

**Arte, feminismo y poder: Lxs cuerpxs con vulva
en la obra de Anna Matteucci**

*Art, Feminism, and Power: Lxs cuerpxs con vulva
by Anna Matteucci*

Ericka García Zamora

DOI 10.15517/es.v82i1.51999



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Arte, feminismo y poder: *Lxs cuerpxs con vulva* en la obra de Anna Matteucci

Art, Feminism, and Power: Lxs cuerpxs con vulva
by Anna Matteucci

Ericka García Zamora¹
Instituto de Estudios de la Mujer (IEM)
Heredia, Costa Rica

Recibido: 15 de febrero de 2022 **Aprobado:** 25 de marzo de 2022

Resumen

El artículo estudia el vínculo entre el arte, el feminismo y el poder, expresado en las obras de la artista costarricense Anna Matteucci. Se analizan piezas y espacios creativos que abordan cuestiones sobre sexualidad, género, familia y religión. Se utilizan referentes teóricos sobre poder, arte y discurso, los cuales se basan en Foucault (1988), Castells (2009), Foster (2017), Giunta (2014), Badiou (2013), Bourriaud (2008), Antivilo (2013) y Escobar (2021). Todo lo vinculado con género, sexualidad y familia se encuadra en los planteamientos de Butler (2007) sobre feminismo y las denominadas identidades nómadas. Se concluye que la obra de Matteucci evidencia formas determinadas de pensarse como mujer en el contexto de una sociedad violenta que censura e invisibiliza el cuerpo y su diversidad, por lo que expresa un discurso contrahegemónico que, como tal, es en esencia político y no autorizado, dado su contenido subversivo.

Palabras clave: arte contemporáneo; mujer; religión; sexualidad; género

¹ Académica en el Instituto de Estudios de la Mujer (IEM) de la Universidad Nacional (UNA). Máster en Violencia Intrafamiliar y de Género en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. ORCID: 0000-0003-3594-0433. Correo electrónico: erickagzcr@hotmail.com

Abstract

The article studies the link between art, feminism and power, expressed in the works of the Costa Rican artist Anna Matteucci. It analyzes pieces and creative spaces that address issues of sexuality, gender, family, and religion. Theoretical references on power, art and discourse are used, which are based on Foucault (1988), Castells (2009), Foster (2017), Giunta (2014), Badiou (2013), Bourriaud (2008), Antivilo (2013) and Escobar (2021). Everything related to gender, sexuality and the family is framed in Butler's (2007) approaches to feminism and so-called nomadic identities. It is concluded that Matteucci's work evidences certain ways of thinking of women in the context of a violent society that censors and invisibilizes the body and its diversity, thus expressing a counter-hegemonic discourse that, as such, is essentially political and unauthorized, given its subversive content.

Keywords: contemporary art; women; religion; sexuality; gender

Introducción

Este escrito plantea un compendio de reflexiones sobre el vínculo entre arte, feminismo y poder, expresado en las obras de la artista multimedia costarricense Anna Matteucci, integrante y fundadora del Colectivo Hapa² y co-directora del proyecto feminista Casa MA (Casa de Mujeres Artistas)³. La artista, además, es psicóloga licenciada e investigadora social feminista. Sus creaciones se catalogan como arte contemporáneo, no solo porque expresan una relación directa con la sociedad actual, sino porque acogen diversas prácticas artísticas que pueden ser híbridas y con un contenido problematizador que parte de la reapropiación de los significados construidos socialmente sobre las cuestiones abordadas.

La obra de Matteucci, que incluye tanto piezas como prácticas artísticas, puede estudiarse desde una perspectiva de género en tanto evidencia, desde lo subversivo y crítico, formas determinadas del pensarse mujer en el contexto de una sociedad estructuralmente desigual y violenta, la cual censura e invisibiliza aquello que Giunta (2019) ha denominado “las múltiples emancipaciones del cuerpo en América Latina” (citado por Cermillán, 2020, p. 117). En este caso, la liberación de los cuerpos (diversos y complejos) pasa, principalmente, por el cuestionamiento de la relación determinante, construida socialmente, entre la vulva y el ser mujer.

La artista parte de la problematización de los roles impuestos para aquellos cuerpos que denomina *lxs cuerpxs con vulva*, como eje temático transversal que permite debatir los discursos hegemónicos sobre el ser mujer en el marco de una sociedad patriarcal y heteronormativa. Esto, al tiempo que (re)posiciona discursos políticos no autorizados sobre la existencia, la libertad y la pluralidad de *lxs cuerpxs* y asume su carácter político al presentarlos como espacios de lucha y resistencia cotidiana.

² Agrupación de arte contemporáneo establecida en 2020 que utiliza diversos medios, como el dibujo, la instalación, la fotografía y la performance, en la creación de un proceso de arte autoetnográfico para explorar temas vinculados con el feminismo y el poder.

³ Casa MA es una comunidad enfocada en la difusión de prácticas generadas por mujeres, queers, personas no binarias, mujeres trans, de género fluido e identidad diversa en los territorios de Centroamérica, El Caribe y de su diáspora (Juracán, 2021).

Un aspecto muy importante es la apropiación del lenguaje verbal por parte de la artista para hacer un uso político de los recursos lingüísticos al representarlos como “una práctica social con dimensiones cognitivas, culturales y comunicativas, mediante el cual una comunidad ejerce poder” (Pardo, 2007, p. 21). En ese sentido, el uso que la autora hace de la denominación *lxs cuerpxs con vulva* y su posicionamiento a través del arte permiten hacer explícitas las formas en las que se construye su significado, lo cual, según Pardo (2007), demanda desentrañar la estructura y las funciones de los distintos niveles de representación en recursos y estrategias lingüísticas.

También, se abordan las piezas y los espacios creativos que - en un sentido explícito - plantean cuestiones vinculadas con cuatro categorías analíticas de interés: sexualidad, género, familia y religión. Las categorías de género, familia y religión se emprenden mediante las piezas denominadas *La Familia y Año de la Educación*. Por su parte, la categoría de la sexualidad se analiza en la práctica artística llamada *Pussygami*, la cual constituye una obra relacional orientada desde una pedagogía comunitaria feminista al aprendizaje sobre *lxs cuerpxs con vulva*. Para ello, se utilizan referentes teóricos sobre poder, arte y discurso. El acercamiento al tema del poder se basa en las nociones de Foucault (1988) y Castells (2009), mientras que lo referente al arte contemporáneo se desarrolla con base en Foster (2017), Giunta (2014), Badiou (2013), Bourriaud, (2008), Escobar (2021) y Antivilo (2013). Lo vinculado con género, sexualidad y familia se encuadra en los planteamientos de Butler (2007) sobre feminismo y las denominadas identidades nómadas.

La obra de Matteucci se concibe, entonces, como respuesta a las dinámicas políticas e identitarias derivadas de la exclusión y la violencia ejercida históricamente contra las mujeres y *lxs cuerpxs con vulva*. Por tanto, se asume como un discurso contrahegemónico, un discurso político no autorizado, dado su contenido emancipador. La vigencia de este arte responde a aquello que Cemillán (2020) describe como el reconocimiento a los movimientos feministas por haber vertebrado una lógica disruptiva y deconstructiva de las categorías simbólicas que el modelo patriarcal naturalizó y reguló, no solo en el ámbito de las prácticas artísticas, sino en el de las expresiones más cotidianas de la vida de las mujeres.

El criterio que determina la importancia de este abordaje es su relevancia social, en tanto visibiliza prácticas artísticas vinculadas con sectores históricamente vulnerados que constituyen procesos de resistencia creativa. En este escenario, según Badiou (2009), “hay, necesariamente, pluralidad de artes y ninguna totalización de esta pluralidad es imaginable” (p. 8). Por

eso, lo aquí expuesto constituye tan solo una de las posibles lecturas que se desprenden del arte de las mujeres artistas en la región. La premisa que subyace es la afirmación hecha por Bourriaud (2008) de que “nada más absurdo que afirmar que el arte contemporáneo no desarrolla proyecto cultural o político alguno y que sus aspectos subversivos no tienen base teórica” (p. 13).

Un antecedente importante es la investigación doctoral desarrollada por Antivilo (2013), en la que se entiende el arte feminista latinoamericano como un campo político estético en creación. Esta tesis pretende reducir la invisibilización de la producción visual feminista, dada la paradoja de la hipervisibilidad de las mujeres como objeto de la representación y su invisibilidad como sujeto creador, al estudiar parte de la producción de artistas visuales latinoamericanas, pues no se investigan en todos los países de la región (Antivilo, 2013). Por lo anterior, este artículo aborda esa producción desde la creación de una artista visual centroamericana con el propósito de enriquecer el entendimiento del arte político en Latinoamérica. El artículo tiene las siguientes secciones: introducción, referentes teóricos, acercamientos metodológicos, La familia, entre el pasado y el presente; Las voces que ¿educan?, *Pussygami: Lxs cuerpos con vulva*, y las conclusiones (divididas en varios subapartados).

Referentes teóricos

Poder, arte y discurso

Según Castells (2009), el poder se ejerce mediante la coacción (o la posibilidad de ejercerla) y la construcción de significado a través de discursos, por medio de los cuales los actores sociales determinan sus acciones. De esta forma, lo político brinda una estructura de sentido y un conjunto de imaginarios sociales en procura de los cuales se organiza y moviliza, no necesariamente de forma consciente, el individuo (Martínez, 2014). En palabras de Foucault (1988), las relaciones son siempre discursivas y es el poder el que forma a los sujetos y los hace aptos para encajar en diferentes sistemas de relación.

En ese marco, el arte se entiende como el conjunto de maniobras formales capaces de generar un plus de sentido, una suma de operaciones que provocan una conmoción productiva en términos de verdad y hacen aparecer significados latentes (Escobar, 2021)

que están enmarcados en una sociedad capitalista que ha instrumentalizado las distintas áreas de interacción humana. A partir de los planteamientos de Bourriaud (2008), se determina que

Es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social (p. 15).

En ese sentido, el arte, al mostrar lecturas alternativas y mensajes recodificados de las realidades de los cuerpos en su diversidad, constituye un espacio de reconstrucción simbólica y reapropiación de la existencia de las mujeres en colectivo desde su particularidad, es decir, “es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (Bourriaud, 2008, p. 16). Así, en tanto generador de sentido, se inscribe en la lógica de los discursos, pues alude a “un campo práctico, un lugar de acción, un punto de emergencia de acontecimientos que propenden al control, regulación y normatización del cuerpo y de la conciencia del individuo, a cuya constitución también contribuyen” (Foucault, 2005, p. 20).

En esa línea, destacan las prácticas artísticas contrahegemónicas consideradas como *discursos políticos no autorizados*, o sea, como aquellos discursos que permiten ejercer procesos de resistencia al poder en nombre de intereses, valores y proyectos excluidos o proyectos subrepresentados (Castells, 2009, p. 78).

En concordancia, el arte se lee en su dimensión política, transformadora, no se asume lo contemporáneo como un campo totalmente acotado (Foster, 2017), sino como un continuo de oportunidades de resignificación, tanto de la artista como de las personas que conocen e interpretan su obra. La contemporaneidad se trabaja a partir de lo expuesto por Giunta (2014), que la define en función de las tensiones de momentos específicos. Lo anterior parte de la premisa expuesta por Bourriaud (2008) de que “los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir las formas o los postulados de antes, menos aún de asignarle al arte las mismas funciones” (p. 11). De esta forma, se ubica una práctica artística particular en un escenario cultural que se caracteriza por la coexistencia de los registros diversos de producción, difusión y consumo cultural (Escobar, 2021).

De acuerdo con Matteucci,

La posibilidad del arte contemporáneo es que nos muestra... es hablar sobre los debates, nos apela como sujetos históricos en un momento y contexto determinado, tratando de generar una reflexión o llamando la atención sobre algún tema en específico, siempre en relación a la cultura, la historia y el contexto. El arte contemporáneo debería constituir un lugar de cuestionamiento absoluto, algo así como un laboratorio de hacerse preguntas (entrevista semiestructurada).

Esta lectura de lo representado recupera la noción de *arte contemporáneo* articulada con base en la idea de que una de sus principales ambiciones es reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida (Badiou, 2013, p. 3). De esta forma, tal y como lo expresa Bourriaud (2008), “el arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (p. 16). En el abordaje de las posibilidades de interacción humana, desde esa perspectiva adquiere particular relevancia lo inmediato, lo cotidiano, aquello que configura las vivencias diarias de las mujeres y sus cuerpos o de aquellos cuerpos que, en su diversidad, redefinen las categorías y roles asociados al género como categoría estática.

En ese sentido, la originalidad y pertinencia del arte contemporáneo se determinan en función de la utopía de proximidad con realidades y contextos específicos. En otras palabras, “la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable. La tarea del crítico consiste en estudiarla en el presente” (Bourriaud, 2008, p. 9). El mismo autor asevera que “la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008, p. 14). En ese marco, “el arte feminista es un arte político de generación de conciencia y discurso contracultural y antihegemónico” (Antivilo, 2013, p. 340).

Feminismo, cuerpos e identidades nómadas

El arte feminista se entiende como un discurso visual irreverente y subversivo que interpela a la sociedad a través de temas como el derecho al placer y al auto-placer. Estos derechos reivindican, a su vez, una sexualidad sin obligatoriedad a la reproducción

y a la heteronormatividad, el derecho al aborto, el rechazo a todas las formas de violencia hacia las mujeres, la alienación del trabajo doméstico, la crítica a la representación de las mujeres por los medios de comunicación masiva, entre otras (Antivilo, 2013).

En ese marco, el entendimiento de aquello que Matteucci (2021) denomina *lxs cuerpox con vulva* pasa por el abordaje crítico de algunas categorías que resultan determinantes en los procesos de definición y representación de su constitución y pluralidad. Entre ellas se destacan las siguientes: género, sexualidad, familia y religión. En palabras de Chapman (1997),

el dualismo de género se entiende como lo que cada sociedad, con sus variantes culturales, considera como lo “naturalmente femenino” y lo “naturalmente masculino” y la infinidad de estereotipos que se forman respecto a ello. Una serie de estereotipos fundados en la supuesta sensibilidad intrínseca de la mujer, que conllevaba tareas serviles bajo el pretexto de la concepción (pp. 4-5).

Por su parte, Butler (2007) cuestiona la enunciación de la categoría *mujer* en nombre de una unidad que niega la complejidad del ser humano y pretende la pertenencia a un colectivo único y uniforme de personas que tienen aparatos reproductivos considerados femeninos. De acuerdo con la autora, es imperativo transitar de categorías fijas y estables a una desnaturalización de conceptos como sexo y género para lograr lo que denomina *identidades nómadas*. Este posicionamiento parte de la idea de que el *sexo natural* es una conjunción no natural de construcciones culturales al servicio de intereses reproductivos.

En ese entramado de prácticas discursivas, la religión se asume a partir de lo expuesto por Collignon (2011), quien lo ve como un campo que contiene en su interior, no solo expresiones, discursos y actores, sino también relaciones de poder que hablan de la disputa por el campo en cuestión por la hegemonía y el orden social establecido como legítimo dentro de ellos (p. 134). De acuerdo con Antivilo (2013), “el discurso feminista hace un develamiento de cómo se ha perfilado nuestra mentalidad y cuerpo, especialmente, según la mirada colonizadora y castradora de las religiones, entre otros temas que dominan la vida de las mujeres” (p. 49).

En suma, se puede observar cómo no hay sucesos estáticos unitarios, sino identidades contingentes que están en procedimiento. Por lo tanto, el cuerpo no es estático, sino un devenir (Butler, 1990, p. 304). Como consecuencia, si el sujeto es una estructura lingüística en formación, la tarea del feminismo debe ser estudiar las prácticas discursivas

que legitiman el género y subvertir o transformar mediante nuevas significaciones la heterosexualidad normativa que violenta los cuerpos (Butler, 1990, p. 313). Desde el arte, “el feminismo reivindica el derecho a autorrepresentarse, subvirtiendo esos valores que se han asignado según el género” (Antivilo, 2013, p. 49). Además, desde el *performance*, el arte feminista constituye un instrumento de pedagogía liberadora, ya que cuestiona todas las construcciones culturales a las que nos someten las normas sociales y culturales del orden patriarcal (Antivilo, 2013).

Acercamientos metodológicos

De manera concreta, se estudian las piezas y los espacios creativos que – en un sentido explícito – abordan cuestiones vinculadas con tres categorías analíticas de interés, sexualidad, género y familia, a partir de la premisa de que el valor del arte radica en el esfuerzo de cuestionar las formas de enunciación del poder desde las que, precisamente, se ha definido el ser-mujer (Giunta, 2019). Además, se atiende el imperativo expuesto por Bourriaud (2008) de basarse en la situación misma de las artistas para la comprensión de los comportamientos que se manifiestan en sus obras y modos de pensar.

Se indaga también el papel que desempeñan las cuestiones religiosas en la práctica creativa y su representación en la obra o militancia artística. Se incluye la religión como categoría analítica porque el ejercicio de la violencia se ha agudizado en la región, debido al ascenso de sectores fundamentalistas religiosos en la escena política actual.

En términos generales, se plantea una lectura exploratoria de la perspectiva feminista materializada en las piezas y espacios propuestos para profundizar el vínculo del poder y las prácticas creativas, así como su ejercicio en los procesos de construcción de (contra)sentido a través del arte. Las categorías *género*, *familia* y *religión* se abordan en las piezas denominadas *La Familia* y *Año de la Educación*. Por su parte, la categoría *sexualidad* se analiza en la práctica artística llamada *Pussygami*, la cual constituye una obra relacional orientada desde una pedagogía comunitaria feminista hacia el aprendizaje sobre *lxs cuerpxs con vulva*.

Las técnicas de recolección de datos utilizadas fueron la revisión documental-bibliográfica de la obra y material vinculado, así como la realización de una entrevista semiestructurada a la artista (2021). La interpretación se basa en la técnica del análisis de contenido

del documento icónico, planteada por Rojas (2006) como una entrevista a las imágenes. En este caso, se hace respecto a las cuestiones vinculadas con la constitución de las subjetividades⁴, género, sexualidad y familia, en las cuales se destaca el rol asumido por la religión.

Además, se incorpora la técnica del análisis crítico del discurso para indagar en los significados latentes. Esta técnica estudia el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social (van Dijk, 1999). Todo lo anterior se hace a partir de la idea de que la representación significa “establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento y por lo tanto a poder” (Sontag citado por Mandel, 2010, p. 72).

La familia, entre el pasado y el presente

En la obra denominada *La Familia* (2008), descrita como lápices de color sobre papel, se manifiesta una mezcla de signos tomados de revistas infantiles publicadas en la década de los años ochenta - con algunos más actuales difundidos en internet como los denominados *stickers* - para profundizar en la interacción y visibilidad (desiguales) de las familias.

En la Imagen 1, se pueden observar emoticones con significados asociados con la idea de las familias no tradicionales o diversas, conformadas por dos mujeres o dos hombres y sus hijos y/o hijas. De acuerdo con Camacho (2021),

la institución de la familia ha cambiado intensamente en la realidad y en la legalidad. Aquella familia nuclear de padre, madre e infantes procreados sigue existiendo, pero cada vez más comparte su legitimidad con otros tipos: la familia monoparental, la familia igualitaria, la familia comunal (p. 1).

Esa disputa material y simbólica es la que Matteucci contiene en su obra *La Familia*. En ese marco, es importante subrayar que las imágenes que aluden a esa diversidad son

⁴ La subjetividad se entiende como una realidad histórica, social, cultural, simbólica y psíquica, a la vez constituida por condiciones sociales e individuales que aparecen como dimensiones heterónomas del acontecer humano, aun cuando se enuncie su indivisibilidad y el carácter social del individuo (Martínez, 2014).

más pequeñas que la figura central que representa a la familia tradicional, es decir, aquella conformada por un varón y una mujer. Además, se presenta el emoticón de una casa, posiblemente para mostrar la relación directa que existe entre la noción de “familia” y la convivencia diaria en una misma residencia, o sea, la idea básica de que la casa es el espacio donde ellos conviven. La escena también muestra varios corazones dibujados en torno a la familia central, probablemente aludiendo al amor que debería fundamentar esa convivencia.

Resulta oportuno, al hacer referencia a esta escena central, destacar las intervenciones hechas por Matteucci fundamentalmente respecto al género de las personas menores de edad, que son sustituidas por personajes comerciales de la época en la que la artista era una niña (década de los años ochenta). Por ejemplo, se utiliza la cara del llamado *Lagarto Tosty*, que apela al recuerdo del sabor que marcó la infancia de muchas personas en Costa Rica durante varias décadas, o los rostros genéricos que no evidencian el género de la persona mostrada.

Otra intervención importante se da respecto al color de la piel de las personas, ya que quien se infiere como representante de la mamá tiene su cara roja, mientras que una persona joven ubicada detrás de ella (probablemente una hija o hijo) tiene la cara verde (como el Lagarto). Lo anterior da cabida a pensar sobre el carácter diverso de las familias, no solo respecto a su conformación habitual, sino principalmente respecto a las características individuales (físicas, subjetivas, etcétera) de sus miembros, las cuales pueden ser compartidas por otros, por el colectivo completo, o simplemente ser exclusivas de alguna de las partes, sin que ello signifique la no pertenencia al grupo familiar.

Adicionalmente, se acude a la exposición de figuras políticas de la década de los años ochenta; en este caso, se presenta a Margaret Thatcher, primera mujer política británica que asume el poder como Primera Ministra del Reino Unido (1979-1990). Este personaje, no solo funciona como anclaje respecto al momento histórico que la artista pretende recuperar en su obra, sino que permite visibilizar el alcance de la participación de una mujer en la política, aspecto que ha sido minimizado por los medios de comunicación masiva tradicionales y, sobre todo, por el discurso androcéntrico que predomina en la política. De esta forma, se construye esta monstruosidad de signos que convergen alrededor de la familia, como lo afirma Matteucci en la entrevista semiestructurada.

Los dibujos que aparecen en la parte inferior izquierda, y algunos otros trazos que enmarcan la escena, fueron hechos por la artista cuando era una niña y los incorpora en esta pieza como una forma de articular presente y pasado.

Imagen 1. La Familia. Lápices de color sobre papel



Fuente: Anna Matteucci (2018a).

En palabras de Matteucci, esta obra es un juego entre el pasado y el futuro y pretende posicionar una cuestión central respecto a la familia: ¿cuánto habrá cambiado esto que decimos del pasado al presente? Según Camacho (2021), el término familia todavía se encuentra en debate, ya que parte de un modelo nuclear heterosexual que deviene de contextos históricos, religiosos y sociales. Este concepto conserva un fuerte vínculo con la moral cristiana, por lo cual las instituciones estatales tienden a definirlo desde criterios religiosos. Lo anterior muestra la relevancia de la dimensión religiosa en el entendimiento de estos constructos.

Las voces que ¿educan?

La obra estática *Año de la Educación* (2018b) perteneciente a la serie Manual Escolar, del género dibujo con una técnica mixta sobre papel, plantea las siguientes interrogantes: ¿quién crea los contenidos educativos? ¿Qué intereses hay detrás? ¿Cómo develar esos intereses?

Según la autora, es también una mezcla de monstruos que hacen alusión a cómo en la sociedad actual nos venden ideologías disfrazadas de dibujos animados y, por tanto, de una atmósfera de inocencia que se asocia con lo objetivo, lo neutral y con la infancia. La idea de monstruos no apela, exclusivamente, al uso de figuras de este tipo en material audiovisual dirigido a personas menores de edad, sino a la injerencia de personas inescrupulosas en las agendas mediáticas y públicas, principalmente a aquellas vinculadas con los procesos de (de)formación ciudadana.

En ese contexto, asegura Matteucci, lo importante es identificar cuáles son las estructuras y actores políticos que dan voz a esos dibujos, o bien, quiénes difunden en los medios de comunicación masiva tradicionales y demás espacios de socialización (el barrio, la iglesia, la familia) estos discursos funcionales al sistema económico vigente, capitalista y patriarcal. Estos están basados, por un lado, en el individualismo, la competencia, el consumo y la acumulación, y por otro lado, en el sometimiento e invisibilización de las mujeres y *lxs cuerpxs con vulva*. En otras palabras, se debe identificar todo aquello que Bourriaud (2008) denomina *capitalismo mundial integrado*, al cual no le importan los “territorios existenciales” que el arte debe producir y puede transformar en productos (p. 119).

En esta obra se indaga también la categoría “religión”. Resulta oportuno subrayar que en esa lógica de definición de contenidos educativos, procesos políticos por definición en los que se establecen las bases ideológicas discursivas para asignar y justificar los roles estipulados para cada individuo en sociedad, el liderazgo ha sido asumido históricamente por personajes vinculados con estructuras religiosas. En primera instancia y durante muchas décadas, la principal injerencia era de la Iglesia Católica. Actualmente, como se observa en la Imagen 2, ese rol central predominante lo ocupa Ronald Chaves Monge, pastor neopentecostal conocido como Rony Chaves.

Lo anterior ilustra y problematiza el papel central que ejercen estas agrupaciones religiosas, no solo en la política actual costarricense, sino en la construcción de sentido de las demás dimensiones de interacción humana. En este caso, esto se da mediante

su injerencia en los procesos formativos de las personas menores de edad en Costa Rica; por ejemplo, por medio de su oposición a la implementación del Programa de Estudios de Afectividad y Sexualidad Integral del Ministerio de Educación Pública (MEP).

Vinculado con lo anterior, en la obra se representa a Marisela Rojas, asesora en educación del ex-candidato presidencial del Partido Restauración Nacional en el 2018, Fabricio Alvarado, líder religioso neopentecostal que propaga una agenda política conservadora y fundamentalista. Rojas se hizo pasar por una persona con discapacidad visual para ingresar a una reunión de padres y madres de familia con la Ministra de Educación Sonia Marta Mora en San Carlos, en la que se iban a abordar temas relacionados con las denominadas Guías de Afectividad y Sexualidad del MEP.

Imagen 2. Año de la Educación. Dibujo, técnica mixta sobre papel



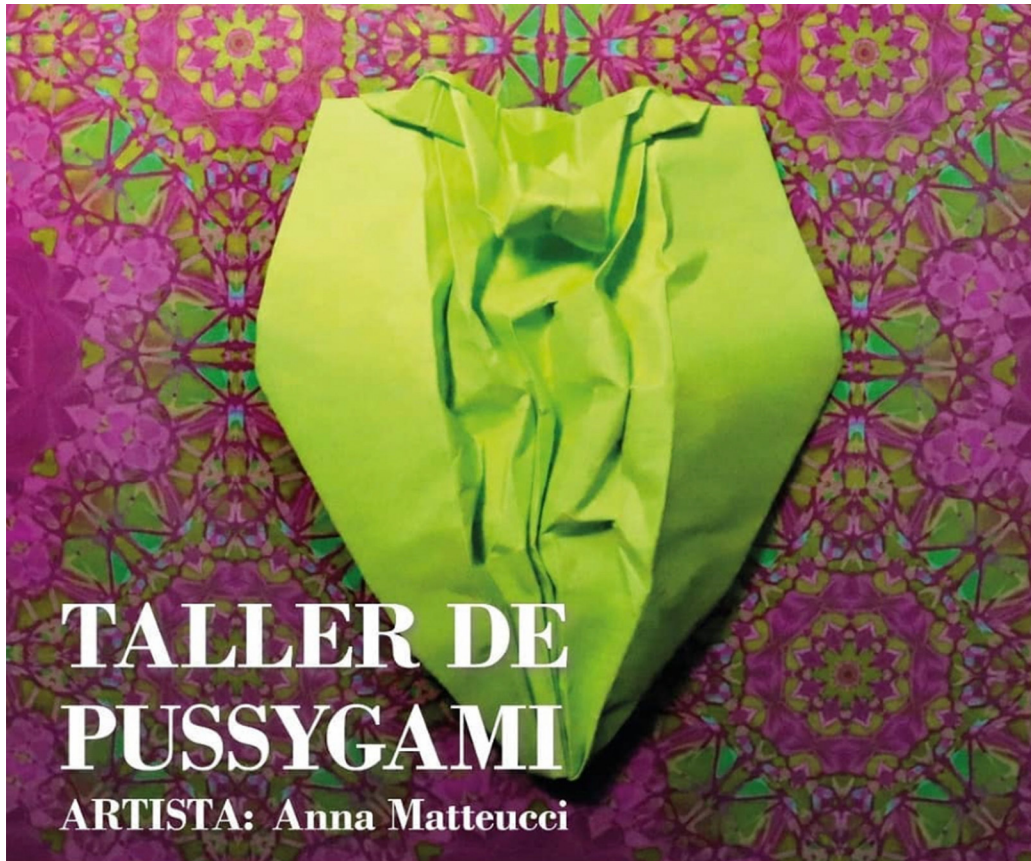
Fuente: Anna Matteucci (2018b).

Todo eso que Matteucci designa como la monstruosidad de la sociedad que habitamos, siempre deja a un lado a las personas menores de edad. Es decir, se construyen significados sin tomar en cuenta las subjetividades de estos y se toman decisiones de política pública o, incluso, en ámbitos más íntimos de su vida sin comprender o incluir sus experiencias y subjetividades. En palabras de la autora, el proceso formativo, la definición de sus principales contenidos y todo lo relacionado con la formación humana ocurre “con los niños atrás, porque al final los niños son en lo que menos están pensando, de lo que menos están hablando” (Matteucci, entrevista semiestructurada).

Pussygami: Lxs cuerpxs con vulva

La obra de Anna Matteucci que más articulación tiene con la categoría analítica de sexualidad es el taller de *Pussygami*. Esto debe ser visto en dos sentidos. En primer lugar, la sexualidad se desarrolla en una dimensión individual y otra relacional: los talleres de origamis en forma de vulva abordan el autoconocimiento del cuerpo (individualidad), pero de forma colectiva (relacional) para desmitificar el hablar de sexualidad en público, ya que, en otro contexto, lo mismo sería completamente sexualizado o morboso. En segundo lugar, se abordan de forma directa conceptos de la sexualidad como zonas de placer y partes de la vulva (labios mayores y labios menores), así como las identidades y orientaciones sexuales al dejar claro que hay mujeres que no necesariamente van a tener vulva o útero.

Esta obra relacional permite que, al concentrarse en “los pasos que hay que hacer para que quede bien el origami, vamos aprendiendo cómo se llaman las partes de la vulva. Ese compartir es la obra” (Matteucci, entrevista semiestructurada). Este espacio seguro, en donde se habla de los cuerpos en público y se le llama por su nombre, promueve el autoconocimiento y procura la liberación de ataduras sociales sobre la vivencia de la sexualidad, ya que en la práctica del taller se ha identificado que “no todas las personas conocen cómo se llaman las partes o dónde se ubican” (Matteucci, entrevista semiestructurada).

Imagen 3. Pussygami. Obra relacional

Fuente: Anna Matteucci (s.f.).

En la Imagen 3, se ve un ejemplo de un *pussygami*; sin embargo, la artista enfatiza que en los talleres se conversa sobre “todas las posibilidades de los cuerpos, tratando de no enmarcarlo solo como mujer vulva, sino también cuestionarnos las otras posibilidades de lxs cuerpxs con vulva” (Matteucci, entrevista semiestructurada). Esta particularidad de la obra relacional *Pussygami* se enmarca en el contexto de prácticas educativas feministas, críticas y postcoloniales, pues rompe fronteras e imaginarios hegemónicos (Martínez, 2016, p. 129). Esto debido a que la normalización de la cultura predominantemente patriarcal, en que los discursos disponibles y transitados son sexistas, misóginos y transgresores sobre el cuerpo de la mujer, y específicamente sobre las vulvas, convierte el arte de Matteucci en una expresión artística de transformación en clave de igualdad y equidad de género.

Según Ríos (2015), la ruptura con la racionalidad pedagógica androcéntrica implica una crítica del patriarcado y del sexismo en todo tipo de institución social, ya sea en la escuela, en la iglesia, en los grupos sociales, etcétera. Sobre esto, Martínez (2016) considera que este sistema se sirve de diversos mecanismos que “normalizan tal imaginario patriarcal, entre los más significativos cabe destacar: la educación, los medios de comunicación, la socialización familiar, la cultura, las tradiciones o las religiones” (p. 130). El funcionamiento de las sociedades se da de forma dicotómica, es decir, norte-sur, hombre-mujer, rico-pobre, público-privado, o sea, se valora y visibiliza únicamente lo jerárquico, patriarcal y heteronormativo, por lo que las relaciones de género se basan en estructuras de reparto del poder desigual (Martínez, 2016). En este escenario desigual y para romper con estos mecanismos de socialización, Martínez (2016) propone que desde la pedagogía feminista se debe:

visibilizar, tomar conciencia y revisar nuestra posición dentro de la citada estructura ... analizar y ... de-construir los diversos imaginarios patriarcales y sus mecanismos de normalización; re-construir y proponer nuevas formas de ser, saber, estar y hacer ciudadanías donde la equidad, la igualdad, la libertad y la justicia social sean alternativas a la desigualdad y la violencia. En este proceso de revisión crítica constante del sistema patriarcal la educación ocupa un lugar fundamental (p. 131).

El *Pussygami* es una obra relacional en la que se evidencia la propuesta de Martínez (2016), ya que desde su nombre visibiliza a la vulva y el cuerpo de la mujer en un espacio seguro para hacer preguntas y no antagonico ni violento. La toma de conciencia y revisión de nuestra postura se realiza en el diálogo ameno que se genera sobre las partes de las vulvas durante la construcción del origami. Matteucci apuesta “al arte para construir pedagogías feministas” (entrevista semiestructurada) mediante estos intercambios subjetivos entre las personas. Así reconstruye y propone otras formas de saber y estar y ser mujer.

En síntesis, la obra relacional de Matteucci *Pussygami* cuestiona el orden patriarcal y de violencia existente, pues entiende que el género es un proyecto colonial y lxs cuerpxs con vulvx en la región centroamericana están inscritos en esas categorías. La autora procura la construcción de lugares de enunciación desde el arte para cuestionar dicho orden desde “nuestrxs cuerpxs mestizos, afros, indígenas, que milenariamente han resistido, ya que el arte permite decir y cuestionar cosas que desde otro lugar no” (entrevista semiestructurada), por lo que cada espacio de diálogo artístico pretende dejar claro que se privilegia la vida más que el dinero y la muerte.

Conclusiones

Arte-feminismo-poder

La obra de Matteucci se concibe como un ejercicio de resistencia simbólica, una respuesta a las dinámicas políticas e identitarias derivadas de la lógica del sistema económico capitalista, que se basa en la exclusión y la violencia ejercida históricamente contra las mujeres y *lxs cuerpxs con vulva*. En esos términos, su producción creativa evidencia formas determinadas de pensarse mujer en el contexto de una sociedad violenta que censura e invisibiliza el cuerpo y su diversidad, ya que permite ejercer procesos de resistencia al poder en nombre de intereses, valores y proyectos excluidos o proyectos sobre-presentados (Castells, 2009).

Por lo anterior, se considera una práctica artística contrahegemónica que cabe en lo que Castells (2009) denomina “discursos políticos no autorizados”, en tanto que no circula libremente, debido al carácter subversivo, colectivo y emancipador de sus piezas y prácticas, elementos incompatibles con los principios generales del sistema económico capitalista vigente (individualismo, competencia, consumo, acumulación, homogeneidad, entre otros). Se subraya que este abordaje enmarca una práctica artística particular en un escenario cultural caracterizado por la coexistencia de registros diversos de producción, difusión y consumo cultural (Escobar, 2021).

El aporte de la obra de Matteucci está vinculado con la capacidad discursiva de las relaciones expresada por Foucault (1988), ya que se desestabiliza el orden de poder establecido cuando se mencionan las cosas por su nombre y cuando se habla de lo prohibido en las iglesias, las escuelas, los colegios y las sociedades en general. La información y el auto-conocimiento generan poder en las personas y se cambian las relaciones con el sistema. En ese sentido, su práctica creativa se asume como un ejercicio de resistencia simbólica y material.

Huellas íntimas del contacto con el papel y el trazo

Las diferentes obras de Matteucci aquí expuestas tienen un íntimo contacto con su identidad híbrida, diversa y multiforme, siempre teñidas de la mirada de género para cuestionar y no reproducir discursos que ya circulan suficiente. Desde la educación popular y la pedagogía comunitaria feminista, se hace una apuesta de transformación para ciudadanías

en igualdad y equidad de género, ya que como explica Freire (1979), la educación debe ser capaz de visibilizar las desigualdades para tomar conciencia y deconstruir los mecanismos de normalización, a la vez que genera alternativas de acción para nuevas sociedades.

La postura de la artista con respecto al arte contemporáneo radica en que no busca reproducir cánones o reglas de estéticas anteriores. Como postula Bourriaud (2008), las personas artistas contemporáneas no pretenden que el arte tenga las mismas funciones, más bien desean que se creen propios modos, técnicas y estructuras para posicionar los debates actuales necesarios que no se encuentran en otro tipo de espacios. La obra de Matteucci es tan diversa que incluye multimedia, dibujo, pintura, obras de gran escala, collage con dibujos de la escuela o con cartas de la abuela, escenas, montajes, obras relacionales. En ese sentido, como indica Escobar (2021), el arte contemporáneo presenta una coexistencia de registros diversos de producción, difusión y consumo cultural.

Identidades que se construyen

El entendimiento de aquello que Matteucci (2021) denomina *lxs cuerpxs con vulva* deriva del análisis crítico de categorías o construcciones discursivas determinantes en los procesos de definición y representación de su constitución y pluralidad. Entre ellas se destacan el género, la sexualidad, la familia y la religión. En ese sentido, la creación artística expuesta permite mostrar cómo se han divulgado conceptos cosificados y naturalizados de sexo y género para determinar las cuestiones identitarias de las personas y así, desde el lugar y la subjetividad de la artista, puedan ser deconstruidos en nombre de un proyecto de sociedad y vida distinto, alternativo y solidario.

Ese proceso de reapropiación de las categorías “sexo y género”, que inciden en el entendimiento de aquello que se engloba en la denominación de familia, pasa por el cuestionamiento de la enunciación de la categoría “mujer” y desvincula su contenido de características corporales, tales como la existencia o no de la vulva en los cuerpos considerados femeninos. Matteucci expresa en su obra la idea de las identidades nómadas - seres de distintos colores y formas, sin etiquetas impuestas socialmente -, las cuales constituyen categorías fijas que forman parte de un colectivo diverso, ya sea la familia o la sociedad en general. Estas identidades están en procedimiento, nada en ellas es estático. Por eso, en las piezas y prácticas artísticas catalogadas como arte contemporáneo, todo puede ser pensado como un devenir. El carácter político de ese arte deriva de su apego a lo que Judith

Butler (1990) considera el deber del feminismo: estudiar las prácticas discursivas que legitiman el género y subvertir o transformar mediante nuevas significaciones la heterosexualidad normativa que violenta los cuerpos.

Referencias

- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual*. (Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- Badiou, A. (2009). Quince tesis sobre arte contemporáneo. *Debates Ramónicos*, 8-9.
- Badiou, A. (2013). *Las condiciones del arte contemporáneo. Hacia una crítica del arte actual*. Buenos Aires, Argentina: Brumaria.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora AH.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314. DOI: 10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Camacho, D. (2021). La familia en disputa. *Revista de Ciencias Sociales*, 1(171), 9-13.
- Cemillán, L. (2020). Sobre “Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo”. *Sin Objeto*, 02, 115-118. DOI: 10.18239/sinobj_2020.02.07/ISSN%202530-6863
- Chapman, J. (1997). La perspectiva feminista. En D. Marsh, G. Stoker (Eds.), *Teoría y métodos de la Ciencia Política* (pp. 103-124). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Collignon, M. (2011). Discursos sociales sobre la sexualidad: narrativas sobre la diversidad sexual y prácticas de resistencia. *Revista Nueva Época*, 16, 133-160.
- Escobar, T. (2021). *Contestaciones. Arte y política en América Latina: Textos reunidos de Ticio Escobar 1982-2021*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Barcelona, España: Tusquets.
- Freire, P. (1979). *La Educación como práctica de libertad*. Madrid, España: Editorial Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Juracán, M. (2021). Casa Ma. Activismo y arte contemporáneo desde Costa Rica. *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2021/03/03/casa-ma-activismo-arte-costa-rica/>
- Mandel, C. (2010). Estética del borde: cuerpo femenino, humor y resistencia. *Revista Escena*, 67(2), 71-82.
- Martínez, I. (2016). Construcción de una pedagogía feminista para una ciudadanía transformadora y contra-hegemónica. *Foro de Educación*, 14(20), 129-151. DOI: 10.14516/fde.2016.014.020.008
- Martínez, M. (2014). *Constitución de la subjetividad. Reflexiones psicogenéticas*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Matteucci, A. (2018a). *La Familia* [Lápices de color sobre papel]. Recuperado de <https://www.annamatteucci.com/>
- Matteucci, A. (2018b). *Año de la Educación* [Dibujo, técnica mixta sobre papel]. Recuperado de <https://www.annamatteucci.com/>
- Matteucci, A. (s.f). *Pussygami* [Obra relacional]. Recuperado de <https://www.annamatteucci.com/>

Pardo, N. (2007). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Bogotá, Colombia: OPR-DIGITAL.

Ríos, M. (2015). Pedagogía feminista para la equidad y el buen trato. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, SOCIOTAM*, 15(2), 123-143.

Rojas, M. (2006). *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.