artes de forma autodidacta hasta 1990, año en el que se radica en Buenos Aires, donde trabaja en serigrafía. Realiza viajes de estudio por diferentes países de Europa y los Estados Unidos. En 2003 se incorpora al Taller de Guillermo Fernández en Uruguay, donde estudia dibujo y pintura. Entre 2004 y 2006 se instala en Londres, donde continúa sus estudios en arte, y realiza su primera muestra individual en Nolia's Gallery. En 2012, ya en Uruguay, se une a la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC) en Montevideo. En 2016 funda la Colectiva COCO. En 2021 realiza una residencia artística en AADK Spain (www.aadk.es) en la ciudad de Blanca, Murcia, España. Integra la colectiva Artistxs Visuales del Sur. Ha sido jurada de los Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura, 2020. Desde el 2014 participa en muestras individuales y colectivas en Uruguay, Argentina, Brasil, Francia, Inglaterra, y España. Obtiene diversos premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Actualmente, vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.



Fig. 1 **COCO**.

Cortesía de COCO.

R I P

A decolonial feminist critique of art in Uruguay

Abstract

From a decolonial feminist perspective, the COCO collective analyzes the field of art in Uruguay, concluding it has historically been patriarchal and deeply buried in colonialism. Based on a feminist, queer and decolonial approach, COCO exposes and analyzes the systemic mechanisms that have built this violent and oppressive field towards all art that is not produced by white, cis and heterosexual males. With optimism, it exposes proposals towards an inclusive and plural art, and picks up the region's current trends, which have become a source of proposals and strategies for global crises.

Authors

COCO Collective. Catalina Bunge, Natalia de León, María Mascaró.

Keywords

Feminism, Latin America, art, Uruguay, decoloniality.

Where are women artists in our art history? Why is it only male artists who represent our cultural imaginary? These were some of the questions that brought us together in 2016, as women working in an art field in which we did not feel entirely comfortable. The lives of Joaquín Torres García, Juan Manuel Blanes, Rafael Barradas or Pedro Figari did not represent us, let alone come close to our projections as artists. It was impossible to see ourselves as artists who would have a street, a school, or a museum named after them. It was even utopian to think that one of our pieces would be hanging on the wall of the permanent exhibition at the National Museum of Visual Arts (MNAV, for its Spanish Acronym). This strangeness had its reason; there are no examples. There are no women in our artistic pantheon, and the entry requirements were clear: to be male, white, heterosexual, cis, Montevidean, upper middle class.

The model in which art was born and developed in Uruguay was sustained by structures in which we did not fit. Besides demanding us to be something we are not, the national artistic narrative perpetuated the hegemonic artistic canon; great themes, classic formats, its own exhibition spaces, and its mercantilist logic Museum and galleries, exorbitant prices for the works, minimal support from the state, curators and critics arbitrarily validating people and pieces, and the conception of art as a short-range product only accessible to an exclusive elite. Who designed this logic? Who did they serve and for what reason? We shared our discomfort with so many other people who had been for years putting up resistance and expressing criticism from their collective, activist, and reflective practices, pushing for action in all artistic, curatorial, critical, management and research practices. Powered by this impulse for change, we created COCO, a feminist collective with ambitious goals: to make gender dissident individuals, to democratize access to exhibition spaces, to reconfigure art as an agent of change -and not

just a bargaining chip-, and to propose a kind of art that represents and includes us all.

Aligned with this new wave of feminism that kept growing, striving for equality in all areas of society, COCO examines the field of art in Uruguay as a dying body. What had happened to it? That body needed to update its habits in order to adapt to a changing habitat that was making it sick. The world has changed. Today, the impunity with which certain prevailing logic discriminates is in full sight and undergoing an eradication process. Power relations have mutated and control is now disputed by new agents, there are new ways of relating, producing, thinking and living together. That body that we aimed to examine imploded, as a consequence of the effects produced by a habitat in which it no longer fitted. We then carried out a meticulous analysis on the organs that made up that body we called art in Uruguay, an investigation which aimed to go through its history, to analyze its production, validation and circulation logics. To interrogate the modes, to follow the paths, to unravel the threads with which the artistic narrative was built in Uruguay.

We reviewed and analyzed different collections in museums, archives, cultural centers, awards and distinctions, publications, number and types of individual exhibitions, artists' workshops, representations in biennials, national and international events, press releases, blog entries and digital platforms; we interviewed cultural agents and approached collectives, artists and researchers who were already resisting through their practices. Like a scalpel that carefully opens the tissues, we broke through layers, exposing the communicating vessels that had spread the disease. The investigation yielded a diagnosis that did not surprise us: our art field suffered from the colonialist patriarchy of the great capitals of Western art. Entering

the 21st century, that model was clearly in decline. That feeling of modernity that prevailed during the late 19th and early 20th centuries, when art had emerged and flourished in Uruguay, was now considered to be responsible for inequality in all areas of society. Heteronormativity as a rule, white supremacy, the male conceived as a superior subject against other gender identities, the great narratives, the traditions, the classic formats and themes in art, etc. That stale air felt toxic when facing new forms of feminism; the *queer* theory and decolonial thought, which allowed the denaturalization of what was -and unfortunately still is- happening and proposed new nomenclatures for the established dynamics: misogyny, racism, homophobia, transphobia, sexism, classism, colonialism, etc. Inherited mechanisms that projected distrust towards everything that was foreign to those who had controlled the production and consumption of art and who constituted the very valuation scale up to that moment.

Feminist criticism in visual arts

Through the feminist critique of the second half of the 20th century, we get to identify and point out those mechanisms that, based on the discourses that make up our historical cultural production, have led to the creation of a female subject as a symbolic identity, relegated to a subordination relation with the male subject, and sustained by gender binarism. The patriarchal system -supported by the biological model that argues the existence of sex-related differences- confers a set of logics and devices to the body of a newborn person that aim to assign a specific place in the social order, according to his or her sexual categorization as male or female. Historically, public space and the institutions that structure our social systems -governments; health and education systems, public security, economic policies, international relations, knowledge and

culture production systems, etc.- are in the hands of men; and domestic and private spaces, together with care and reproduction activities, are relegated to women.

In our research, binarism was a massive methodological wall against which we collided when we began to investigate the archives. The impossibility of avoiding this binary division prevented us from delving into the impact that patriarchy and colonialism had had on the art field in Uruguay (by not being able to identify and assess the participation of other subaltern agents). This meant that after making the absence of women in our narratives visible, we were confronted with an even greater, deeper and harsher systemic violence: the non-existence decree. If there is no place in the categorization for other genders, races, classes, etc., it is because there is not even the possibility of them being.

The reasons escape the art field itself. Patriarchy has designed and executed many operations to normalize a gender polarization that we are all destined to exercise, despite the performative impossibility that this implies, since there is no possible success for an individual when reproducing all the mandates and stereotypes implicit in "being male" or "being a woman". And yet, doomed to failure, the mechanism survives and shapes our coexistence. This first categorization will be promoted and sustained throughout the person's existence by the rest of the institutions and powers of this system. The feminist view on historical cultural production will seek to shed light on the violence in the dynamics that create meaning -committed to perpetuating this "natural" and unequal order based on sexual differences-, while at the same time bursting into the patriarchal processes of representation, in order to re-signify the oppressed social subjects. We recognize then two major effects that patriarchy has

imposed on historical cultural processes, which we were able to confirm in our artistic account after the research. First, the images and narratives around women have been created from the male gaze, which is necessarily symbolic and arbitrary, and are always aimed for their pleasure and convenience. In her book *Alicia ya no* Teresa de Lauretis, pioneer of *Queer* thought and critic of cultural representations, argues that women are not present in these male fictions, but that our uncomfortable place is that of spectators, between the gaze and the image (De Lauretis, 1984, 113). This ideal woman, a male construct for his own satisfaction and control, is alien to material women, to the concrete historical subjects she represents, and there is no direct relationship between them (de Lauretis, 1984, p. 16). Women are not present in those images created by patriarchy, but also, and this is the second effect, they are not present in their creation. We do not identify ourselves in those images because we were not allowed to produce or intervene in them either.

Since the famous 1971 article *Why have there been no great women artists?* by art historian Linda Nochlin, feminism has been shedding light over concrete patriarchal mechanisms that have banished women from artistic production spaces. The very question that gives the text its title is a trap set by the author, as she proposes to assess the art field from the very perspective that was created by white men: there were no women artists, and if there were any, they were not great ones. Reaching this conclusion by taking a glance at the universal artistic tradition implies "naturalizing whatever is", says Nochlin, assuming as "natural" the mechanisms that built those traditions and that underlie the logics for determining who is considered to be an artist, and having a scale that determines who are the best within that system. The factors that have defined our art field as it is are purely cultural and patriarchal,

and the results in terms of who are the best artists, the great themes, the great formats, and their mechanisms of aesthetic validation, management, distribution, etc., are merely functional to the system itself. Historicizing the artistic production of men and women under the criteria created by the sexist system itself implies assuming an unfavorable response for women before starting. It means ignoring the fact that access to artistic production was forbidden to this gender.

At the same time, there is an artistic mythology that reinforces the "natural" suitability of white men to be great artists, based on the idea of "genius" artists, endowed with a divine gift from the cradle, or artists of great feats and resistance to their social conditions -families, class, etc.-, who achieved mastery in their work despite social setbacks. These stories that historians love to revive do not acknowledge the dynamics that characterize the patriarch system in the art world. How many of these great artists were direct relatives of professional artists (being then exempted from class fees and easily admitted)? How many of them had the support of patrons who provided the economic means to dedicate to researching and producing art? How many of these artists had the availability of time and resources because they were not determined by social mandates that imposed other tasks on them, or distanced them from the spaces for training, creating and discussing art? The emergence of these great artists and their masterpieces, Nochlin concludes, is due to a privileged social situation, determined by institutions and concrete and definable social contracts, such as art academies, patronage systems, aesthetic valuation scales, classical themes and formats, or mythologies around genius men (Nochlin, 2001, 77).

Reality was different for women, who were forbidden access to training and work spaces; they were not allowed to attend private meetings with men, to study naked bodies, or to study anything that did not comply with their mandates, that is, the tasks of reproduction and care -being this last term understood in its broadest spectrum; caring for children, their husbands, their homes, the elderly and their sick relatives, and also caring for the harmony and beauty of domestic spaces or those shared with others-. In her 2018 text, *Feminismo y arte latinoamericano*, Andrea Giunta argues that the art world works as a screen for the violence that exists in society. Symbolic violence constitutes an effective way to eliminate dissident voices, and in the case of art, it materializes through exclusion, disqualification, disavowal and invisibilization processes (Giunta, 2018, 23). Women were not allowed to dissent, give their opinion, vote, propose, resolve or criticize. They could not think and express two fundamental actions when talking about art. Does this mean that there were no great women artists? No. It means that there was no intention of seeing them, let alone recognizing them. While some could flirt with the formats and themes of what is considered art (generally because of kinship with their masters), that kind of art that is bought and sold, commissioned, exhibited, and compiled in dissertations and retrospectives, had no place for those artists who had the time and resources to cultivate and exploit their creativity, technical mastery and spiritual acuity in the spaces for which they were destined. The hands that embroidered, knitted, sewed, molded ceramics and painted them; inside their homes, in sewing meetings, in spinning workshops (and every other possibility outside the canon), would never be revived or named by the hegemonic narrative.

Several art critics conclude, and we, at COCO, agree, that the proposal outlined by feminism should not only aim to rescue dissident artists from the hegemonic narrative to include them in the history of patriarchal art, which would imply perpetuating the sexist gaze; but to evidence the patriarchal logics that impose inequality, in order to propose an absolute deconstruction process that constitutes us all as subjects with equal rights and possibilities. In the case of visual arts, and following De Lauretis, this would mean to finally get a hold of our own representations and their significance processes, thus laying down the conditions to enable the creation of a new and realistic social subject, which articulates the "female subject" (historically created by and for men), based on historical and material women, and finally destabilize the hegemonic fictions.

Decolonial Feminist Criticism in Latin America

The Latin American feminist perspective is different from that of the global north. The origin of our art history is dominated by a colonial narrative that proudly proclaims itself the heir of European art. As Bolivian feminist activist and co-founder of *Mujeres Creando*, María Galindo, points out, "one cannot decolonize without depatriarchalizing" (Galindo, 2013, 97). Both types of violence are overlapped within our national identities in a particular way that needs to be analyzed with caution, avoiding the historical innocence towards the masculinized narrative around colonialism, which proposes a history of connections between the conqueror, protagonist and master, and the colonized, victim and vassal. A history of heroes and feats, which forgets about the pre-Columbian patriarchy¹.

1 According to the evidence so far, we cannot deny the existence of hierarchies based on male privilege in pre-Colonial societies. For example, there also existed the practice of handing over young girls chosen as part of the subordination contract in political processes among native peoples.

By carrying out a deep analysis on the trace of patriarchal structures that already existed in our lands before the arrival of the Spaniards -that were later sustained by the colonial process-, we will get to understand the depth of colonialism. The adaptations of cultural, religious and political patriarchal institutions and mandates of both cultures -original and Spanish-, imposed and adapted between one and the other, maintain as a fundamental principle the control over women's bodies by regulating the sexual contract and reproduction (Galindo, 2013, 104).

In these adaptation and negotiation processes between both systems, feminized bodies are marked by their gender and class, and also by color and race hierarchies that impose a racial gradation that will have an effect on new levels of perversion and abuse. Even intra-racial relations will be mediated -and disciplined- by the colonial gaze that has permeated all contracts, generating new racist and misogynist dynamics that suppressed all women, and that are maintained by the institutions that still control the relations today (religion, state, family, health system, education, arts, etc.). White women would be considered to own an untransferable aesthetic and erotic capital, being the embodiment of virtue, beauty and holiness, and access to them represented a symbol of power; while non-white women would be considered ugly, available, and access to them was unrestricted (Galindo, 2013,119), losing almost completely the very condition of womanhood by not being the object of male desire. This unequal and violent social order will be reinforced and encouraged by the symbolic productions of incipient Latin American nations, which will continue to produce images and narratives around women, in hands of and for white men, thus bearing great responsibility for individual and collective subjective effects.

Galindo cites the case of communities conquered by the Incas (Galindo, 2013, 102), which was perpetuated with negotiations between colonized and conquerors.

Decolonial Feminist Criticism in Uruguay

Just like Uruguay, which as a legal and political state, was created in the image and likeness of the colonists, so was the origin of our art as such, founded on colonialist dynamics and aesthetic conceptions. Jacqueline Lacasa, artist, researcher, curator and the only woman director of the MNAV of Uruguay, presents in her book *Influencias* (2015), the national art of that time immersed in the tensions between the prevailing modernism of genealogical discourses, and the thriving practice of artists who, since the second half of the 20th century, were promoting contemporary practices and conceptualizations. The struggles or coexistence between both discourses through state terrorism reach the 21st century, where an artistic device still persists, which is functional to its modernist origins and whose ideological-cultural interests remain as a system of valuation and therefore as a system of aesthetic control. "The first half of the 20th century is marked by research in sculpture and painting, disciplines lacking, in most cases, any women representation, and by a rich hegemonic production between what was the school of the Círculo de Bellas Artes and the Escuela del Sur of the master Joaquín Torres García" (Lacasa, 2015, 15-16).

What are the dynamics used to create and sustain an art obsessed with a foreign tradition? Undoubtedly, enunciation is one of them, constantly naming the relations, similarities, legacies or "riches" that come from European art is a permanent practice in the validation of our art and its artists. Jacqueline Lacasa uses the term "active nostalgia" to describe that strong admiration for the Eurocentric intellectual world that leads to a "filial dogma" which is difficult to overcome, where "institutional referents in art maintain the homeostasis of the canonical system from the perpetuation

of the dynamics and instruments of that system, securing the secondary benefits implicit to this conservatism" (Lacasa, 2015, 12). From these psychological-emotional concepts, which are also political, we find the validation of local productions based on their closeness to the European-North American canon. The biographies of our artists are riddled with comments about their involvement in this or that movement in Europe, their encounters with famous artists of the 19th and 20th centuries, their participation in exhibitions in northern cities².

In 2011, for example, on the occasion of the centennial of the MNAV, a commemorative exhibition was held that brought together a hundred works representing the first hundred years of Art in Uruguay. In its catalog, we can read the reflections and chronologies by the Minister of Culture at the time (Ricardo Ehrlich), the former Minister of Culture (María Simón), and those who were in charge of the museum from 1969 to the present. There is consensus among all of them regarding the selection of works: although it leaves many pieces out, it is a representation of our artistic journey. This journey shows that of the eighty-five artists selected, almost 80% went on study, training or 'artistic' trips to Europe, and almost 40% did so with a grant from the Uruguayan government (MNAV, 2011). That is to say, the State stimulated, provoked and financed the European influence on its artists in a bet towards the "enrichment" of contents and forms of local production, which will determine and further establish the European model as a

² The obstinacy to validate their trajectories from this canon is enormous, for example, in the case of Guiscardo Améndola, one of the artists present in the commemorative exhibition of the centenary of the MNAV, who was born and died in Montevideo (and of whom we found no evidence of any trips abroad), but whose Wikipedia entry indicates that he is a graduate of the Academy of Fine Arts of Naples, from where his Italian father did graduate before settling in Montevideo, with whom he studied and trained in Uruguay.

measure of the evolution of our art, placing it proudly within a "universal" canonical tradition. In this journey, national art was not only imbued with the styles, avant-gardes, themes and supports that were common in Europe, but also with its circulation and marketing logics, its value system, its institutional and disciplinary structures, and even with the political, social and cultural interests that determined the artistic production of those latitudes.

The recognition of this colonial origin and persistence we speak of is an analysis that was already recognized in the spaces of reflection and art criticism in Uruguay in the mid 20th century. In 1969, María Luisa Torrens, a renowned teacher and art critic, commented on this in the national newspaper *El País* as a result of an art exhibition in Montevideo called *Ottocento, la respuesta uruguaya*. In her critique, the author acknowledges the impregnated colonialism, and taking it even further, she narrates with great insight how, although the 19th century had been of great revolt in Europe, "liberating art from all schemes and preconceptions, liquidating the 'great themes' and validating the presence of all men [sic], from all social classes and of all colors" (Torrens, 1969, 1); In Uruguay, the story was quite the opposite, and involved resorting to the Academy to lay the foundation for our art, in what Torrens deems a serious mistake that results in a paintings without pathos, without emotion, devoid of nerve and reduced to a historical document.

"The Academy, which has been resisted in France since the first decades of the 19th century, becomes the desideratum of these incipient countries. This delay of a century, this lack of synchronization, will last for another century and a half, as the

distance becomes gradually shorter. The mediocre pictorial awakening of our country is influenced both by the presence of traveling artists from the peninsula, who raised expectations, and the absolute lack of a cultural policy.

If Blanes, instead of going to Italy as he did, had worked with Courbet, for example, the history of painting in the last century would have been very different. But at that time, the idea of artistic training prevailed, the idea that it was absolutely necessary to start from a finished apprenticeship in drawing and painting, and only then the expression could be released. It was believed that men [sic] had taken centuries to evolve to the level of the masters of the Renaissance, and the intimate proposal of all the national creators of the last century was to follow the path with effort" (Torrens, 1969, 1).

In 1979, Ángel Rama, Uruguayan writer, critic and editor, even spoke of the "acriollamiento"³ process in which we were immersed, a model deepened by decolonial criticism that analyzes the adoption of the colonizer's gestures in the forms and contents adopted by the colonized. Rama reflects on how Ibero-European colonialism in the arts relegated indigenous and African cultures in our territories to traditionalism and folklore (Rama, 1979, 8-9). These considerations are given in a context of maximum turmoil in all areas, and his thinking in the face of cultural colonialism is especially pessimistic, where the only thing possible when facing the "American void" that implies the

3 From the word criollo, which names local people descending from Europeans. The term refers to the process whereby local culture and customs start to gain influence within foreigners.

impossibility of "abandoning what is already integrated as a mental structure and hierarchy of value to the creative personality", is the inclusion of some elements of our culture to the hegemonic elements of European and American cultures, a minimum original contribution that would give the note of exoticism, a place where the colonizers still like to place us (Rama, 1979, 8).

Today, at the beginning of the second decade of the 21st century, Latin America is in a different place. The spaces for the production of thought and culture have worked tirelessly to disassociate themselves from the colonial matrix of power, to transcend the "initiatory trauma", as Lacasa called it. From the authors of decolonial thought and the activism alive in the streets, the arts and culture in general, a transformation took place, turning the collective subjectivity towards a separation from that deforming mirror that is the colonizer. The historically patriarchal and colonial culture dedicated to fostering and deepening the mechanisms of domination and privileges of males over other genders, or whiteness over other skin colors, etc., is now the battlefield where the colonial origin is made evident, rejected, and above all, relocated in a new conceptual order. From the moment we were able to use words, it has been possible to name forgotten subjectivities, naturalized violence, imposed infamies. Latin America, once a mere note of cultural exoticism, is today the quarry to which people from the North turn to reformulate and rethink the historical modes that have plunged society into endless social and environmental crises -that endanger life itself as we know it. Community, sisterhood, diversity, what is multiple, anthropology beyond what is human. Modes foreign to European humanism in ruins, today gain strength from the Latin American ancestral resistance to become valid options that counteract the decadent patriarchal and colonial historical arrogance.

COCO - Diagnosis

The data that make up the history of art in Uruguay, deployed for the first time as a whole by this research, allowed us to problematize the violent mechanisms used in the construction of our field of art, and question ourselves: Are we free from reproducing them? Is a collective and first-person construction of a story possible? What happens when the common threads of a story that sustains the historization of a territory become evident and unravel? Is it possible to replace history with multiple stories that allow an amorphous, diverse and undefinable identity of a territory? This book sets up a dialogue between COCO's work and that of art referents in Uruguay and the region, to continue thinking and projecting ourselves, imagining an art of all and with all, and to promote concrete actions towards equality and diversity that permeate from art to the whole society.

From this project which begun in 2016, we have activated several actions with the purpose of making visible the precariousness and invisibilization to which the field of art submerges us for being dissidents to the hegemonies, of uniting with others to enhance the impact of the resistance, and to propose, together, strategies that may heal this body—currently in the process of rehabilitation—that is art in Uruguay. Since we founded the collective, we have participated in Feminist Conferences, given talks in schools, workshops for children, showing the work of Uruguayan women and gender dissident individuals in different cities around the world; we work together with Wikipedia (universal contemporary and collective encyclopedia) to include gender perspective in articles referring to art in Uruguay. We participated in programs and seminars at the University of the Republic, collaborated with several public and private art

institutions, collaborated with artists, published articles in peer-reviewed journals, participated in new collectives, opened dialogues, and above all, we have transformed ourselves and our practices.

In 2018, *Archivo X* was born, a project that brings together dissident artists in an online platform of simple and intuitive design, collective and collaborative, with the aim of making visible, energizing and activating the legacy of subjectivities relegated from the hegemonic narrative and turning it into public heritage. *Archivo X* does not try to position itself as a new narrative, or as a substitute for the previous one, but rather as another voice in addition to the existing and future ones. It remains mutable and mutant, nourished by our views and by exchanges with other people and collectives. It is our political intention to constantly question its construction, to leave it open to new questions arising from our theories and practices. As of today, the platform has almost two hundred dissident artists and continues to grow and position itself as a subversive reservoir in reaction to the hegemony of the normative narrative.

In August 2019, with the few material resources that characterize the production of art in Uruguay, we held the first exhibition of the research, whose name, *Atlas X*, made reference to the constellation of data and events that articulated the construction of the history of art in Uruguay. Through a rhizomatic structure, open to non-linear readings, intuitive, aesthetic and conceptual combinations, we exposed the gender inequalities that dominated, until then, the field of national art. We executed artistic interventions with data on walls, displayed printed and underlined documentation pointing out the violent mechanisms. We created a *Wall of Exclusion* -with the phrase written in neon on the wall- which was filled with

experiences of gender-based violence suffered by visitors in their interactions in the art field. There was also a small graphic art market and an exhibition with *Archivo X* artists. A table with our books and art publications intervened with the percentage of representation of women artists. The *Atlas X* experience was as fleeting as it was effective, from it emerged new dialogues, concerns, and proposals to enhance the scope and depth of our project.

In 2019, after seeing the *Atlas X* record, Andrea Giunta meets with us on several occasions in Montevideo to discuss the spaces of feminism and women in art in Uruguay, and invites us to participate in the 12th Mercosur Biennial, *Femeninos, Acciones y Afectos*, based in Porto Alegre. From that experience of having our personal books intervened, the work is systematized in a piece we call *Iletradxs*. An art installation that exhibits a large selection of publications related to the field of art in Uruguay and Latin America, intervened with a color code that indicates the percentage of women represented⁴. The action demonstrates the asymmetry of representation of women artists in publications related to the field of art and its evolution, confirming the structural epistemic violence from the registry and historical documentation.

This journey, which we began in 2016, is full of exchanges, artistic and academic collaborations, fruitful encounters and, above all, the affection of working in sisterhood. The hand of many was always outstretched towards our most primary concerns and doubts, they shared their knowledge and experiences, they trusted us and joined our project. Thanks to the generous wisdom of many Latin American and Spanish women thinkers, included in this book through

4 Green when there is gender equity - greater than or equal to 50 % representation of women -, yellow when the percentage is between 30 % and 49 %, and red when the percentage is between 0 and 29 %.

the interviews conducted, we have come to understand the importance of the feminist perspective in our history and we have begun to recognize the local and regional particularities that demand a profound critique of historical oppressions that have to do with our colonial past, which persist to this day.

In 2020, and thanks to the interest, trust and support of Patricia Bentancur, who was then Director of the Exhibitions Area of the Centro Cultural España (CCE, for its Spanish acronym), we were able to carry out a major exhibition entitled *RIP (Revise, Investigate, Propose)*, which collected our work so far, allowing us to set up a dialogue with the work of Margaret Whyte and her monumental work *Ser y no estar*, and invite new dissident voices in our artistic narrative that would enhance the impact of our criticism. Then, *Narración* was born, a space within *RIP* where a succession of exhibitions of Afro-descendant artists curated by Mayra Da Silva, queer artists curated by Luisho Díaz, and artists working on native peoples, curated by Teresa Puppo took place. Traversed by the Covid-19 pandemic, *RIP* was on display from August to November of that year on the first floor of the CCE and was accompanied by talks, guided tours, workshops for the whole family, and performances. From this powerful experience arises this book, the possibility of compiling what we have worked on and comparing it with others. To record our voices, the voices of all of us in these pages, and include them in the artistic narrative of Uruguay, sowing new paths of thought and action that promote a narrative created by all of us and for all of us.

The quest to understand the patriarchal mechanisms that constitute our cultural being has been as intricate as it has been empowering and rewarding. The challenges

have ranged from methodological difficulties in accessing data, defining theoretical lines for an analysis outside of a thinking dominated by the subjectivity of the white American-European male, to the reticence of some people who view gender perspective with suspicion, or assume a personal rivalry against masculinity or whiteness, perhaps for fear of losing privileges. We believe that this project contributes in the right direction to the work that is being done together in many areas, towards a more equitable and just future for all people.

Equal rights and real access for all identities oppressed by the colonizing patriarchal privilege is a demand that can no longer be ignored by the system in general, nor by the institutions in particular. Since we made the data revealing violence visible, it has been impossible to ignore the relevance of projecting real equality in our practices. But above all, there is the overwhelming force for change that emerges from the communities, the collectives, the streets, the spaces of action and exposure, which no longer give room for impunity or indifference.

The field of art, as we knew it, is dying. RIP.

Bibliography references

- De Lauretis, Teresa.** (1984). Alicia no ya no. Feminismo, semiótica, cine. Ediciones Cátedra . S.A. University of Valencia. Instituto de la mujer. -
- Galindo, María.** (2013). A despatriarcar. La Vaca Editora.
<http://mujerescreando.org/wp-content/uploads/2021/04/000-208-Despatriarcalizacion-Lavaca-INTERIOR.pdf>
- Giunta, Andrea.** (2018). Feminism and Latin American art. Stories of artists who emancipated the body. Siglo XXI.
- Lacasa, Jacqueline.** (2015). Influencias. Contemporary Art in Uruguay in the XXI century. CAC. 368563/15
- MNAV (2011). Centenary of the MNAV. MNAV - DNC.
- Nochlin, Linda.** (2001) Why have there been no great women artists? In Crítica feminista en la teoría e historia del arte (pp. 17-44). Ibero-American University (UIA, for its Spanish acronym), Mexico City, UNAM Gender Studies University Program, Conaculta-Fonca, Curare.
- Rama, Ángel.** (1979, September). Ángel Rama. Original contribution from a third world region: Latin America. Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 73 (UNAM. Humanities Coordination. Center for Latin American Studies / School of Philosophy and Literature. Association of Universities of Latin America), 23.
- Torrens, Maria Laura.** (1969, November 9). Academics of the XIX Century. El País, -.



Créditos

RIP. Una crítica desde el feminismo decolonial al arte en Uruguay

Por Colectiva COCO

Catalina Bunge

Natalia de León

María Mascaró

Primera edición: © 2023

ISBN: 978-9915-41-872-8

Traducción: [in]verso estudio

Diseño de interior y portada: Adela Casacuberta

Corrección de textos: Colectiva COCO

Investigación y coordinación: Colectiva COCO

Impresión: Gráfica Mosca

<http://colectivaco.com>

ISBN: 978-9915-41-872-8



9 789915 418728