

# Las estrategias retóricas en la obra de Feliciano Centurión

Claudia de Bianchetti<sup>1</sup>

## Resumen

Feliciano Centurión (Paraguay 1962 – 1996), inscribió su producción en el campo de las luchas que se dieron en Argentina, décadas de 1980 y 1990, por el reconocimiento de la diversidad sexual. FC trabajó en el contexto trágico de la pandemia del HIV. Momentos de discriminación y estigmatización de cuerpos e identidades que violaban la norma de la heterosexualidad. FC señaló en su obra el universo de lo doméstico. Tejió, intervino frazadas, delantales de cocina y escribió, en bordados, tópicos de su intimidad. De manera lateral ponía en cuestión los órdenes sociales y jerárquicos del poder. En este sentido, desordenaba la noción de lo público y privado constituida a partir de la emergencia histórica de la Modernidad Colonialidad. Lo público, como lugar donde se dirimen las cuestiones de interés general, donde reside el poder, el prestigio y la actividad del hombre. En contraposición, el espacio doméstico se privatizó, desjerarquizó y se reservó a la mujer. El contenido crítico de la obra de FC emerge en esta operación de confundir los espacios y repolitizarlos. En el presente ensayo, analizaré esta y demás estrategias que sostuvieron, de maneras oblicuas y sumamente poéticas, el mensaje disruptivo.

---

<sup>1</sup> Abogada (UBA). Licenciada en curaduría e historia del arte (UMSA). Docente (UMSA)

# **Las estrategias retóricas en la obra de Feliciano Centurión**

## **I. Presentación**

Feliciano Centurión (Paraguay 1962 – 1996), inscribió su producción en el campo de las luchas que se dieron en Argentina, décadas de 1980 y 1990, por el reconocimiento de la diversidad sexual. FC trabajó en el contexto trágico de la pandemia del HIV. Momentos de discriminación y estigmatización de cuerpos e identidades que transgredían la norma de la heterosexualidad. FC señaló en su obra el universo de la mujer, entendiendo por este término a los significantes que en la trama cultural y social señalan la imagen de lo femenino o femeninos (Segato, 2003:53). El artista trabajó con frazadas, delantales de cocina, introduciendo en el campo del arte el mundo desjerarquizado de lo doméstico. Y cuestionó el mandato de masculinidad, burló gestos, estéticas y sensibilidades que le son socialmente atribuidos.

A partir de estos modos de concebir su arte, FC produjo una obra que, de manera oblicua, ponía en cuestión muchos de los órdenes sociales sobre los que se asienta y organiza la sociedad contemporánea.

Mi marco teórico se sustentará en las reflexiones que, desde la teoría feminista, propone la argentina Rita Segato. Por otro lado, indagaré en la dimensión retórica de la obra para recuperar las instancias disruptivas de la misma y, de este modo, señalar la intensidad del cuestionamiento del artista a las bases sobre las que se sostiene el entramado social contemporáneo.

## **II. Contextos**

FC nació y vivió en Paraguay hasta sus 11 años, seguidamente se radicó con su familia en la provincia de Formosa, Argentina, hasta su traslado definitivo a la ciudad de Buenos Aires. Aquí estudió en Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, y después en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”.

FC perteneció a una familia amplia, compuesta mayormente por mujeres dedicadas a la costura y tejidos, de quienes que aprendió, entre otras técnicas, la del ñandutí, que es un trabajo de encaje fino que forma una trama parecida a la de la tela de araña, de aquí su nombre guaraní, que significa en castellano 'araña blanca'.

De modo que situó al artista, geopolíticamente y culturalmente, en Paraguay y Argentina. Para la década de 1990, ambas regiones compartían la emergencia del retorno del sistema democrático, las expectativas puestas en este, y las desilusiones que siguieron.

Desde Paraguay, Ticio Escobar caracteriza este contexto, que considero, como indiqué, válido para ambos países. En efecto, en febrero de 1989 cae la dictadura paraguaya de Stroessner, y con ella, el tiempo en el que artistas e intelectuales resistían las dictaduras en el marco de un gran proyecto orientado a cambiar definitivamente la sociedad. “[...] Las posiciones no son ya definitivas, ni es tan tajante el límite que separa aliados y adversarios, ni tan sagrados los fundamentos de nuestras verdades. Es esta la situación que desorienta y confunde” (Escobar, 2021:246).

Por otro lado, en la década del 90 se implantaron, casi a nivel planetario, políticas neoliberales, se desregularon y abrieron los mercados y con ellas se consolidó el capitalismo financiero transnacional y la globalización.

En el caso de Argentina, el contexto económico y social fue crítico. Tanto las políticas de privatizaciones como la implantación del plan de convertibilidad, que equiparó la moneda argentina con la estadounidense, produjeron altos índices de desempleo y el aumento de los niveles de pobreza. La década finalizó con la gran crisis social y financiera, que desembocó en el estallido institucional de 2001, con la renuncia anticipada del presidente de entonces, Fernando De la Rúa.

En cuanto al campo del arte la emergencia de la llamada globalización implicó la ampliación de contactos entre artistas, curadores y teóricos, tanto nacionales como internacionales, la creación de nuevas bienales, residencias y espacios de arte. En Argentina, surgieron nuevas figuras dentro del coleccionismo, y se inauguraron premios, concursos y lugares de exhibición.

Un primer señalamiento para enmarcar la obra de FC, es su incorporación a uno de los grupos de artistas que expusieron, en la primera mitad de la década, en uno de los espacios inaugurales del período, me refiero a la sala de arte del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRR), creado en 1985 y dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Jorge Gumier Maier (Argentina, 1953 – 2021), artista, periodista y activista fue el curador de este espacio de 1989 a 1996.

Ahora bien, FC formó parte del grupo de artistas hombres gay que, desde la década de 1980, eran activos militantes contra la discriminación por cuestiones de género. FC, junto a Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere entre otros, expusieron regularmente en

la sala del CCRR, con obras en las que, desde recursos y poéticas diversas, plantearon el cuestionamiento al principio de la hetero normatividad.

Otro marco clave para pensar la producción de FC, fue la emergencia de la pandemia del virus de HIV, hacia finales de la década de 1980 en la Argentina. El investigador Francisco Lemus informa que en el período 1990-2009, las muertes por sida se multiplicaron por cinco.

En 1996, año del fallecimiento prematuro del artista por causa del virus, se registró el pico máximo de muertes. Por último, en los primeros años de la década del noventa “[...] la tasa de mortalidad en varones superaba en cinco veces a la de las mujeres y hacia el 2009 apenas la duplicaba” (Lemus, 2015-2020).

Parte del conjunto social señaló a la homosexualidad como problemática estigmatizante de carácter social y sanitario y se dispararon los repertorios discriminatorios que a su vez reforzaron los tópicos en favor de la sexualidad hetero normada.

### **III. La obra de Feliciano Centurión**

#### **Soportes, técnicas, motivos y textualidad**

La producción de FC fue breve. Muere, prematuramente en 1996, en plena etapa de consolidación artística.

En los años ochenta, FC trabajó dentro de la tradición pictórica y expresionista, por lo que, se puede afirmar que el artista se inscribía en el canon de géneros y técnicas.

En la década de 1990, período que enfoca el presente trabajo, comenzó a experimentar con nuevos materiales y técnicas, lo que trajo aparejado un cambio significativo en sus modos de producir.

Por ejemplo, intervino frazadas, fundas de almohadas, pequeñas carpetas de decoración de interiores, delantales y soportes similares, es decir objetos provenientes del espacio doméstico. Estos materiales, ajenos a las prácticas de las tendencias neo conceptuales preponderantes, fueron leídos, oportunamente, como “[...] significantes provocativamente intrascendentes” (Oliveras, 2013:34). Asimismo, estos materiales estaban doblemente devaluados pues connotaban el espacio de lo doméstico, es decir el mundo de lo privado diferenciado del mundo del orden público, en el que tiene lugar la disputa de los intereses políticos y trascendentes. Así, los soportes fueron leídos como elementos culturales menores, cursis, en fin, lo que carece de valor efectivo.

Por otro lado, las obras apelan al goce sensible. Connotan ideas de descanso y protección. El artista expresa su disfrute por los materiales, que funcionan como elementos plásticos parte de la lectura integral de las obras.

Sobre los soportes el artista pintó pulpos, yaguaretés, surubíes, cangrejos, tentáculos. Es la fauna de su lugar de nacimiento, su contexto cultural de producción. La obra está así situada.

Pocos años después, continuando con el dibujo sintético, pintó la serie de las estrellas. Reconocemos flores, soles, estrellas de mar, pétalos, margaritas. Formas irregulares, representan lo orgánico, lo vital. FC sigue apelando al disfrute visual, a lo decorativo. Los motivos seriados de las frazadas, su textura y materialidad contrastan con los dibujos gráficos y con las aplicaciones e incrustaciones con las que las intervino

En este sentido se debe señalar que el artista enfatizó el hacer manual. Tejió carpetitas al crochet o en ñandutí y las cosía sobre la superficie del soporte. Y bordó frases. Técnicas y modos de hacer asignados al rol de la mujer. Las obras dialogan con las corrientes preponderantes, ya señaladas, del neo conceptualismo. En estas, la idea cobra centralidad en desmedro de la concreción material de la obra. Contrariamente, FC recupera y revaloriza el hacer manual y la importancia de la materialidad del objeto que, como se indicó, es elemento plástico que interviene en la apreciación clave de las obras. En el mismo sentido, y contraviniendo el postulado de reflexividad y literalidad que promovían los neo conceptualismos, el artista plasma su intimidad y vivencias personales en frases cortas y poéticas. Por ejemplo, celebra el vínculo con el otro en frases como “Tu mirada me acompaña”, “Revélame tu mensaje”, “Mi sangre limpia su memoria”, “Tu presencia se confirma en nosotros”. Son frases sobre el amor, sobre el encuentro y desencuentro con el otro, y también expresa agradecimiento. El artista pone en escena el mundo de lo personal y de los afectos.

A partir del momento en el que le fue diagnosticado el HIV, el artista comenzó a trabajar en formatos más pequeños y bordó frases en las que expresa su vulnerabilidad y dolor ante la conciencia de su muerte cercana. Son textos breves, “Me adapto a mi enfermedad”, “Florece mi interior”, ‘Mis células se fortalecen, el amor es el único bálsamo’, ‘En el silencio del descanso, mi sangre fluye, sólo tu amor, en un acto de fe, puede salvarme.’” Estas frases bordadas se relacionan con el poemario de su amiga y artista argentina Liliana Maresca (1951-1994), (Rosa, 2015).

Como sostiene la historiadora María Laura Rosa, las obras evocan algo de los exvotos religiosos. Y del acto de resistir. Pues el hacer pausado del bordado de cada frase se opone, simbólicamente, al paso inexorable del tiempo (Rosa, 2015).

En efecto, las técnicas artesanales comportan en tiempos lentos para su concreción. Es un hacer parsimonioso. Y sumado al señalamiento de las situaciones y estados emocionales puntuales que atravesaba el artista, las obras tienen algo del registro del presente preciso, de lo existencial.

Por otro lado, el artista trabajó temas extraídos de tradiciones espirituales y místicas, como en *La conciencia*, de 1990, en la que representó a una de las divinidades del Egipto faraónico, el Ojo del dios Horus.

Porque FC se vinculó con este tipo de legados heterodoxos, y volcó muchas de sus reflexiones en escrituras bordadas como la idea del autoconocimiento, la mirada holística que propone la integración del ser humano con el cosmos.

Claudio Iglesias refiere acertadamente el clima cultural que se vivió en Buenos Aires en las décadas 1980 y 1990. Fue el momento de la difusión masiva de conocimientos tales como la cábala, la astrología, el budismo, el taoísmo, entre otros (Iglesias, 2010). El artista se interesó y participó en la emergencia. De modo que se debe pensar su producción enmarcada en esta. El artista está así situado.

El contexto cultural de los centros hegemónicos del arte fue, en este punto, diferente. La cuestión de género difícilmente fue atravesada por estas tradiciones espirituales. El diálogo mantenido entre Fernando Lemus y el curador Gabriel Pérez Barreiro es revelador en el sentido que se indica (Lemus, 2020).

#### **IV. La recepción**

Como se indicó en los apartados precedentes, FC y muchos colegas que expusieron en los primeros años de la sala de arte del CCRR, apelaron a producciones que ponían en cuestión la norma heterosexual y, en muchas de estas, exponían escenas de amor homosexual. Como señala la investigadora María Laura Rosa, fue este grupo de artistas que comenzó a dar visibilidad a estas problemáticas en los espacios de arte.

FC y sus colegas trabajaron con soportes y técnicas ajenas al campo del gran arte o la alta cultura. En el caso de FC, por ejemplo, con los bordados sobre fundas de almohadas y delantales. Lo que operaba en las obras de este grupo de artistas, fue el uso de recursos que, desde el canon, se leyeron como estética de lo femenino y por esto,

minusvalorada. Lo decorativo, lo ornamental, los colores pastel o las líneas sinuosas fueron recibidas como exponentes de un arte que, en tanto estética que remitía a lo femenino, era ligero, cursi, trivial o falto envergadura.

También se indicó aquí, la emergencia del neoliberalismo y globalización, que conectó a un sector del sistema del arte en Argentina con las discusiones filosóficas que se daban en la academia de las naciones hegemónicas. Incluyeron temas como lo posmoderno y también la cuestión género, entre otros. Aquí se debe volver a señalar la primacía que tuvieron las corrientes neoconceptuales en el arte. El carácter reflexivo de estas facilitó a su difusión y circulación en territorios dispares. De modo que, junto con la recepción de las discusiones filosóficas, el arte conceptual operó fuertemente en los espacios del arte y del mercado argentino.

Este fue otro punto de fricción entre las producciones de los jóvenes que planteaban la cuestión de género. Ellos apelaron a recursos altamente retóricos en oposición a la eficacia en la transmisión de ideas o conceptos. A lo que se sumó, como se señaló, la revalorización que se hizo del hacer manual y del objeto arte como objeto material.

En este entramado, las obras de FC y colegas fueron pensadas como obras que apelaban a lo meramente decorativo, sin compromiso social, como apuesta a la experiencia personal del disfrute, como arte de la evasión.

Por otro lado, y en el contexto de cultura patriarcal, el uso de colores pasteles y, en particular el rosa, tuvo diversos sentidos descalificadores. En primer lugar, en tanto se lo asocia con la figura de la mujer, es de por sí un color desjerarquizado. En palabras de Jorge Gumier Maier “[...]Rosa un color de ensueño. [...] Sentimental e íntimo, al abrigo de las temperaturas del mundo, el rosa se ha visto proscripto de banderas y blasones”. (Lemus, 2015-2020).

Desde esta concepción, el rosa es representación de lo que carece de importancia. En esta línea, también operó como señal descalificadora de la orientación sexual del grupo de artistas, y estigmatizadora, porque también refirió a los grupos más expuestos a la pandemia del HIV, que, como se indicó, fueron en un principio mayoritariamente hombres.

En este punto, es interesante la reflexión de María Laura Rosa, quien recuerda que a fines de la década del ochenta comenzó, en la academia, los primeros estudios alrededor del término género, surgido precisamente de los activismos nacionales e internacionales de mujeres. La autora señala el primer texto en tratar el género como categoría de

análisis, *El género mujer el de Leonor Calvera*, publicado en Argentina en 1983 (Rosa, 2015).

Concluye MLR que, a pesar de estos estudios, el campo del arte no terminó de incorporar las nuevas reflexiones al momento de pensar las producciones de la década de 1990. No se pudo, en consecuencia, dar cuenta de la problemática de género que encerraban las obras (Rosa, 2015).

## **V. La retórica.**

### **Impugnación al patriarcado moderno**

La dimensión retórica de la obra de FC es clave. Comunicó de manera sumamente poética su cuestionamiento la hetero normatividad en el contexto de los índices más altos de fallecimientos por HIV. Así, la lectura literal o exclusivamente formalista resulta insuficiente.

Es necesario dar cuenta de los recursos poéticos de las obras y, como indiqué, como sostiene la teórica María Laura rosa (Rosa: 2015), ubicar en el centro de la cuestión las interpretaciones de género.

Como indiqué, cruzaré la producción de FC con la noción de patriarcado que trabaja la antropóloga Rita Segato (Segato, 2003 y 2018). Desde este marco intentaré aportar a la interpretación de la obra, especialmente, a su tenor disruptivo.

FC visibilizó el orden jerárquico del sistema patriarcal. Señaló a los sujetos minorizados en la sociedad, mujeres e infancias, entre otros. Lo hizo a partir de trabajar con procedimientos desjerarquizados por el contexto social. Por ejemplo, acentuó el hacer manual y trabajó con técnicas artesanales. Por otro lado revalorizó la dimensión material de la obra, hizo uso de soportes extra artísticos e infravalorados y puso el acento en lo decorativo. Estas formas de representar y producir desocultaron las desigualdades y también opresiones que impone la trama patriarcal Moderna Colonial.

Entiendo por Modernidad Colonialidad al proceso histórico iniciado a fines del siglo XV y aún vigente. Sigo en este punto, los lineamientos de Anibal Quijano (2014), Enrique Dussel, Boaventura de Souza Santos y Ramon Grosfoguel entre otros, en tanto proponen que proceso de colonización del continente americano fue consustancial a la gestación del mundo moderno.

## **a.) El patriarcado**

La noción de patriarcado con la que trabajo, es pensada como la estructura que organiza la realidad social y natural, como un sistema de reglas que dispone las identidades o posiciones al interior de esta. De modo que, como sistema reglado, la estructura es de carácter abstracta y simbólica. Asimismo, las identidades dentro del sistema tienen carácter diferencial en tanto que el sentido que adquiere cada una de ellas se constituye a partir de las relaciones recíprocas que mantengan entre sí. La significación se da, entonces, en la remisión de unas a otras al interior del mismo sistema.

Volviendo a la concepción del orden patriarcal como estructura, se debe precisar ahora que esta se reviste en términos de género.

Entiendo por género la emergencia de la expresión y concreción de una episteme que es personificada por los actores sociales dentro del escenario de la vida social. Es decir que las posiciones dentro de la estructura se cargan de sentido de acuerdo a los contenidos teóricos y epistémicos fijados “por la experiencia humana acumulada en un tiempo muy largo, que se confunde con el tiempo filogenético de la especie” (Segato, 2003:53).

Dejo de lado las tendencias que conciben al género como organizador del mundo y del universo biológico. En este sentido, RS sostiene que “Los géneros constituirían desde este punto de vista, transposiciones del orden cognitivo al orden empírico” (Segato, 2003:55)

Ahora bien, la dimensión cognitiva del género fija relaciones de oposición y de alteridad. O sea relaciones de poder, pues se establecen posiciones diferenciales de estatus, de prestigio o de subordinación. La figura en la que reside el poder en el sistema patriarcal es la encarnada, simbólicamente, en la que reviste los rasgos del hombre y los gestos de la masculinidad.

La subalternización se sostiene, entonces, desde las posiciones que instruye la noción de género y que posterga la figura de lo femenino, como alteridad.

En esta misma línea interpretativa, el orden de poder del patriarcado, es pensado como la estructura de poder primera, como “prototipo” en palabras de RS, pues es la que imprime la dinámica inicial sobre la cual se ordenarán los restantes ordenes jerárquicos y de estatus, como por ejemplo los de raza, etnia, entre muchos otros.

Este orden de subordinación y de estatus es el que señaló FC, para perturbarlo, desconcertarlo.

## **b.) Patriarcado de baja y alta intensidad.**

En el presente apartado haré un señalamiento sintético del paradigma patriarcal a partir de dos momentos históricos, el momento pre moderno y el moderno colonial. Mi interés es señalar las transformaciones que se dieron en este pasaje.

Referiré, en primer término, a las cuestiones en torno a la noción dual y binaria de género, y con ellas la posibilidad de circulación entre las distintas posiciones. En segundo lugar, a la organización del espacio social y, por último, a los atributos que instancian la subjetividad minorizada de lo que se entiende por lo femenino.

Como se indicó, el patriarcado es concebido aquí como orden simbólico que organiza los significantes en la vida social en términos de género (Segato, 2003:53).

En lo que respecta al paradigma pre moderno, y de acuerdo con RS, este es caracterizado como patriarcado de baja intensidad (Segato, 2018:120).

En primer lugar, porque las posiciones y atribuciones del sujeto dentro del orden social tuvieron una normativa de carácter laxo. Los sujetos podían traspasar la frontera que delimitaba su posición. Pueblos indígenas de América y grupos religiosos afroamericanos contemporáneos, entre otros, constatan estructuras jerárquicas entre la masculinidad y la feminidad que, sin embargo, permitían con relativa regularidad la circulación entre ambas. Da cuenta de lo expuesto, el registro de prácticas como, por ejemplo, la existencia de parejas conformadas por personas que el contexto contemporáneo entiende del mismo sexo (Segato, 2018: 23). De aquí la concepción del género como dual, en el sentido de que este reuniría dos términos jerárquicos y distintos pero relacionados a partir del principio de complementariedad. De modo que se reconocía lo masculino y lo femenino como términos “plenos” (Segato, 2018: 23).

En segundo lugar, el orden espacial estuvo atravesado por el principio de jerarquía y prestigio. Contó con una normativa que situaba los roles y atribuciones en cada uno de los espacios, el público para el masculino y el doméstico para el femenino. Sin embargo, y de acuerdo con la concepción dual de género, las problemáticas del orden de lo comunitario, es decir las cuestiones que atañían al colectivo social, podían ser tratadas y dirimidas tanto en el espacio público como también en el doméstico.

En tercer y último lugar, los atributos que instancian la posición y la subjetividad de la figura de la mujer se caracterizarían con lo relacionado al arraigo local y cotidiano, la práctica de rituales, la gestión de la vida relación, entre otros.

El paradigma del patriarcado moderno colonial, reconfiguró las nociones de género y espacio, articulando nuevos sentidos. De aquí su referencia como patriarcado de alta intensidad.

Por ejemplo, la posición de género se absolutiza y la posibilidad de interacción de los sujetos entró en una lógica diferente. Las modalidades de transitoriedad, que existieron en la etapa previa fueron obturadas.

Es el pasaje de género concebido como dual a su binarización. Esta inaugura una visión precisa de la posición y atributos de género, inconfundibles entre sí. Y dentro de la lógica de la suplementariedad, la de la identidad/posición hombre se consolidó como la entidad genérica, y reubicó la figura de la mujer como suplementaria, la otra.

Asimismo, se reorganizó el espacio. Por un lado, lo público se universaliza. Toda cuestión que involucre el interés general o lo que no es disponible por las partes por ser de interés colectivo se sitúa, excluyentemente, en este ámbito. Y este será el lugar ocupado por las masculinidades. Estas refuerzan el diferencial de prestigio y jerárquico que ya tenían. A partir de ahora, su voz y su presencia es lo que trasciende, es el punto cero de la enunciación. Por el contrario, el espacio doméstico, en el que queda enclaustrada la posición de lo femenino, es el lugar donde se desarrolla todo lo que tiene que ver con la vida privada, lo ajeno al interés colectivo. Este espacio perdió desde entonces, la politicidad y la relativa importancia que tuvo en el período previo.

### **c.) La impugnación al patriarcado en la obra FC.**

Como se indicó, FC trabajó en el contexto de las luchas contra la discriminación por motivos y estereotipos de género. El tiempo de los índices más altos de mortandad por el virus de HIV en la historia argentina, y de la radicalización del canon heterosexual.

En este complejo contexto, el artista señaló diversidad de tópicos que cuestionaron el sistema de poder del patriarcado contemporáneo.

De acuerdo con el foco hecho en los apartados precedentes, en los que se indicó las redefiniciones que se dieron en el pasaje al paradigma de la modernidad colonialidad, recojo aquí dichos tópicos como marcos para repasar los contenidos retóricos y críticos de la obra de FC.

#### **d.) La subalternización**

Di cuenta de los modos en que el artista refirió la subjetividad de lo que entendemos por lo femenino.

Desde los materiales como metáfora de lo doméstico. Las connotaciones que disparan las técnicas del bordado, la costura y el tejido. FC representó la posición o identidad concebida como suplementaria, la subjetividad de la mujer que minorizó la estructura patriarcal.

Como expuse, sigo la perspectiva, sustentada en una mayoría de mitologías fundacionales, que considera que la etapa inicial y de conformación de lo social se asentó a partir de la subalternización de la “feminidad”. Fue el establecimiento del primer orden de jerarquías investido de género, el sistema patriarcal. Este funciona como modelo arquetípico de los patrones sobre los que se ordenarán las sucesivas dinámicas del poder en la sociedad.

Así también, señalé que el paradigma moderno colonial acrecentó las diferencias de prestigio con la consolidación de la concepción binaria de género. Fue el pasaje de un pensar desde la suplementariedad de lo dual al de complementariedad jerárquica.

Entonces, la posición o identidad de masculinidad se instaure como sujeto universal, es decir como entidad neutra y situada en el punto cero, productora del saber racional, cuya voz es escuchada y cuyas problemáticas son consideradas de interés general. Aquí se redefine lo político como el referente de cuestiones consideradas trascendentales y traducidas en lo que se concibe como orden público, intereses generales y colectivos, cuya gestión y disposición las ejerce el sujeto universal.

Esta fue la radicalización del diferencial de prestigio, el sujeto uno expele al otro que ahora es la alteridad. Este otro encarna la posición o identidad de los subalternizados, la mujer, y “[...] las variedades de sujetos diferenciados, de personas practicantes de modalidades no normativas de la sexualidad, jóvenes, niños, negros, indios todo lo que se desvía de la norma encarnada por el sujeto universal” (Segato, 2018 :91 ).

Esta identidad o posición está situada, susbsumida en el ámbito de lo doméstico, de la intimidad, de lo particular y despolidizado.

Tal como apunté, FC aludió en su obra a la posición o identidad de lo femenino y desde aquí trastocó las tramas subyacentes del sistema del arte.

En efecto, el artista impugnaba las lógicas del espacio predeterminado del arte, edificadas a partir de sus propias demandas de prestigio, por ejemplo las que definen lo que se considera apto para ser expuesto, difundido, estudiado, con valor crítico y político. Estas forman parte de las lógicas del patriarcado, que el espacio del arte replica.

Entonces, en esta recusación al entramado de prestigio que teje el espacio arte, la dinámica de la subordinación es puesta en entre dicho.

En este mismo sentido, las connotaciones a la inocencia, a la vulnerabilidad y a lo íntimo siguen refiriendo a la posición o identidad de lo subalternizado, la mujer y las infancias.

Señalo, una vez más, uno de los contextos de producción del artista, el del apogeo de las tendencias conceptuales y del legado histórico del arte argentino y vanguardista de las décadas de 1960 y 1970.

Este contexto estuvo marcado, en buena parte, por el imperativo de pensar el arte a partir de su compromiso crítico con lo político y social. Aquí operó el trasfondo de la matriz patriarcal.

Porque lo que se concibe como del orden de lo político y de lo social está pensado a partir de las problemáticas que atañen al sujeto uno, masculino, quien es el que tiene la capacidad de actuar en el terreno político social y situado en el espacio público.

Esta posición o identidad, como se indicó, define a su exterior y lo subordina. Las temáticas pensadas como ajenas a los intereses colectivos se reconducen al espacio doméstico, que se constituye entonces como el lugar de las cuestiones consideradas de interés particular y específico, y que es habitado preferentemente por mujeres e infancias.

Esta es la dinámica de la minorización. Hacer de sujetos y temáticas cuestiones parciales, menores y sin potencial político.

Muchas lecturas del momento pensaron estas obras como expresión de un deseo de repliegue, de resistencia, de protección. Este es el ojo del sujeto universal que reenvía lo que le es ajeno a la dimensión de una privacidad despojada de la capacidad de interpretar y expresar el interés colectivo y de tener impacto en lo político.

Consecuentemente, en la operación de reducir contenidos y poéticas a temas de minorías, “[...] empujado al rincón residual de la gran política” parte de la crítica no pudo apreciar la potencia reflexiva de estas obras (Segato, 2018:103 ).

En este sentido, es necesario volver el potencial retórico. Las obras revalorizan lo que tiene que ver con la expresión de la vulnerabilidad, de lo íntimo, entre otros tópicos señalados. Porque el artista los pone en el centro de la escena, en concreto, en el espacio predeterminado del arte que es, por otro lado, un espacio metafórico. Y jerarquiza lo desjerarquizado. Y poetiza. FC apela al goce sensible, en el hacer manual, en la materialidad de las obras y en los acentos puestos en lo decorativo. Embelleció lo devaluado por su contexto. Como una operación de “resacralización del descarte”.

De igual modo, las tendencias del arte pop de mediados del siglo XX, cuestionaron las fronteras que separaban la alta cultura de la cultura de masas, era la crítica al arte aristocratizante. FC también confundió los límites de la alta y baja cultura y, al igual que muchos y muchas artistas pop, celebró lo que degradaba la cultura hegemónica.

Pero en él, como en muchos de sus colegas, el cuestionamiento tuvo otra envergadura. Los materiales, soportes y procedimientos, leídos como significantes intrascendentes, son elementos retóricos que señalan a los sujetos minorizados en la sociedad. En el contexto machista del mundo del arte, del momento del pico del HIV y de la estigmatización de los homosexuales, la obra logra poner en cuestión el primer orden de poder jerárquico y de estatus sobre el que se asienta la sociedad, el de género. Él cuestionó, puntualmente, la hetero normatividad como organizadora de roles, espacios y sexualidad.

Considero que estas obras, en tanto recuperan la problemática de género, deben ser pensadas como insurgencias de interés global, como intentos transformadores de las bases sobre las que se asienta la sociedad.

### **e.) Los tránsitos entre posiciones y espacios.**

#### **El cuestionamiento a la norma binaria y jerárquica**

Señalo, nuevamente, la rearticulación que introdujo el patriarcado moderno colonial que absolutizó la noción de género. En este sentido, referí la prohibición de pasajes de las y los sujetos por diferentes registros de género.

En este contexto, la obra de FC hace visible las constantes de circulación entre identidades o posiciones diferentes y por fuera de los límites que impone la norma hetero sexual.

El artista pone en escena los procesos de tránsito y circulación que ocurren constantemente. Desde lo simbólico y desde el poder metafórico del espacio del arte,

contraviene la normativa que instala el imperativo de posiciones preestablecidas y fijas a los sujetos sociales.

Lo que oculta la matriz hegemónica, FC lo hace representable desde el señalamiento del mundo de lo femenino. Y descubre que el género es en realidad, “[...] un modelo inestable y que depende de procesos contingentes de subjetivación” (Segato, 2003: 76).

El cuestionamiento a la heteronormatividad es eficaz.

Por otro lado, señalé la universalización del espacio público a partir del paradigma moderno colonial, pensado ahora como el lugar en el que se dirimen las cuestiones de envergadura social y política agenciadas por el sujeto uno, las masculinidades. En oposición, el espacio doméstico, desjerarquizado y despolitizado a partir de entonces y asignado a la mujer.

FC vuelve a contravenir las jerarquías y reconduce al centro, al ámbito público de los espacios del arte los símbolos de la domesticidad, cargándolos de contenidos retóricos, poetizándolos y subvirtiendo las bases del orden social.

## **VI. Conclusión**

FC produjo una obra que, de manera oblicua, puso en cuestión los cimientos sobre los que se asienta y organiza el patriarcado contemporáneo.

Desordenó la noción de lo público y privado y revalorizó las posiciones o identidades subalternizadas. Así, el artista burlaba las dinámicas de jerarquía del orden patriarcal y que el espacio arte replica. Con poesía y humor hostigó las tramas del sistema.

Y en esa operación de confundir lo alto con lo bajo, resacralizó, en el sentido de embellecer, lo que la sociedad descarta. Como las tendencias del arte pop del siglo XX que celebraron la nueva sociedad de masas, FC celebra la alteridad, el margen, la exterioridad desplazada por la matriz de poder originaria, la patriarcal.

## VII. Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (2013). “Avatares de un problema”. Rafael Cippolini (et. al.), *Algunos artistas. Arte argentino 1990 – hoy*. Buenos Aires: Fundación Proa. Pág. 162.
- Ameijeiras, H. (2013). “Un debate sobre las características del supuesto arte light”. Rafael Cippolini...(et. al.), *Algunos artistas. Arte argentino 1990 – hoy*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2013
- De Sousa Santos, Boaventura, (2010). *Descolonizar el saber. Reinventar el poder*. Montevideo. Ediciones Trilce.
- Dussel, Enrique (2016). *Filosofías del Sur. Decolonización y transmodernidad*. Buenos Aires
- Escobar, Ticio, *La identidad en los tiempos globales*, (año) Ponencia del autor facilitada para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica.
- Escobar, Ticio, (2021). “Aura Latente. Aura disidente -Arte y política”. *Contestaciones. Arte y política desde América Latina Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)* Buenos Aires: CLACSO
- Escobar, Ticio (2021). “Contestaciones: arte y política en América Latina”. *Contestaciones. Arte y política desde América Latina Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)* Buenos Aires: CLACSO
- Escobar, Ticio 1998.  
<http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>  
Universidad Nacional de Quilmes
- Giunta, A. (2013). “Air de Buenos Aires”. Rafael Cippolini (et. al.), *Algunos artistas. Arte argentino 1990 – hoy*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Grosfoguel, Ramón (2013). *Racismo sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios epistemicidios del largo siglo XVII*. Bogotá. Revista Tábula Rasa 19.
- Iglesias, Claudio (2010) “Autobiografía, hiperestesia y ritualidad: Feliciano Centurión y algunos posicionamientos subyacentes a la objetualidad de los noventa en Argentina”. Galería Alberto Sendrós. *Vínculos rituales y retazos de Magia. Una antología de Feliciano Centurión en diálogo con Liliana Maresca, Omar Schiliro y Fernanda Laguna*. Buenos Aires, ArteBa

Lemus, F. (2020). Feliciano Centurión: Abrigo. Estudios Curatoriales. Recuperado a partir de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/909>

Libro digital, PDF .- (Legados) Archivo Digital: descarga ISBN 978-987-722-910-3. 1. Arte. 2. Política. 3. América Latina. I. Título.CDD 306.47

Lemus, F. (2015-2020). Imágenes disidentes. Artes visuales y formas de subjetivación gay en Buenos Aires. Beca Interna Doctoral, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

Oliveras, E. (2013). “90 60 90”. Rafael Cippolini (et. al.). *Algunos artistas. Arte argentino 1990 – hoy*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Oliveras, Elena (2021). La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI. Buenos Aires. Paidós, edición ampliada y actualizada

Quijano, Anibal (2014) Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires, Clacso.

Rosa, María Laura, 2015, “Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años ’90”. *Revista Latina de Sociología (RELASO)* Buenos Aires, Vol 5: pp. 135-149.

Segato, Rita Laura (2003). Las estructuras elementales de la violencia - 1a ed. Bernal:

Segato, Rita. La guerra contra las mujeres (2018). 2da. Ed. Buenos Aires. Prometeo Libros