

¿Feminista estafa el canon patriarcal?: Debates en torno a la obra de Fátima Pecci Carou

Danila Desirée Nieto | Universidad de Buenos Aires | danila.nieto@gmail.com

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* 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.

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 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.

› Ni Afrodita, ni Artemisa. Peronista y feminista

Las obras de Fátima de esta serie, como las de *Femininjas* y *Lo real en la fantasía*, retoman fracciones de imágenes ajenas al mundo del arte y pertenecientes al espacio del anime. En cuanto al por qué de dicha apropiación, la artista declaró en *Entrevistas Coleccionables*²:

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.

1 “Tipito Enojado”, *¿Feminista estafa un museo nacional?* En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=dFr2XbeP7Lc&t=730s> (consulta: 29-01-2022)

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

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.



Figura 1: A las urnas! Acrílico sobre tela 70 x 87 cm, 2020.

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. Un mecanismo que evidencia, en última instancia, la exclusión constante de las mujeres de las categorías de artífices y genios. Una polémica que se remonta a los años 70 cuando la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin se preguntó ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? (Nochlin, 1971). Respuesta que deja en evidencia un sistema patriarcal que hasta el día de hoy continúa configurando un campo artístico excluyente para mujeres y disidencias politizadas.

Los descartes son numerosos y determinantes para la existencia de las mujeres dentro y fuera del discurso dominante desde antaño. María Laura Rosa (2008) señala que en bibliografías de los reconocidos historiadores de arte del siglo XX (Ernst Gombrich, Arnold Hauser o Horst W. Hanson) no se mencionan nombres de mujeres creadoras. Mira Shor (2007) analiza cómo ha emergido recientemente una investigación sistemática del trabajo de artistas mujeres para insertarlas en una Historia del Arte “universal” de hombres blancos ya constituida. Junto a esto, se suma un enfoque crítico sobre la disciplina que posee una formación canónica en boga que sigue basándose en antepasados masculinos, aun cuando artistas contemporáneas estén involucradas. Muchas veces se privilegian las obras de mujeres cuya paternidad puede establecerse y cuyo trabajo se puede asimilar dentro del discurso de la Historia del Arte basado en el linaje paterno de los “grandes genios”.

Griselda Pollock (2013) advierte que esta omisión no se debe a un olvido o a un mero prejuicio, sino más bien a un sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas que contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género. Lo que aprendemos del mundo obedece a un patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido. De ahí que, a la hora de estudiar este tipo de situaciones, no se trate solo de ocuparnos de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, como, por ejemplo, la clase. Por ello, es necesario abordar problemáticas como la polémica tras la obra de Fátima como una situación integral de violencia machista, de clase e ideológica tras el éxito de una artista que es mujer, progresista y exitosa dentro del mercado artístico local.

María Laura Rosa trae a cuentas que en la Historia del Arte el lugar de la mujer es como Venus, Artemisa, María o Magdalena: objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo y siempre en construcción. Definida por otros, según la época y la moda; siempre objeto, pero nunca sujeto. Así, el arte manifiesta cómo se construyen diferentes ideas de mujer a lo largo del tiempo con sus respectivos ideales de belleza y comportamiento. Con esto, las identidades femeninas se han formado en relación a esa imaginaria. Obras y actitudes como la de Fátima rompen con la idea de cómo una mujer y una artista deben actuar para el paradigma liberal de extrema derecha. Por un lado, ella es abiertamente peronista, militante y activista feminista y, con todo, se encuentra bien posicionada dentro del mercado de arte argentino y aparece en la mira de muchos coleccionistas y galeristas. Por el otro, tiene el atrevimiento de ser pintora, pero escapa de la norma naturalista para pintar referencias del mundo del anime y con eso problematizar la Historia nacional mitrista y reivindicar a otras figuras femeninas o disidentes. A su vez, hace uso del mecanismo de la apropiación, el cual fue y es alabado por la Historia del Arte siempre y cuando sea puesto en marcha por genios masculinos legitimados. En su caso, se la acusa de plagio, pero haciendo oídos sordos a este recurso ya consagrado dentro del arte moderno y contemporáneo.

Pollock afirma que las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que juegan las representaciones culturales en esa construcción. Tanto las obras de Fátima, como su ideología manifiesta y sus recursos empleados, exponen los valores subyacentes de la Historia del Arte, sus silencios y prejuicios y la manera en la que es escrita. La autora demanda que entendamos esta disciplina como una serie de prácticas de representación que produce definiciones sobre la diferencia de género y contribuye a la configuración actual de las políticas sexuales y las relaciones de poder. Como un discurso ideológico, se forma a partir de procedimientos y técnicas que fabrican una representación específica de lo que es el arte que se sostiene en torno a la figura del artista como sujeto creador.

› Las posibilidades de la cita femenina

Fátima retoma imágenes de personajes del manga y el anime para luego re-intepretarlos, apropiarse de ellos y trasladarlos a pinturas de, muchas veces, contexto histórico. 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 (nombradas como Genette hipertexto) a una imagen anterior A (llamada hipotexto). Estas no funcionan únicamente como comentarios, sino como construcciones reflexivas acerca de los hipotextos, como transformaciones.

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 la reelaboración de los mismos en nuevas piezas originales. De una forma similar, las imágenes que Fátima toma de los mangas cambian de soporte para ser pintadas 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 Fátima 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.

María Laura Rosa nos recuerda que el mito del artista genio es y fue una pieza clave para darle forma a una narración progresiva en donde la Historia se plantea como una seguidilla de grandes nombres, grandes maestros y segundones. Se trata de una noción que se originó en el Renacimiento, maduró con



Figura 2: *Evita Ninja*. Acrílico sobre tela, sobre terciopelo 1,50 x 3 mt, 2020.

el individualismo liberal y romántico y cobró un nuevo significado en las vanguardias del siglo XX. Rosa retoma a María Ruido para explicar cómo la idea de genio ha servido como una explicación simplista de los vínculos entre el artista y su colectividad. Se trata de un ser con capacidades innatas, un talento “natural” y espontáneo, cuyo carácter extravagante e individualista lo aleja de las demandas y los intereses comunes de su contexto. Por otro lado, trae las ideas de Lisa Vogel quien recuerda que el mundo del arte supone que exista una única norma humana de genio que sea universal, histórica y sin identidad de sexo, clase o raza, aunque es bien sabido que esa realidad es fundamentalmente masculina, de clase alta y blanca. Todo actor social que aparezca por fuera de esas características queda automáticamente aislado, produciendo un proceso de invisibilidad en la disciplina que es sexual, étnico, clasista y eurocentrista en el momento en que se conforma su canon (Rosa, 2008). Rosa, a través de los planteos de Germaine Greer, se refiere a la idea de que ese canon regulador de la Historia del Arte es flexible y es por ello que por momentos logra absorber ciertas figuras femeninas, elevándolas a la categoría de excepcionales. Estas estarían configuradas con las mismas características de genialidad con las que se construye a algunos varones para luego destacar su supuesta igualdad inclusiva y naturalizar la falacia de que el bajo número de artistas es debido a su escaso número en la realidad (como por ejemplo Frida Kahlo o Raquel Forner).

› Reflexiones finales

La polémica tras las acusaciones a la obra de Fátima Pecci Carou ha reabierto un debate donde temáticas sobre la actualización del arte contemporáneo y la Historia del Arte, la idea de genio, la libertad ideológica del artista y el acoso en redes sociales necesitan ser repensadas. Mira Shor nos recuerda que en un mundo donde la Historia la escriben los vencedores, los logros femeninos escasas veces se consideran como tales, o ni siquiera se registran. Reformar este proceso requiere de una vigilancia constante y una nueva forma de educación más consciente de los asuntos de género en la teoría y en la práctica de la Historia del Arte. El linaje paterno solo será desmantelado si quienes somos profesionales de la cultura nos involucramos en el proceso de producción de arte, crítica e Historia de una manera feminista. Es fundamental la labor de artistas como Fátima ya que ubican, a partir de la denuncia, las desigualdades de género como un factor crucial en su producción.

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.

› Ficha técnica

- › Museo: Museo Evita
- › Nombre de la muestra: *Banderas y Banderines: Evita*
- › Fecha de inauguración y cierre: 16/04/2021 - 17/08/2021
- › Artista: Fátima Pecci Carou
- › Curadora: Eva Grinstein

› Bibliografía

- › Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- › Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?. *Art News*, enero, pp. 22-39; citado por E. de Diego. "Figuras de la diferencia". Cf. V. Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Visor, 1996, p. 346.
- › Pollock, G. (2013). Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, pp. 19-50. Fiordo.
- › Rosa, M. L. (2008). La cuestión del género. Oliveras, E. (ed.), *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*, pp. 153-174. Emecé Arte.
- › Schor, M. (2007). Linaje paterno. Cordero Reiman, K. y Sáenz, I.: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 111-129. Universidad Iberoamericana, CONACULTA/FONCA.