Fantasía de plancha y givre

Soledad Ros Puga*
Matriz Colectiva, ESAV M. Malharro

FECHA DE RECEPCIÓN: 28-04-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-06-2025

RESUMEN
Este trabajo condensa el registro de una experiencia poética de intervención situada en territorio, que pone en tensión las categorías de mujer y mujer artista en clave de humor. Resume una experiencia artivista, realizada por *Matriz Colectiva*, en la presentación del libro *Curadurías del Fin del Mundo* de Kekena Corvalan. Allí se cruzan los modos de representación artística, la construcción-fijación de estereotipos femeninos en la prensa impresa y su reinterpretación a través del humor. Para el análisis, se abordan algunas de las categorías que atraviesan la praxis y los procedimientos singulares que despliega la acción gráfica, prestando especial atención a los vínculos entre arte e investigación y tensionando los roles de género asignados históricamente.

PALABRAS CLAVE
artistas mujeres, estereotipos de género, gráfica expandida, artivismo, humor

Iron and Glitter Fantasy

ABSTRACT
This work condenses the record of a poetic experience of intervention situated in the territory, which puts the categories of woman and female artist in tension in a humorous way. It summarizes an artivist experience, carried out by *Matriz Colectiva*, in the presentation of the book *Curadurías del fin del Mundo* by Kekena Corvalan. There, the modes of artistic representation, the construction-fixation of feminine stereotypes in the printed press, and their reinterpretation through parody intersect. For the analysis, some of the categories that cross the praxis and the singular procedures that the graphic action deploys are addressed, paying special attention to the links between art and research and stressing the gender roles assigned historically.

KEYWORDS
female artists, gender stereotypes, expanded graphics, artivism, humor

Este trabajo condensa el registro de una experiencia poética de intervención situada en territorio, que pone en tensión las categorías de mujer y mujer artista en clave de humor. Se trata de un análisis de caso, en el que se cruzan los modos de representación artística, la construcción de subjetividades y su reinterpretación a través de la parodia. Resume una experiencia *artivista*, realizada por la agrupación marplatense de artistas visuales *Matriz Colectiva* −de la que formo parte−, en la presentación del libro *Curadurías del Fin del Mundo* de la escritora Kekena Corvalan, el 21 de mayo de 2023.[1]

Para el análisis, se abordan algunas de las categorías que atraviesan la praxis artística y los procedimientos singulares que la acción gráfica despliega, prestando especial atención a los vínculos entre arte e investigación, tensionando los roles de género asignados histórica y culturalmente.

Siguiendo a Isabella Cosse en su investigación doctoral*,* nos detuvimos en la observación de las modificaciones relativas al estilo de vida, la moral familiar o las relaciones sexuales, que instalaron una nueva forma de ver y reflejar las relaciones entre varones y mujeres, tomando como fuente las imágenes de revistas. La experiencia se inscribe como crítica poética a los estereotipos de género fijados y reflejados desde las páginas de la prensa gráfica. La pensamos como un modo de suscribir al compromiso de prácticas artísticas feministas, impulsado por la agrupación Nosotras Proponemos, formada en 2017, luego de la muerte de la artista rosarina Graciela Sacco y organizada como asamblea permanente de trabajadoras del arte.

La expresión estereotipos de género usada arriba remite a la distribución de roles y comportamientos entre mujeres y hombres. En el campo del arte se traducen en ideas acerca de la coherencia, fortaleza y continuidad de una obra como valores patriarcales que se aplican al momento de considerar la calidad artística. Lo artesanal y los temas asociados con lo femenino no tienen la misma valoración en la historia del arte. Además, la necesaria discontinuidad en la carrera de las artistas, vinculadas a la maternidad y a las tareas de cuidado que generalmente recaen sobre ellas, invisibiliza la obra de las artistas mujeres y sus específicas formas de realizarlas, tal como estudia Andrea Giunta (2018).

En los últimos cincuenta años, tanto en la historia del arte como en otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales, se han producido revisiones que evidencian el lugar diferencial asignado a las mujeres a lo largo de la historia de la cultura occidental. Uno de los textos fundacionales en esta línea se pregunta: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (Nochlin en Cordero y Saenz 2001: 17). La respuesta es contundente: se debe a que la misma definición de artista supone a un

[1] La agrupación *Matriz Colectiva* está formada por las artistas visuales Andrea Brunotti, Eleonora Filippi, Silvia Alejandra García, Carolina Moncada, Soledad Ros Puga, Felisa Sánchez y Celina Yohai.

sujeto hombre blanco, burgués y heterosexual. El arte, en tanto institución, reproduce las lógicas hetero patriarcales de la cultura en la que vivimos."

Tal como ha señalado Cosse,

> en el plano de los mandatos de género (…) comenzó a discutirse de un modo cierto el modelo femenino de largo predominio, aquí denominado de la domesticidad, que otorgaba respetabilidad y decencia a las mujeres en función de su pertenencia a una familia- en la que la mujer se ocupaba del hogar y el hombre del sustento económico- basada en el matrimonio heterosexual e indisoluble, el cual demarcaba el espacio legitimo para la sexualidad, la reproducción y el amor. (Cosse 2009:171)

Las páginas ilustradas de revistas fueron ocasión para indagar, cuestionar y transformar poéticamente la representación de los roles fijados en portadas y páginas interiores.

El manifiesto *Nosotras Proponemos,* en su tesis 31, afirma: "propiciemos la gestión de espacios de creación, conocimiento y circulación del arte colaborativos*,* participativos y comunitarios, que excedan el ámbito tradicionalmente elitista del arte"*.* En línea con ello*,* desde la colectiva feminista que integro, nos propusimos acompañar la presentación del libro de Kekena Corvalan con una intervención en el Museo Mar, llamada "Fantasía de Plancha y Givre". El título describe la facultad humana de reproducir por medio de imágenes mentales, hechos pasados o futuros, que se desea o no que ocurran. La plancha a vapor como objeto doméstico remite al espacio del hogar y las tareas de cuidado, mientras que la purpurina remite al ámbito de la moda y el espectáculo. Marcando con ambos un contrapunto visual que expresa el antagonismo dentro/fuera del hogar.

La curaduría afectiva y el museo

"Lxs artistas no hacemos obras, inventamos prácticas" (Lang 2022: 3). Estas palabras de Silvio Lang sintetizan la experiencia poética de investigación en artes que llevamos adelante. Tomando como punto inicial el cuestionamiento a los estereotipos de género, nos permitimos interpelar, mirar y desbordar los límites de la obra para ocupar el espacio de la institución museo. En una labor colectiva pudimos compartir, recorrer y desbordar una experiencia que integraba gráfica expandida, reflexión y risas. La acción se complementó con el despliegue en el escenario de diferentes objetos propios de las labores domésticas y de cuidado, como el fuentón y el tendedero. Con ellos se ambientó la presentación del texto de Kekena Corvalan y el conversatorio posterior.

"Donde hay una afección, nace una investigación (Lang 2022: 12). En consonancia con el concepto de *curaduría afectiva* que, según Corvalan, refiere a un "ejercicio de imaginación colectiva de otros mundos, con impronta comunitaria, solidaria, política de los afectos y de las existencias,

reexistencias y deseos" (2022: 28), realizamos "un ejercicio de escucha que sitúa y desmarca" (2022: 29).

La escucha se tradujo como observación atenta, en relación con la mímesis de la imagen: detenerse para observar e imitar. Su resultado nos permitió reproducir visualmente algunos gestos mínimos, reconocibles y femeninos. La operación de desmarque fue activada desde el código humorístico que permitió una distancia reflexiva: intentamos capturar el deseo de la semejanza, ponerlo en la superficie y volverlo otra imagen, una imagen otra.

Pusimos la creatividad en acción para tomar el espacio del museo y resignificarlo. Seleccionamos un espacio inerte, opaco, sin identificación, que invitaba a la ocupación: la puerta de ingreso a la sala del auditorio. Este pasaje de tránsito fue elegido para la acción y devino espacio de despliegue para un mural gráfico, compuesto por varias imágenes intervenidas. Tomamos y resignificamos una puerta de tránsito, para desplegar una pared gráfica desbordada, que estallaba la sala de la presentación del libro y conversatorio con la autora. Asimismo, el escenario fue desbordado con la colocación de objetos ajenos, provenientes del contexto hogareño. El auditorio fue habitado por nosotras, por nuestros cuerpos portantes, sobre los que cosimos mensajes. Literalmente pusimos el cuerpo en la *performance* (Taylor 2012) de sala.

Tomando las palabras de Kekena Corvalan,

> nos posicionamos políticamente cuestionando la autoría, por un lado, y asumiendo que tenemos que darnos las formas que nosotros queramos, por otro, porque la forma es situada, tiene que ver con el contexto, con una micropolítica, con lo que pasa en mi cuerpo, con lo que le pasa al cuerpo de la compañera. Que tiene que ser también la libertad de la forma (29).

Breve descripción de la intervención

Matriz Colectiva es una colectiva *artivista* feminista de la ciudad de Mar del Plata, formada por artistas, docentes e investigadoras. En esta ocasión, propusimos la realización de un collage gráfico en muro, apropiándonos del espacio convencional del museo de una manera poco habitual, que generaba una reflexión desde la ironía y el humor. La puerta de ingreso a la sala donde se desarrollaba la presentación y el encuentro con la autora fue intervenida con estampas de realización colectiva, con participación múltiple en los procesos de diseño y producción. La intervención se organizó en tres acciones:

"Fantasía de Plancha y Givre": despliegue de estampas en la puerta de ingreso al auditorio del Museo Mar, como gráfica expandida. El portal visual se recorría en los momentos previos a la charla de Kekena Corvalan, al ingresar a sala. Usamos estampas en dorado sobre hojas de revistas que resaltaban sobre el fondo negro de la puerta doble y se desplegaban a la manera de mural un gráfico.

"Tendedero o femi-tender": armado y colocación de tendedero móvil de pie con estampas de *Matriz Colectiva*. La instalación se acompañó con una estructura metálica de cordel, donde colgamos con broches de ropa las estampas realizadas previamente. El conjunto se completaba con estampas impresas sobre tela, dispuestas en torno a un fuentón metálico, como objeto de lavandería.

"Performance en sala": presencia en el conversatorio de las integrantes de *Matriz Colectiva* usando remeras estampadas con textos, a modo de cuerpos en el espacio ubicadas en distintos puntos de la platea, replicando consignas identitarias. Nuestros cuerpos portantes contenían la leyenda "menos musas, más artistas" en alusión a la resignificación del rol de las artistas dentro de la historia del arte. También desplegamos un objeto estelar para aludir al brillo del *givre*, en el momento de mención de la colectiva. Un guiño de complicidad y contigüidad en la performance de sala.

Pretendimos confrontar de manera disruptiva los estereotipos de mujer y de mujer artista fijados dentro de la historia del arte. Consideramos que los roles femeninos recurrentes de simples espectadoras, pasivas y dóciles se asignaron a partir de ellos. Imágenes de cuerpos disciplinados por el canon habilitaron una puesta en tensión desde el humor: amas de casa que se asomaban a otros entornos, observados a través de la ventana de la prensa impresa y, en el caso de las artistas, pasajes del lugar de musas al de hacedoras o creadoras.

"La creatividad nace singularmente. Pero toda enunciación es colectiva" (Corvalan 2022: 08). La acción comenzó con la ficcionalización de un personaje femenino, Noemí Didio, vinculada al orden de lo doméstico. Su cuerpo y silueta fijada a través del grabado fue habitando el espacio soñado de las revistas, imaginando estar allí presente mientras planchaba. Una ensoñación, una fantasía, un soñar despierta. El nombre proviene de un juego de palabras: *neodimio* es el imán utilizado como soporte de estampas. Permite que las estampas hechas sobre papeles de revistas queden sujetas y suspendidas, sin que se note. De un malentendido en mensajes de audio devino *Noemí Didio*. Noemí Didio, la que atrae y soporta… las tareas del hogar.

De ese juego de palabras, mientras estampábamos en el taller, plancha en mano, llegó la personificación. Construimos con algunos simples rasgos un personaje con curvas. Empezamos a imaginar cómo hubiera sido esta mujer, con este nombre, que contemplaba las revistas queriendo ser parte de ellas. Un ama de casa con ansias de imaginar otros mundos posibles. Un ser *deseante* que anhelaba parecerse a otras mujeres. ¿Quién es?, ¿cuándo nació?, ¿qué hizo en su vida?, ¿estudió?, ¿fue madre?, ¿qué le hubiera gustado ser?, ¿qué le hubiera gustado hacer?, ¿qué deseos guarda? Frente a la pregunta por la identidad femenina, surgió un breve texto como biografía ficcional:

¿Quién es Noemí Didio?

> Noemí Diamela Dionisia Patriarca. Diamela y Dionisia por las abuelas…una por línea materna y la otra por el padre. Casada con Roberto Doré, que había sido su compañero de banco en la Escuela Normal en 1968.
> Noemí soñaba con un futuro brillante, quizás con la universidad, ser escritora como Pizarnik o pintora como María Obligado. O médica como Cecilia Grierson…y luego ser la cara de un billete.
> Noemí fue a la escuela de monjas. Después a la Normal, en tiempos en los que la docencia era una vocación, casi como una extensión de las tareas de cuidado, a cargo de las mujeres. Una estudiante brillante. Cumplió con todos los mandatos sociales y familiares. Pasó por todos los sacramentos, cada uno con su correspondiente vestido blanco: bautismo cristiano con puntillas, comunión con estampitas y tul, confirmación y casamiento de blanco, con corsé, enagua y velo también blanco.
> Ese día, el día del casamiento con Roberto se había animado entre tanto blancor, a un poquito de purpurina en la sombra de párpados, que le destacaba el brillo en los ojos. El vestido la prensaba, los pliegues ¡Gracias a Dios! disimulaban cualquier secreto que empañara su virtud. Y llegaron los hijos sin ESI, sin IVE, llegaron cuatro, igualitos al padre. Todos varones Miguel, Rafael, Gabriel y Uriel…como los arcángeles se llamaron. Con tanto embarazo, el sueño de la facultad se fue evaporando. Y el horizonte de fulgor de Noemí se llenó de cordeles y tendederos, de broches y pañales…Atrás quedaron los apuntes de la facultad de Letras. Y los sueños de ser pintora o escritora. Solo le quedaron las fotos de las revistas de ensueño… Claudia, Vosotras, Para Ti, 7 días…un universo lleno de minifaldas y casas bellas donde las mujeres son felices y viajan, fotos sobre papel brillante.
> Por eso, cuando Noemí plancha, piensa, imagina y sueña, como seria vivir en otros lugares, haber elegido otra cosa… algo menos blanco y más brillante. Un arco iris iridiscente*, más luminoso, donde no se hubiera opacado su reflejo.*

Con el personaje creado, comenzaron las decisiones poéticas: soporte, técnicas y materialidades. Las preguntas sobre la materialidad y el sentido nos condujeron a revisar la trama que las imágenes guardan en la doble condición de crisálida y prisma señalada por Andrea Giunta (2024). Como crisálida, intentamos imaginar las vidas latentes que se condensan en la mujer agobiada por las tareas de cuidado como horizonte. La utilización de tinta dorada nos permitió connotar ese mundo de ensoñación que habilita la imaginación para escapar de las tareas domésticas, esos otros futuros posibles. Las estampas invitaban a leer el espacio de la pared o muro como cuerpo resignificado, así como también los objetos de las tareas de cuidado que adquirían la categoría de obra en el contexto del escenario del museo.

El tendedero (*femi tender*) y el fuentón se incorporaron como escenografía junto a las estampas colgadas con broches de ropa, a la manera de la literatura de cordel. Las imágenes de revistas femeninas en las que asomaban cuerpos y palabras configuraban un manifiesto en clave feminista que conjugaba la acción poética con la pedagogía y el *artivismo*. La experiencia proponía incomodar la mirada, tensionar e interpelar a los espectadores que asistían al museo y a la presentación del libro, invitándolos a reflexionar sobre los roles de género desde el humor. Mediante las

estampas en hojas sueltas de revistas invitamos a multiplicar las preguntas: ¿quién es esta silueta que asoma?, ¿es mujer?, ¿quién es Noemí Didio Doré?

Algunos antecedentes en la prensa gráfica

Del discurso de apertura del Congreso Internacional Femenino de 1910 en Buenos Aires, celebrado en ocasión del Centenario, podemos rescatar algunos fragmentos que describen acabadamente la percepción sobre las mujeres y su necesaria transición del espacio doméstico al espacio público:

> Si por feminismo ha de entenderse la acción inteligente y bien intencionada de la mujer que, compenetrándose de su papel trascendental en la sociedad, no quiere vivir una vida de egoísmo tranquilo pero estéril encerrada entre las cuatro paredes de su casa, sino que intenta irradiar su influencia fuera de ella (36)

Como señala Ana María Stuven, hasta las primeras décadas del siglo XX, las mujeres estaban circunscritas al ámbito doméstico y allí se construía la identidad femenina. Desde entonces, la función doméstica se extendió a otras por su incorporación al trabajo y la educación superior. En los años 20 y 30, el espacio asignado a las mujeres en la prensa gráfica se limitaba a páginas interiores, notas sociales y publicidades de cosméticos o alimentos. La construcción social de la visualidad femenina quedaba plasmada en imágenes que expresaban las esferas de la moda y lo decorativo, lo social o las acciones de beneficencia como extensión de la tarea de organizar el hogar. El contexto doméstico, así como los roles generizados dentro de la casa se presentaban como los entornos dominantes para las apariciones. Para el registro nominalizado de protagonistas femeninas, se seleccionaban figuras del ámbito teatral o las circunstancias de enlace y obituarios para mujeres de la alta sociedad.

En las apariciones públicas, las mujeres eran referidas como *esposas de* alguien, en compañía de un cónyuge o figura masculina. En otros casos eran mostradas careciendo de singularidad, en los márgenes de la imagen o fuera de cuadro, aludidas en plural con calificativos como “distinguidas damas” o “nutrida concurrencia”. En los pocos casos de asignación en tapa, se referían cualidades como la belleza o la mesura, así como los atributos de esposa responsable en el manejo de la economía doméstica y el hogar. La singularización en tapa o contratapa era encarnada por personajes ficticios que se destacaban por la seducción o el candor, ilustraciones de reinas del carnaval o de eventos especiales, como la visita de la infanta Isabel durante el Centenario.

Dos décadas más tarde, la importancia de Eva Perón sostenida en sus continuas apariciones y presencias gráficas iría evidenciando tensiones en las relaciones de género y la construcción social de una visualidad en torno a las mujeres. Aunque sus primeras apariciones en la prensa dan cuenta del tratamiento de la figura femenina a partir de atributos exteriores ligados a parámetros estéticos. Sus imágenes respondían a los principios de equilibrio

y decoro, recato y elegancia, ya que el desaliño dentro y fuera del hogar se presentaba como contrario a la civilidad. Recién hacia fines de la década del 40, las imágenes en tapa de revistas tímidamente comenzaban a tensionar el modelo moderno de mujer de clase media que aspiraba a vivir con cierta independencia.

Recién en los 60 y 70, los jóvenes tuvieron un rol central en la revolución cultural que implicaron los cambios en lo que Cosse caracteriza como las formas de organizar la vida cotidiana y las relaciones familiares, articuladas con las expectativas personales y en la moral sexual. Una imagen distinta de mujer comenzaba a pulsar, tensionando el estereotipo que reflejaba la gráfica. En palabras de Cosse:

> El impulso rebelde no quedaba circunscripto a los círculos lectores de las revistas más abiertamente modernizadoras. También alcanzaba a las representaciones que circulaban entre mujeres que, en el kiosco, elegían revistas más convencionales; quienes, probablemente, observaban las nuevas imágenes femeninas de forma más distante y las procesaban de acuerdo con experiencias vitales más domésticas (7).

Esas imágenes de prensa iban impactando, esmerilando y desdibujando patrones de comportamiento y resultaban, al mismo tiempo, reconocibles y distintas. Nos recuerdan, una vez más, el análisis de Andrea Giunta (2024) sobre la doble condición de las imágenes, que pueden ser a la vez crisálida y prisma, por los sentidos que albergan y por la multiplicidad que irradian. Este extrañamiento de las imágenes que resultan, en simultáneo, reconocibles y distintas las acerca a los prismas facetados que reciben y reflejan la luz del exterior. El mundo nuevo, el contexto distinto en el que se instalan y los efectos que producen, suscitan encandilamiento, furia, deseo, condena. Con este contexto decidimos poner a dialogar las imágenes de Noemí Didio Doré con su despliegue de ensoñaciones y su mini biografía, apelando a la distancia y la fractura en el sentido que provoca el humor.

¿Qué museo queremos?, ¿solo un cubo blanco?, ¿qué lugar queremos para las artistas?, ¿qué es ser una mujer artista? Fueron algunas de las preguntas que resonaron en el conversatorio lleno de cordeles y estampas. Allí también nos preguntamos por nuestro rol como mujeres artistas y las posibilidades de confrontar estereotipos y expectativas de género desde el campo del arte, en clave de humor. Realizamos la intervención convencidas de las reflexiones de Guillermina Fressoli respecto de que el carácter conservador o revolucionario de un museo es variable y contextual, aunque es seguro “no es materia de duda que su estructura incide en los modos en que se forma y disputa la subjetividad” (Fressoli 2020: 1).

*** Soledad Ros Puga** es docente, artista, investigadora de la ciudad de Mar del Plata. Profesora en Filosofía (Universidad Nacional de Mar del Plata 2004). Psicodramatista (Centro de Estudios Psicoanalíticos Grupales 2008). De manera independiente, investiga las Prácticas Artísticas expandidas desde un conocimiento situado. Junto a otras artistas, integra MatriZ Colectiva, agrupación feminista de activación gráfica. Sus publicaciones relacionan Arte, Educación y Género. Desde 1997 da clases en institutos superiores de Arte de la provincia de Buenos Aires y desempeña cargos de gestión educativa. Forma parte del Laboratorio de intervenciones textiles en archivos fotográficos de Marina Cerruti. Como profesora de Metodología de la Investigación en Artes del Profesorado de Artes de ESAV M.Malharro, coordina proyectos de tesis en diversas disciplinas visuales. Maestranda en Arte y Sociedad en Latinoamérica. Universidad Nacional del Centro Tandil.

Bibliografía

Blanco Corujo, Oliva (2018). "Que cien años no son nada… Primer Congreso Femenino en Buenos Aires (1910)". *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 3. 247-260.

Corvalan, Kekena (2022). *Curadurías del fin del mundo*. Buenos Aires: Autoras en Tienda.

Cosse, Isabella (2009). "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven "liberada". En Andujar, Andrea; D`Antonio, Débora; Gil Lozano, Fernanda; Grammático, Karin; Rosa, María Laura (comp.), *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Luxemburg. 171-186.

Fressoli, Guillermina (2020). *Incomodar la mirada. Museos, artes visuales, memoria*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, Andrea (2024). *Diversidad y Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lang Silvio (2022). "Los artistxs no hacemos obras, inventamos prácticas". Montevideo: Micro utopías.

López, Ernestina (1911). *Primer congreso femenino internacional*. Buenos Aires: Ed. Ceppi

Nochlin, Linda (2007). "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte.* México: Universidad Iberoamericana / Conaculta. 17-43.

Stuven, Ana María (2008). "Mujer, Familia y República". En Enrique Ayala Mora y Eduardo Posada Carbó (eds.), *Historia General de América Latina*, vol. VII, *Los Proyectos Nacionales Latinoamericanos: Sus instrumentos y articulación, l870-l930*, Paris: Ediciones UNESCO-Editorial Trotta.

Suárez Guerrini, Florencia; Gustavino, Berenice; Savloff, Lucía; Panfili, Mariana; Gentile, Lucía (2017). *Ilustres Desconocidas: Algunas mujeres en la Colección*. 1a ed. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

Taylor, Diana (2012). *Performance*. México: Asunto Impreso.

Fotografías: Felisa Sánchez IG @felisamdq

Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons