

Alicia Carletti. La niñez acechada

MARRUBE, Silvia / Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género FFyL- UBA/ Museo Eduardo Sívori - smarrube@yahoo.com.ar

Eje: Cuestiones del arte y perspectivas de género - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Infancia, violencia, ámbito privado-público, intervenciones feministas en la historia del arte*

> **Resumen**

Entre 1972 y 1981 Alicia Carletti registró en una serie pinturas un mundo personal e íntimo por donde comenzó a filtrarse, en forma sutil, la violencia de Estado que operaba en el país. La vida cotidiana también se inscribió en esa dinámica del terror que dimensionó las diferencias, donde se perdieron libertades y se torturaron los cuerpos. Los sectores más vulnerables, como el de la infancia, no quedaron inmunes. De esta manera, la casa familiar que debía ser protección y cobijo, se transformó en un espacio por donde ingresó con fuerza inaudita esa violencia. En sus obras y por medio de su personaje omnipresente, la niña, Carletti puso en evidencia la violencia en contextos cotidianos, que ingresaba en los espacios domésticos, en la privacidad y en la intimidad del hogar, dentro del orden de la normalidad, y no de lo excepcional.

Desde una perspectiva de intervenciones feministas en la historia del arte se observa en este corpus de imágenes una subversión con respecto al resto de las representaciones de la violencia de Estado realizadas en el período citado, en tanto el cuerpo femenino, el “otro”, supuso un desafío al régimen autoritario. El cuerpo femenino, el hogar, el vínculo maternal con el hijo permitió la construcción, en estos discursos plásticos, de un lenguaje suplementario que posibilitó nuevos lugares desde donde criticar al régimen. Desde esta vía de análisis además, se constata que “lo personal es político”, en cuanto el ámbito de la política y lo estatal, no sólo tiene injerencia en lo público, sino también en lo privado. Es en ese espacio entre la aparente dicotomía entre las esferas pública y privada desde donde emergieron discursos alternativos.

> **Presentación**

Esta ponencia es parte de un trabajo mayor sobre la producción de tres artistas mujeres, Diana Dowek, Mildred Burton y Alicia Carletti, durante los años 1974-1981. El objetivo es comprobar la relación entre la violencia de Estado, operante en ese momento y su influencia en el ámbito privado y familiar. El enfoque teórico parte de la teoría feminista en la historia del arte, en especial desde las llamadas “intervenciones feministas” propuestas por Griselda Pollock. La investigación se enmarca dentro del proyecto institucional “La nueva mujer en las artes visuales”, que se desarrolla en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

› **Alicia Carletti. La niñez acechada: Introducción**

Alicia Carletti registró en sus obras un mundo personal e íntimo por donde comenzó a filtrarse, en forma sutil, la violencia de Estado que operaba en el país. Cuando ésta se hizo endémica descendió a todas las capas sociales, como si fuese una delicada piel, que finalmente logró ser atravesada. Los sectores más vulnerables, como el de la infancia, no quedaron inmunes. Los niños se encontraban en la última capa de la sociedad por donde ingresó al ámbito íntimo la política del miedo. Como sostienen Nora Domínguez y Ana Amado, la familia es desde la década de los '70, metáfora de lo social, político o inteligibilidad de un presente. También según las autoras, es la institución que mejor expresa las diversas alternativas de la sujeción, los múltiples trajes de la violencia.¹ La vida cotidiana también se inscribió en esa dinámica del terror que dimensionó las diferencias, donde se perdieron libertades y se torturaron los cuerpos. La violencia doméstica también resultó política. Asimismo los espacios tradicionales sufrieron distorsiones en sus funciones. De esta manera, la casa familiar que debía ser protección y cobijo, se transformó en un espacio por donde ingresó con fuerza inaudita esa violencia. El miedo fue el elemento central al momento de replegarse sobre la vida familiar y en el interior del hogar. La comunidad, como medio de autoprotección, optó por las diversas formas del individualismo, la indiferencia y el silencio. Esa casa familiar abrió las puertas a lo social para mostrar la convivencia de una sociedad cómplice y estratificada. Se trataba de una violencia multiforme que se hacía visible en entornos que parecían “menos trágicos” que el de las escenificaciones de las grandes batallas, o de los acontecimientos históricos destacados. Esta clase de obras ponen en evidencia la violencia en contextos cotidianos, dentro de la normalidad, y no de lo excepcional y se presentan en imágenes distorsionadas, en ausencias, en la exhibición de lo íntimo y por donde hacían su aparición lo abyecto y lo siniestro.

El abordaje de este trabajo se hace desde la perspectiva de las intervenciones feministas en la historia del arte. Desde este enfoque los artículos de Griselda Pollock son esenciales a tener en cuenta para el examen de este conjunto de piezas. Ella plantea el estudio de las producciones de artistas mujeres a partir de los elementos específicos que denotan la presencia de creadoras mujeres. La autora concibe las prácticas culturales, entre ellas la de representación, como sitios de producción de significados y posiciones desde las cuales esos significados deben ser consumidos, siendo además significativas en la articulación de sentidos para comprender el mundo y en la producción de sujetos sociales. Así, la historia del arte, debe ser considerada entonces como discurso ideológico, entendida como una serie de prácticas de representación que producen definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. Desde este enfoque Pollock va a proponer vía de análisis específicas, como ella llama un cambio de paradigma, que consiste, no en hacer historia del arte feminista, sino de intervenciones feministas en la historia del arte. Si como sostiene la historiadora, la pintura no es un documento sino un sitio para la inscripción de la diferencia sexual, cabe preguntarse cómo se manifiesta en el plano de lo pictórico esta diferencia. Según Pollock esto sucede a través de la propia especificidad de la práctica y de los procesos de representación. Ella los designa como ejes, los cuales articulan de una manera diferente la ejecución, la mirada y la recepción de la obra, otorgándole a la misma un significado ideológicamente interpretado como espacio de la feminidad.²

Cómo inciden estas intervenciones feministas en el abordaje de esta temática es destacar como la

¹ Ana Amado y Nora Domínguez, “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción.” En, Ana Amado y Nora Domínguez (comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004, pp. 16-19.

² Griselda Pollock, “Intervenciones feministas en la historia del arte”. En, Griselda Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Ed Fiordo, 2013, pp. 28-50

experiencia de género actúa sobre la concepción de las producciones del período. Es allí donde se pueden ver las diferencias en los puntos de vista, temáticas, formas y técnicas de representación, todos ellos elementos que son pensados para expresar problemáticas propias que subviertan las posturas canónicas. En el caso particular de la selección de pinturas de Alicia Carletti, la artista se posiciona para su reflexión sobre las formas en las cuales incidió la violencia de Estado, desde su propio cotidiano. La casa, los objetos y la presencia de la hija como personaje privilegiado a través de quien gira el análisis de esos años. Así, la experiencia personal, la propia subjetividad fueron los puntos de partida desde los cuales se abordó ese tópico.

› **La casa-nación**

En su estudio sobre la reconfiguración de los espacios público y privado Judith Filc sostiene que la familia ocupa una situación liminal entre ambos ámbitos. Esta posición facilitó el borramiento de los límites entre ellos. La representación tradicional definía a la sociedad como un organismo constituido por células, en el que cada familia era una célula, un pilar de la sociedad. De allí el empleo de la metáfora de la nación como familia. La concepción de la familia como célula de la nación, establecida por la dictadura, exigió la protección de los padres para evitar cualquier contaminación. Los hijos representaban esa frontera frágil por la cual podría penetrar lo patológico, que se asociaba metafóricamente a la enfermedad. La única manera de defender a la nación era enfrentar al enemigo en su primer lugar de entrada: la familia. Por lo tanto, no existía diferencia entre lo que ocurría en el espacio público y en el privado, y el proceso de corrupción podía penetrar cualquier muro, infectando indefectiblemente el “cuerpo social”. La metáfora del “cuerpo social” no sólo naturaliza las relaciones de poder, sino que también indica una unidad física que nuevamente elimina la línea divisoria entre lo público y lo privado.³ En este sentido la elección del personaje de la niña por parte de Carletti pone de manifiesto esta concepción de fragilidad que posee la infancia.

Ya desde comienzos de la década del setenta, más precisamente en el año 1972, Alicia Carletti introducía en su pintura unos hongos gigantes que se alzaban frente a una niña indefensa. Éstos dieron paso luego a una naturaleza desproporcionada y amenazante que como telón de fondo parecen querer tragarse a su personaje siempre omnipresente. A partir de 1975 la pintora comenzó a trabajar con la serie de los “caserones” que consistía en enormes casas antiguas suspendidas en el aire, que podían llegar a abalanzarse sobre el espectador o que eran tragadas por la tierra. *Ciudad de pesadumbre* (1975) Figura 1, se encuentra dentro de este conjunto de viviendas que presentan estas “disfuncionalidades”. La composición apela a cierta metafísica al acentuar ese sentimiento de soledad y vacío en el que transcurre la escena, nada de personajes, nada de humanidad. Los caserones, además, son atados con cuerdas que refuerzan el concepto de recogimiento. Encierro y ataduras que remiten no sólo a la relación del artista con su universo sino también a los hechos contemporáneos, específicamente al miedo que se infiltraba cotidianamente. Estos elementos hablan de clausura y de imposibilidad, dos sentimientos potentes de aquellas épocas. En estas

³ Judith Filc “La gran familia argentina”. En, Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 52-53.

composiciones la autora utilizó el recurso de situar la escena en el tiempo inmemorial del cuento para hablar de su propia actualidad.

Con la serie de *Los derrumbes* (1980) Carletti trabajó sobre esa relación particular establecida entre lo público y lo privado. Los derrumbes, en realidad, las demoliciones, exhiben públicamente el ámbito que hasta entonces había sido privado y lo exponen a un observador exterior. La violencia de Estado penetraba así en la morada familiar, último refugio social. En *Jugando a las visitas* (1980) Figura 2, aparecen, como en todas las pinturas que componen la serie, una cantidad de restos, registro de presencia de objetos, como las marcas en la pared, o el sobreviviente “juego de té”. La autora apeló a estos objetos incidentales, en apariencia sin ninguna trascendencia pero que alguna vez tuvieron importancia, fueron amados por sus poseedores y son transmisores de memorias. Deshacerse de los mismos implica deshacerse de la propia historia, de la vida pasada, de todo lo que se siente y experimenta junto a la presencia, en definitiva, de los recuerdos. A través de ellos se pueden reconstituir momentos, períodos de vida, su valiosa conservación es un acto de memoria y del poder de la vida sobre la muerte.

En *El desván* (1980) Figura 3, de la misma serie, Carletti representó al hogar, ámbito considerado por excelencia femenino, y se detuvo en lo que para ella implicaba una mutilación, aún más, un asesinato. Para la pintora no solamente se derrumbaba un edificio, que incluso puede tener valor artístico, sino que se destruían historias, rastros, incluso vidas. La relación entre figura y fondo también es crucial en la producción de la autora. Ella presentó en esta serie un escenario interrumpido y roto, un espacio que produce una sensación de encierro y destrucción. Un espacio que se muestra caótico, producto de la agresividad externa, y que pone de manifiesto la opresión y la marginación, consecuencias de las políticas represivas de la dictadura. La figura también refuerza esta temática facilitando la interpretación y los cuerpos emergen como sobrevivientes de esas situaciones. Sus personajes-niñas son síntomas de un sentido que ellas mismas trascienden. Así se confirma que incluso la metodología represiva del Estado se introdujo en cada partícula de la vida social, en cada cédula familiar como sostiene Filc⁴, y que lo que produjo fue una sociedad del acomodamiento y de la indiferencia. Es bajo la dictadura, donde pueden observarse la transferencia de las “prácticas políticas” del ámbito de lo público a lo privado y los cambios en la estructura familiar que muestran cómo en un estado de opresión el espacio privado se disuelve en un nuevo tipo de espacio que combina elementos de ambos.

En estas composiciones opera plásticamente la idea de aislamiento. La niña actúa en ellas, con una suerte de extrañamiento que le permite convivir con la ambigüedad del adentro y del afuera, como si nada pasara, continuando con la rutina diaria de “tomar el té”. El “derrumbe” insta además a reflexionar sobre la situación del país en su totalidad, donde se trataba de destruir un orden para construir otro nuevo, arrasando entonces cada historia particular, cada vida. Así el ámbito familiar, que debía representar un espacio habitable y de cobijo, se transforma en todo lo contrario. Ya no es el lugar conocido y seguro comenzándose a manifestar un clima siniestro.

Andrea Giunta, en su artículo sobre Juan Pablo Renzi analiza la representación de los

⁴ Filc, “La gran familia argentina”, *op. cit.*, pp. 36-60.

objetos que el pintor realizaba. También son elementos de uso cotidiano, triviales, sin embargo la disposición particular de un encuadre, la alteración de un color o el desplazamiento de una sombra llaman a un momento de introspección. De esta forma, en estas pinturas miméticas y ambiguas, se condensa una resistencia que se expresó en lenguajes aparentemente exentos de voluntad política. Una producción que despliega una compleja operación de necesidad estética y significado social.⁵

› **Representaciones de desapariciones forzadas de personas**

¿Cómo se representa una ausencia? Los artistas locales emplearon la estrategia de recurrir a la representación de objetos muy próximos dentro del espacio doméstico, como fotografías familiares, muñecos, juguetes y prendas de vestir, los que se encuentran cargados de la presencia de su poseedor. Como ya fue señalada, la cuestión de la representación de objetos que aluden a las presencias que ya no los habitan va a estar en estrecho contacto con la práctica del realismo en el plano artístico local durante la década del setenta. Para Giunta la ausencia del cuerpo y la presencia del objeto constituyen dos formas posibles por medio de las cuales se vehiculiza ese concepto, de allí la importancia del objeto como constatación de una existencia. La ejecución, en muchos casos, sumamente elaborada y detallista de estos objetos de uso cotidiano, y el realismo en su representación, remiten inexorablemente a las personas que los poseyeron: “Una presencia subjetivada del objeto”. Fue central entonces el uso de una imagen figurativa realizada casi en forma obsesiva. Según la autora las recurrencias a esta temática implican plantear una lectura donde el objeto sea separado de su literalidad y que por medio de su confrontación con la realidad represiva pueda ser leído como una estrategia de resistencia frente al poder.⁶

La nueva forma que adquirió la violencia y que sacudía al país, es plasmada por los artistas del período, en forma temprana por medio de recursos que apelaban al carácter hermético de la producción artística. Este recurso también fue utilizado para referirse a la dictadura del momento evadiendo así la censura impuesta durante esa etapa. Desde este abordaje teórico puede interpretarse la elección de objetos cotidianos en las pinturas de los artistas del momento como una táctica privilegiada para representar las desapariciones forzadas de personas. En *Regalo* (1977) Figura 4, Carletti registró también esa metodología criminal implementada por la última dictadura en el país. Entre las situaciones que pueden producir un afecto siniestro figura la fantasía que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente o que un objeto sin vida resulte, de alguna manera, animado. Entonces, la muñeca ¿está viva?, ¿puede cobrar vida? Es en este misterio, en esta porción oculta donde reside lo siniestro de la escena. Durante el ciclo estudiado el concepto de lo siniestro se corporizó como un elemento altamente significativo que circuló entre las relaciones

⁵ Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, en *Punto de vista*, N° 74, año XXV, Buenos Aires, diciembre de 2002, pp. 45-46.

⁶ Andrea Giunta, “Pintura en los ’70: Inventario y realidad”. En, AA.VV., *Arte y Poder*, Buenos Aires CAIA, 1993, pp. 215-224.

interpersonales. A través de las obras analizadas se percibe su presencia, algo inmanente, que coexiste en forma cotidiana. Junto al empleo de la presencia de objetos, Carletti reforzó lo inquietante a través de la táctica de una luz enigmática, que permite entrever pero que no puede asegurar las situaciones que están sucediendo en la escena. Una mezcla de morbidez y sadismo invade la contemplación del espectador a través de esa presencia inexplicable de las niñas, para lograr inquietarlo nuevamente. En este caso es la inclusión de la muñeca, en su bolsa de plástico, la que produce algo mucho más dramático que la sensación de ambigüedad. ¿A qué remite esa muñeca? Los objetos, muñeca en este caso, son lugares donde la pintora jugó con la escala de tamaños y poseen además una fuerte presencia corpórea pareciendo incluso tener signos vitales. La muñeca-niña tiene características, en cuanto a las proporciones y a la fisonomía, muy parecidas a las de su dueña. ¿A dónde la lleva? ¿Pretende ocultarla y salvarla? El entorno cierra a las figuras, clausura la escena, ¿cuál sería entonces el destino final de la muñeca? La asociación parece inevitable: Muñeca, metáfora posible de aquellos cuerpos cuyos destinos por mucho tiempo permanecieron también ocultos. Sostenida por su propietaria como una mochila sobre sus espaldas, incita a la reflexión sobre el futuro. Para Amado y Domínguez los niños representan “la desprotección y el desamparo, fantasmas de la interrupción genealógica o el quiebre de códigos tanto de las relaciones familiares del triángulo padre-madre-hijo como las del triángulo Estado-familia-individuo.”⁷ ¿Se constituye acaso el juguete en una pesada herencia hacia el porvenir de la sociedad argentina?

En el caso particular de *Regalo*, y más allá de sus implicancias siniestras y estéticas a la vez, es posible observar, como sostiene Pollock, que las producciones culturales actúan como creadoras de ideologías, más que de testimonios de una época. En este binomio lúdico de nena=mamá puede asociarse al valor político del cuerpo. Este concepto es trabajado por María Milagros Rivera Garretas.⁸ La autora feminista llama a considerar una nueva dimensión del cuerpo, anterior al empleo político, a esa idea de propiedad que del mismo tienen y ejercen los estados occidentales para devolverlo al derecho original que sobre el mismo tiene la madre. Y es precisamente en Argentina donde el reclamo por los cuerpos desaparecidos (e insepultos) también lo van a realizar las mujeres, tal como en la antigua e incipiente democrática Grecia lo había hecho otra mujer: Antígona. Es basándose entonces, en esa relación simbólica con la madre desde donde se origina el reclamo político de los cuerpos. Es a ella, a la madre, y no al Padre-Estado a quien se debe ese derecho. En Argentina fueron “las Madres” de Plaza de Mayo, quienes iniciaron esa demanda ancestral, otorgando así otra dimensión a ese vínculo que traspasa la potente relación madre-hija, para asentarse en el ámbito de lo político.

No puede dejar de considerarse nuevamente y en este punto especial, los aportes de Griselda Pollock con respecto al análisis de las producciones artísticas de mujeres y su relación con los traumas históricos y culturales. La historiadora va a recurrir a la teoría Matricial, propuesta por la psicoanalista y artista plástica Bracha Ettinger. Para ella la visión femenina permite otra forma de

⁷ Amado y Domínguez, *op. cit.*, p. 20

⁸ María Milagros Rivera Garretas, “Vivir el cuerpo como un don”, en *Duoda*, Estudios de la Diferencia sexual, n° 37-2009, pp. 31-46.

acercamiento al sufrimiento del otro y se abre hacia una coafectividad que posibilita la creación, dentro del ámbito de la cultura, de otras formas de relaciones y creatividad humanas diferentes a las masculinas. Desde esta perspectiva feminista pueden sucederse otras formas de pensamiento diferentes, al considerar los espacios fronterizos compartidos entre los individuos, transformándolos en lugares de transmisión y afectividad. Pollock va a proponer entonces la teoría estética y psicoanalítica feminista como un espacio insólito donde encontrar esperanza, ya que esta clase de producciones artísticas implican para la historiadora del arte otra forma de acercamiento y abordaje.⁹

› **A modo de cierre**

Al enfrentarnos a estos legados del trauma en la memoria cultural es también abordar las principales cuestiones éticas de nuestra época. Este enfoque no dejar de ser altamente significativo al momento de acercarse a la producción plástica de Alicia Carletti, porque es allí donde se ha priorizado una mirada esencialmente de género. La misma se manifestó a través de la temática elegida, que desde la aparente domesticidad femenina, supo jerarquizar los ámbitos cotidianos y familiares, posando su mirada en los pequeños objetos, en la familia y en el propio cuerpo, como los destinatarios de la violencia de Estado que penetraba en la vida cotidiana. Así, el cuerpo femenino, el “otro”, el hogar, el vínculo maternal con el hijo supusieron un desafío al régimen autoritario y permitieron la construcción, en estos discursos plásticos, de un lenguaje suplementario que posibilitó nuevos lugares desde donde criticar al régimen. Para Francine Masiello estos recursos son utilizados en la novela de Marta Traba, *Conversaciones al sur* (1981), “para volver a considerar la dicotomía entre las esferas pública y privada y ofrecer un posible espacio, ubicado donde puedan emerger discursos alternativos”.¹⁰

Desde esta perspectiva, estas composiciones lograron acercar determinadas respuestas, altamente figuradas y mediatizadas por el lenguaje del arte, a las cuestiones cruciales del período más trágico de la historia argentina. Finalmente y como sostienen Amado y Domínguez, la idea de autonomía concedida a la familia, como la idealización de vínculos familiares como el materno, fueron desmentidos por la acción estatal vigilante ejercida por los organismos legislativos y disciplinarios.¹¹

⁹ Griselda Pollock, “Las Gracias de la catástrofe o ¿Qué diría Eurídice?”. En, Gabriela Siracusano (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 17-58.

¹⁰ Francine Masiello, “La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura”. En, AA.VV., *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987, p. 27.

¹¹ Amado y Domínguez, *op. cit.*, p. 23

Bibliografía

Amado, A., Domínguez, N. (2004). "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción.". En, Amado, A., Domínguez, N. (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, , Buenos Aires, Paidós.

Giunta, A. (2002). "Juan Pablo Renzi, problemas del realismo", en *Punto de vista*, N° 74, año XXV. Buenos Aires.

----- (1993). "Pintura en los '70: Inventario y realidad". En AA.VV., *Arte y Poder*, Buenos Aires. CAIA.

Filc, J. (1997). "La gran familia argentina". En Filc, J., *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*, Buenos Aires, Biblos.

Masiello, F. (1987). "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura". En AA.VV., *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial.

Pollock, G. (2013). "Intervenciones feministas en la historia del arte". En Pollock, G., *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires.

----- (2007). "Las Gracias de la catástrofe o ¿Qué diría Eurídice?". En Siracusano, G. (ed.), *Las tretas de lo visible*. Buenos Aires, CAIA.

Rivera Garretas, M. (2009). "Vivir el cuerpo como un don" en *Duoda*, Estudios de la Diferencia sexual, n° 37. España.

Anexo

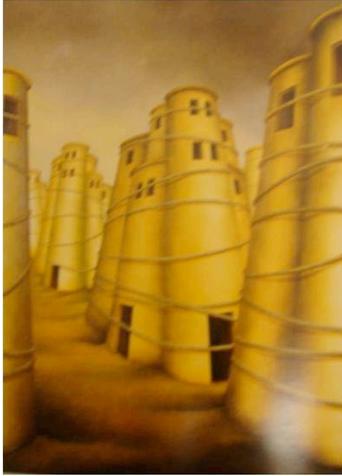


Figura 1
Ciudad de pesadumbre, 1975
Óleo s/tela, 100 x 75 cm



Figura 2
Serie de los Derrumbes, Jugando a las visitas, 1980
Óleo montado s/ papel, 100 x 100 cm



Figura 3
Serie de los Derrumbes, En el desván, 1980
Óleo montado s/ papel, 170 x 180 cm

Figura 4
Regalo, 1977
Acuarela s/papel, 71 x 51 cm