

Archivo, animé y límites de la práctica artística dentro del canon patriarcal: reflexiones sobre la obra de Fátima Pecci Carou

NIETO, Danila Desirée / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA, FFyL), Universidad Nacional de Avellaneda (UNSAV), Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ) – danila.nieto@gmail.com

Eje 3. La resignificación contemporánea de las imágenes del pasado

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: arte y política – feminismo – arte argentino – archivo

Resumen

En el año 2021 el youtuber «Tipito Enojado» publicó un video donde se acusó a la artista argentina Fatima Pecci Carou de plagio a partir de la comparación de sus obras expuestas en la exhibición *Banderas y Banderines: Evita* en el Museo Evita con otras imágenes de manga y animé de artistas japoneses. Este trabajo busca analizar cómo detrás de esta agresión se erigió una acusación fundamentada en el machismo y en el odio de clase al tratarse de una mujer artista que se considera abiertamente peronista y feminista y es admirada por la escena artística y el coleccionismo local. Por otro lado, plantea indagar en cómo el hecho dejó en evidencia la defensa a una noción sobre el arte y la pintura que desde antaño es considerada a partir de la idea de genio que tiñe y limita la creación como una suerte de manifiesto contra el archivo, la copia, la colaboración y el diálogo. Este concepto, junto al presupuesto de la inspiración pura, se erige en las bases del capitalismo y el patriarcado y continúa fomentando lazos verticalistas de meritocracia.

Introducción

El 18 de junio del año 2021 el youtuber «Tipito Enojado» publicó el video *¿Feminista estafa un museo nacional?*¹ donde se acusó a la artista argentina Fatima Pecci Carou de plagio a partir de la comparación de sus obras expuestas en la exhibición *Banderas y Banderines: Evita* (figura 1) en el Museo Evita con otras imágenes de artistas japoneses. Esta muestra exhibía una serie de pinturas sobre diferentes soportes —como pancartas, banderines y bastidores— donde se replicaba el estilo del manga japonés con el fin de realizar un recorrido histórico, gentil y contemporáneo sobre la vida de Eva Duarte de Perón.

¹ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=dFr2XbeP7Lc&t=730s>



Figura 1: Pecci Carou, F. *Evita pueblo o discurso*, 2021 (acrílico sobre tela, cañas de bambú 75 x 90 cm)

A partir de esta situación, múltiples *trolls* atacaron a la artista por todas sus redes sociales hostigándola bajo la acusación de plagio. Sin embargo, detrás de esta agresión se erigió una acusación fundamentada en el machismo y en el odio de clase al tratarse de una mujer artista que se considera abiertamente peronista y feminista y es admirada por la escena artística y el coleccionismo local. Por otro lado, el hecho dejó en evidencia la defensa a una noción sobre el arte y la pintura que desde antaño es considerada a partir de la idea de genio que tiñe y limita la creación como una suerte de manifiesto contra el archivo, la copia, la colaboración y el diálogo. Este concepto, junto al presupuesto de la inspiración pura, se erige en las bases del capitalismo y el patriarcado y continúa fomentando lazos verticalistas de meritocracia.

Las obras de esta serie de Pecci Carou, como las de *Femininjas* y *Lo real en la fantasía*, retoman archivos históricos (fotografías, relatos, recortes de diarios) sobre los hechos que tratan, como, a su vez, fracciones de imágenes ajenas al mundo del arte y pertenecientes al espacio del animé. En cuanto al por qué de dicha apropiación, la artista, en *Entrevistas Coleccionables*, declaraba que:

Sin darnos cuenta de chicos y de chicas consumimos mucho anime: *Sailor Moon*, *Caballeros del Zodiaco*, *Supercampeones*, etc. Esa herencia cultural la llevamos a nuestra configuración de consumo de imágenes, es un lenguaje visual popular y cercano y esto mismo me interesa llevarlo al arte: que lo que produzco

como obra todo el mundo lo pueda comprender. El sistema del arte muchas veces mantiene un hermetismo elitista para un público específico, ¿por qué el arte tiene que ser un lenguaje tan cerrado? Mi interés hacia el anime tiene que ver con lo popular, lo accesible, legible y democrático. Quiero que mi obra la pueda entender mi viejo y cualquiera que la vea.²

Esta selección es consciente dado que tiene como fin interpelar a las nuevas generaciones a partir de un acercamiento contra canónico a los hitos de la Historia argentina y a los fundamentos naturalistas de la pintura hiperrealista. Los fragmentos que ella toma son reproducidos hasta el hartazgo en la cultura visual y en el consumo de la cultura de masas. El mundo del anime y del manga hacen uso de la reproducibilidad técnica en diversos aspectos, desde el *merchandising* (oficial y réplica) hasta la práctica del *cosplay* donde la apropiación se propone en el mismo cuerpo del fan. Más aún, muchas imágenes son producidas y re-producidas en el mundo del *Fan Art* donde se redibujan y se transforman hasta el punto de trastocar las historias de los personajes involucrados. Según Foucault (1977) los archivos no son tanto lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes, sino lo que define su modo de actualidad del enunciado-cosa. Los recortes que archiva Pecci Carou se diferencian de los discursos anteriores en su existencia múltiple y en su duración y dirección propia.

La operación visual de Fátima parte de esta sobreproducción y sobreconsumo visual para fomentar un diálogo entre diferentes influencias visuales anacrónicas en un mismo plano, pero con un sentido nuevo. En una puesta en acción semiótica, descontextualiza estos personajes en el traspaso de un lenguaje digital a uno pictórico que inscribe otras narrativas y lecturas. Esta operación incluye un nuevo sentido que insiste en cuestionar el lugar de las mujeres y disidencias en la Historia del Arte y en la Historia del país.

Para muchos artistas contemporáneos, los archivos se han convertido en una de sus primeras fuentes de creación. A partir de estos crean nuevas poéticas y ponen en cuestión verdades establecidas. Así, pueden aparecer nuevas políticas de representación que interrogan cómo y a quién representar, de forma que se eludan las narrativas tradicionales de la Historia del Arte. Los archivos constituyen repositorios desde los cuales se puede escribir otras historias (AAVV, 2010). Andrea Giunta (*apud* AAVV, 2010) retoma a Foucault para plantear que, si el archivo es la ley de lo que puede ser dicho, la creación de contra archivos visuales, como el de Pecci Carou, involucra la investigación de aquello que no puede ser dicho ni tampoco representado.

Para Giunta (2014) el arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, y, desde allí, los archivos que permanecen vigentes. De ahí que sea muy común

² Fátima Pecci Carou en *Entrevistas Coleccionables*. Recuperado de <http://entrevistascoleccionables.com/Fatima-Pecci-Carou> (consulta 29-01-2022)

la construcción e investigación en archivos, ya que visitar las imágenes e historias del pasado implica traerlas al presente y establecer nuevas relaciones. Los artistas contemporáneos han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación. Dicen sin que resulte evidente, descalzan el sentido de las representaciones para que en la ambigüedad se deslicen otros sentidos latentes posibles. Esta condición vuelve al arte contemporáneo un instrumento significativo en la elaboración de una reflexión porosa que permite que hechos del pasado y del presente se apropien o se activen en otros contextos. Los archivos históricos, junto a las imágenes del mundo del manga y del animé, toman presencia como tecnologías del recuerdo que se activan y reorganizan a partir de las nuevas postulaciones pictóricas. Se trata de elementos que tienen una potencia particular para la cultura que permiten pensar otros tipos de historias en los relatos que encienden.

Pecci Carou retoma de su archivo imágenes de personajes del manga y el anime para luego re-intepretarlos, apropiarse de ellos y trasladarlos a pinturas de, muchas veces, contexto histórico (ver figura 2). Esta situación re-instaló problemáticas tratadas por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989) donde el tema de la versión, la traducción y la transposición entre lenguajes, medios y géneros, en el campo de la transtextualidad, es analizado. En este texto el autor plantea dichas temáticas como características de la modernidad, ya que es común en las obras su capacidad de interactuar entre sí mediante diferentes procedimientos. Se trataría de una superposición de voces que dejan en tela de juicio la noción de genio creador y de autoría, a partir de operaciones donde la parodia y la cita son moneda corriente. La obra de la artista está estrechamente vinculada con estas categorías dado que la intertextualidad es un mecanismo clave en su producción para, con ello, generar nuevos niveles de sentido. Como es común en el arte contemporáneo, sus obras relacionan una imagen B nueva (denominada hipertexto por Genette) a una imagen anterior A (llamada hipotexto). Estas no funcionan únicamente como comentarios, sino como construcciones reflexivas acerca de los hipotextos, como transformaciones. Carmen María Jaramillo afirma que los documentos de los archivos permiten comprender la pluralidad de las dimensiones del tiempo y pueden funcionar como pasadizos que generan diálogos entre voces y contextos de diferentes momentos y lugares.

Se generaría así una suerte de rompecabezas de narraciones que aporta a la lectura del pasado, y a la construcción de experiencias del presente (AAVV, 2010).

Para Andrea Giunta (2014) el arte contemporáneo, a diferencia del moderno, deja de evolucionar y permite la penetración del mundo real en la obra. De esta forma, nuevos materiales de la vida misma ingresan y exceden el formato de la obra. Y si bien mucho de esto ya había sucedido con el cubismo, con el surrealismo y con el dadaísmo, su profundización y generalización se produjo a partir del tiempo de la posguerra. Según la autora el estado del arte contemporáneo nos deja en la experiencia de una laxa transformación,

donde la, indefinición de los lenguajes, su tránsito entre lo que antes se clasificaba como artes distintas o por fuera de las artes, deriva en el corrimiento de un único punto de vista. Lo contemporáneo es más una condición que una definición: no tiene que ver con ordenar síntomas o establecer jerarquías, sino de re-ver y seguir las mutaciones para entender mejor la complejidad del tiempo actual.

El artista ya no actúa únicamente como un creador de obras de arte inéditas, más bien, en ocasiones se presenta como un organizador de materiales que provienen de diversos ámbitos, estilos y disciplinas. Giunta (2014) habla de un arte de edición en el que el artista se vale de obras preexistentes,

productos culturales disponibles, géneros y estilos diversos. No realiza sus piezas desde el bloque de mármol o la brocha, sino desde objetos que han sido realizados por otros, que se re-programan, re-contextualizan y re-semantizan a partir de la lógica de obra nueva: usa formas ya producidas derivando en un arte de posproducción (Bourriaud, 2007).

Hal Foster (2004) también retoma a Nicolas Bourriaud para sostener que esta idea de arte de «posproducción» sugiere, a su vez, un cambio de estatus en la obra de arte en una era de información digital relacionada con la producción industrial y con el consumo masivo. Toda esta información, como la que Pecci Carou, usa para construir su archivo, aparece, en términos del autor, como un *readymade* virtual, es decir, como información a disposición para ser reprocesada y reenviada. Esta recopilación sirve para generar inventarios, archivos tangibles —más allá de ser digitales— que permiten desarrollar formas de trabajo en las cuales no se trata de un procesamiento maquínico, sino en la interpretación humana de cada uno de ellos. Artistas como Fátima Pecci Carou a menudo descargan muchas de estas imágenes a modo de «pagarés» para su posterior reelaboración en futuros escenarios.

Estos documentos se reúnen por el interés del artista y pueden contener diferentes tipos de soportes. En el caso de Pecci Carou, ella comenzó su archivo con posters, grabaciones en VHS y revistas de sus bandas favoritas. Luego, cuando desarrollaba sus estudios en Historia del Arte, realizaba carpetas con imágenes para rendir los exámenes finales. Allí empezó a comprender que ninguna imagen nace sola, sino que detrás de cada una de ellas hay artistas que probaron técnicas y tuvieron diferentes influencias para lograr una obra final. A lo largo de su trayectoria, su archivo incluyó desde panfletos de promoción de trabajadoras sexuales, hasta imágenes descargadas de Internet o recortadas de diarios



Figura 2. Pecci Carou, F. *Evita Ninja*, 2020 (acrílico sobre tela, sobre terciopelo 1,50 x 3 mt, 2020)

de retratos de mujeres, travestis y trans desaparecidas o asesinadas por razones de género. Si bien estos últimos documentos eran trabajados conscientemente, los primeros formaban parte del archivo de Pecci Carou, de una manera inconsciente. Todos tomamos parte del verbo «archivar», más aún si se tiene en cuenta que vivimos en una sociedad ultra burocratizada (AAVV, 2010). De ahí que a partir de las investigaciones que hizo la artista es que comenzó a referirse a este corpus como parte de su archivo. Los principios de organización de un archivo pueden variar con el tiempo a partir de una didáctica de las formas en que se gestiona la información. Se trata de discriminar información y cambiar de posturas a lo largo del tiempo (AAVV, 2010).

En relación con estos archivos de diferentes soportes, es imposible referirse a un lenguaje específico del arte contemporáneo; Garramuño (2015) lo llama «inespecificidad», ya que pone en jaque los viejos formatos del arte, las ideas de pertenencia y de autonomía. Para la autora el arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como discurso cuya performatividad lo empuja hacia fuera. Los medios y los materiales coexisten, dejan de ser específicos. Por lo tanto, es plausible evaluar las obras no ya verificando que cumplan los valores tradicionales, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas. Es por ello que las obras de Pecci Carou, si bien incluyen imágenes del mundo del manga y el animé lo hacen de una manera política:

Ante la inaprensibilidad de la vida constatamos que solo sus huellas y restos son capaces de representarla, de acercarnos a un continuo devenir (...) como de manera muy acertada explica Boris Groys: Cuando la vida ya no se concibe como un evento natural, como destino, Fortuna, sino como tiempo artificialmente producido y fabricado, se la politiza automáticamente, pues las decisiones técnicas y artísticas respecto a la configuración de la existencia son también decisiones políticas. (AAVV, 75, p. 2010)

Andrea Giunta (2014) cita a Hartog quien establece que el régimen de la historia ha cambiado, ya que la lección de esta proviene del futuro y no del pasado. Como adelantamos, la pulsión de lo inmediato hegemoniza el momento actual. El presente aparece como un valor efímero relacionado con un consumo inmediato: los medios de comunicación expanden el valor del primero y el segundo es moneda corriente. El presente no se inscribe en el vector de la historia ya que el pasado emerge como memoria y, como tal, enciende el valor del archivo. La memoria hace surgir el pasado en el presente, y este es la categoría desde la cual se revisita el pasado. En el caso de Pecci Carou, por un lado, ella toma archivos históricos sobre las historias que pone en imágenes; por otro lado, las imágenes del mundo del animé que usa provienen de su pasado como niña en la década de los 90 donde se reunía con su mejor amiga para ver dibujos animados y hablar sobre sus

personajes e historias favoritas del mundo del animé. En estas redefiniciones de lo artístico, es un tópico común la interpelación de imágenes que sobreviven de antaño y que están atravesadas por sentidos enigmáticos. Estas representaciones funcionan a la manera de la pizarra mágica de Freud (2000) ya que, a pesar de haber formado parte de un trazado inicial, pueden continuar construyendo sentidos. Las imágenes que utiliza son retomadas desde la esfera artística para poner en cuestión o analizar el estatuto y los valores de las iconografías que se inscriben en el imaginario de la Nación, el Estado, la política y la Historia (Giunta, 2014).

En los noventa apareció un acontecimiento clave: la irrupción en la vida cotidiana de Internet, alterando las formas de comunicación humana, junto con la emergencia de posiciones espectatoriales inéditas en la Historia del Arte potenciadas también por el cine, la radio y la televisión (Steimberg y Traversa, 1997). El mundo contemporáneo está repleto de repeticiones pautadas por las multiplicaciones e Internet reitera mil veces las mismas noticias e información que se multiplican en la red. Esta insistencia es un recurso del discurso político, tal como la repetición de la unicidad de la obra de arte y de las piezas de archivo. Para Giunta (2014) reiterar es resistir, es convertir el mensaje en una metralleta que insiste y actualiza los esquemas. Es, en definitiva, un rasgo recurrente del arte contemporáneo. Para la autora, los archivos han dejado de ser un asunto del pasado, y tal como sucede con la obra de Pecci Carou, muchas veces se desligan del polvo de la materialidad para brillar en las pantallas de los dispositivos digitales. Internet da la posibilidad de ver y descargarlo todo, sin embargo, la historiadora retoma a Agamben para recordarnos que aquel que es verdaderamente contemporáneo no se deja engeuecer por las luces de su siglo, sino que es capaz de asir la sombra (AAVV, 2010).

La práctica de «reapropiación» o «apropiación» es moneda corriente en el campo de las artes visuales, donde nombres como Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp o Andy Warhol hicieron uso de ella. Todos sujetos masculinos que encabezan los precios en las casas de subastas y tienen obras de su autoría en los museos internacionales más prestigiosos. Hombres a los que se le ha permitido hacer uso y abuso de obras y objetos ya creados para su reelaboración en nuevas piezas originales. De una forma similar, el archivo de imágenes que Pecci Carou, toma de los mangas cambia de soporte para ser pintados a mano, con nuevos detalles, contextos y sentidos. Sin embargo, echando la vista a otro lado, quienes alzaron el estandarte censor del plagio ignoraron cualquier clase de Historia del Arte, inclusive aquellos artistas que opinaron sobre la controversia. A diferencia de los nombres anteriores, quienes fueron todos catalogados como genios, los detractores de Pecci Carou, pusieron el grito en el cielo por su atrevimiento de pintar de forma no naturalista y canónica y, más aún, por haberlo hecho «atentando» contra la tan protegida propiedad privada.

Esta polémica que surgió tras las acusaciones a la obra de Fátima Pecci Carou ha reabierto un debate donde temáticas sobre la actualización del arte contemporáneo, la Historia del Arte y la idea de archivo necesitan ser revisadas. A la hora de repensar las prácticas de la artífice es fundamental tener en cuenta que la importancia del archivo no radica únicamente en la capacidad de usarlo, sino en la forma y en los enunciados que se articulan. El archivo, según Foucault (1977) desune continuidades y conjura rupturas de la historia; rompe el hilo de las teleologías trascendentales; establece y marca las diferencias en los tiempos. Este archivar documentos es fundamental en el arte contemporáneo y tiene un carácter activo, ya que produce sentidos y temporalidades pluridireccionales. Genera conexiones inesperadas y está abierto siempre a ser interpretado y a ser ensamblado de diferentes maneras (AAVV, 2010). Entonces, si todos estos procedimientos están en juego, el arte no tendría por qué ser verdadero y auténtico en términos capitalistas.

Esta controversia reafirma nuevamente valores patriarcales que presentan la creatividad como una capacidad masculina y delegan a la mujer al lugar de objeto deseante. Está en nuestras manos (en cada pincelada, en cada palabra escrita y en cada expresión pública) reubicar el diálogo unilateral que muchas veces significa el arte contemporáneo y recomponer la grieta patriarcal que aún hoy posiciona a las mujeres debajo del ojo crítico del hombre blanco, burgués y heterosexual de extrema derecha.

Referencias

- AAVV (2010). Arte y Archivos. *Revista Errata#* (1), 1-210.
- Bourriaud, N. (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo (trabajo original publicado en 2002).
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, (110), 3-22.
- Foucault, M. (1977). *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI (trabajo original publicado en 1969)
- Freud, S. (2000). Nota sobre la pizarra mágica. En *El yo y el ello y otras obras. Obras Completas (1923-1924) t. XIX* (pp. 243-247). Buenos Aires/Madrid, Argentina/España: Amorrortu.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte-* Buenos Aires, Argentina:Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus (trabajo original publicado en 1982).
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- Steimberg, O y Traversa, O (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.