

“Circuito abierto” en EspacioCal: aproximaciones y efectos de una exposición de mujeres en 1983

POR CATHERINA CAMPILLAY COVARRUBIAS*
Y MARIAIRIS FLORES LEIVA**

Resumen. El presente artículo analiza la exposición “Circuito abierto”, realizada el 1983 en EspacioCal, y en la que participaron las artistas chilenas Patricia del Canto (n. 1948), Lea Kleiner (n. 1929), Mireya Larenas (n. 1932), María de la Luz Torres (n. 1943) y Gilda Hernández (n. 1935). Para esto, nos centraremos en el reportaje “Ser mujer” de Marianne Carey, el que se publicó a propósito de la exposición en la revista Paula. Estableciendo como detonante la propuesta que Linda Nochlin propuso hace cincuenta años, el artículo profundiza en un modelo expositivo poco convencional y cómo éste nos permite reflexionar sobre la idea de “exposiciones de mujeres”, sus significados en su momento histórico y cómo se configura el signo de mujer en el contexto del campo de las artes visuales de la época.

Palabras claves: exposiciones de mujeres, arte chileno ochentas, mujeres artistas, historia del arte y feminismo, enseñanza artística.

* Viña del Mar, 1994. Tesista del Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y diplomada en Edición de la Universidad Diego Portales. Actualmente investiga en el proyecto “Bajo el signo mujer” sobre exposiciones colectivas de artistas chilenas durante la dictadura.

** Marchigüe, 1990. Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente desarrolla “Bajo el signo mujer” (investigación Fondart) y es curadora de Espacio218. Coeditó, junto con Varinia Brodsky, el libro “Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020” (MINCAP). Como investigadora fue parte del proyecto web www.carlosleppe.cl; del libro y video “Arte y política 2005-2015 (fragmentos)” y del proyecto *Documentos Chilenos del S.XX - XXI del ICAA - MFAH* en colaboración con Fundación AMA.

Abstract. This paper aims to analyze the exhibition “Circuito abierto”, held in 1983 in EspacioCal, and in which participated the Chilean artists Patricia del Canto (b. 1948), Lea Kleiner (b. 1929), Mireya Larenas (b. 1932), Maria de la Luz Torres (b. 1943) and Gilda Hernandez (b. 1935). For this, we will focus on the article “Being a Woman” by Marianne Carey, which was published about the exhibition in Paula magazine. Establishing as a trigger the proposal that Linda Nochlin articulated fifty years ago, the article delves into an unconventional exhibition model and how it allows us to reflect on the idea of the “women’s exhibitions”, its meanings in its historical moment and how the sign of woman is configured in the context of the field of visual arts of the time.

Keywords: women’s exhibitions, eighties Chilean art, women artists, history of art and feminism, artistic education.

La pregunta ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?, instalada por Linda Nochlin en 1971¹ es un detonante que no se agota, puesto que su respuesta no es unívoca y porque ha motivado que en cada contexto social se puedan formular nuevas preguntas que interroguen tanto a la historia del arte, como al campo artístico. En ellos, el rol que se le da a las mujeres está circunscrito a una serie de figuraciones que sostienen a las mismas disciplinas. En el caso de la historia del arte, la transversalidad del “genio” en su relato y sus implicancias cuando se escribe sobre mujeres artistas, las que quedan fuera de esa categoría. A poco más de cincuenta años de su elaboración, podemos ver las perspectivas críticas que de ella se despliegan, las que han aportado reflexivamente para introducir al feminismo en las lecturas de los fenómenos artísticos.

¹ Nochlin, L. (2007) ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? Cordero, K. y Sáenz, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México.

Al repasar el campo artístico local es posible observar cómo el desarrollo de las mujeres artistas durante las últimas décadas sigue siendo en gran parte desconocido: aún queda mucho por revisar y escribir. La historia del arte tradicional –que es el relato mayormente conocido– se ha enfocado en organizar generaciones o grupos artísticos. Solo investigaciones recientes se han dedicado a investigar qué sucedió más allá del Grupo Montparnasse, el Movimiento Forma y Espacio, la Generación del 13, entre otros colectivos. Ejemplo de estos nuevos enfoques es el libro “Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950” (2013) de la historiadora del arte Gloria Cortés. Los sesenta son referidos principalmente a través del Grupo Signo, mientras que finales de los sesenta y principios de los setenta mediante vínculo entre arte y política, desarrollado al alero del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) y el Museo de la Solidaridad, procesos interrumpidos por el Golpe cívico-militar (1973) liderado por Augusto Pinochet. Ya a finales de los setenta, luego de una rearticulación del campo, y durante los ochenta, el relato más conocido es el de la “Escena de Avanzada”, planteamiento de la crítica cultural Nelly Richard (n. 1948) para agrupar a una serie de artistas que desarrollaban prácticas experimentales y neovanguardistas. Entre ellos, encontramos a Lotty Rosenfeld (1943-2020), Diamela Eltit (n.1949), Paz Errázuriz (n.1944), Virginia Errázuriz (n. 1941) y a la ensayista Adriana Valdés (n. 1943) desde la escritura.

No obstante, durante este periodo la actividad de artistas mujeres fue profusa, cuestión que hemos constatado a lo largo de la investigación “Bajo el signo mujer”, la que al relevar las exposiciones colectivas de mujeres artistas entre los años 1973 y 1991, ha podido dar cuenta de una amplia diversidad de artistas que se agrupaban para mostrar su obra al público, tanto dentro de Chile como en el extranjero. Estas últimas fueron instancias principal-

mente ligadas al fenómeno del exilio producto de la dictadura. Dentro de Chile, en tanto, se realizaron muestras que se movían desde perspectivas fuertemente conservadoras a propósito del rol tanto de artista como de mujer, hasta exposiciones que cuestionaban los mandatos patriarcales sobre aquellas. Es, por lo tanto, relevante tener en cuenta que el simple hecho de agrupar mujeres en una exposición no se traduce necesariamente en una reflexividad sobre aquel ejercicio, ya que el dispositivo de la “exposición de mujeres” puede articularse desde posiciones tanto conservadoras como disruptivas y críticas.² La historiadora del arte Doris Guth en su artículo “Una breve historia de las exposiciones de mujeres desde los años setenta hasta los noventa: entre luchas feministas y apropiación hegemónica” plantea las siguientes tres preguntas que nos parecen importantes para guiar nuestra reflexión:

¿No apuntan las alianzas entre mujeres a apoyar actos estratégicos para lograr oportunidades suficientes, crear un espacio para el diálogo sin ser interrumpidas y recibir amplio espacio y atención para el desarrollo de sus proyectos? ¿No son las exposiciones de mujeres, por lo tanto, intervenciones necesarias para señalar las relaciones de dominio dentro del sistema de arte? ¿O las exhibiciones de mujeres son lugares de aislamiento y reproducción implícita del orden hegemónico? (Guth, 2016, pp. 30-31).

Estas contradicciones subyacen constantemente cuando nos referimos a muestras de mujeres. Es así que se vuelve necesario abordarlas a partir de cómo articulan en el dispositivo de la exposición –explícita o implícitamente– el problema que significa reunir la obra de mujeres artistas y cuál es la manera de pensar el lugar de aquellas en el campo de las artes visuales.

² Estas reflexiones forman parte de la investigación “Bajo el signo mujer” –actualmente en curso– y han sido elaboradas en diversas instancias de difusión del proyecto, especialmente en la presentación que se realizó en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo el año 2020, la que está disponible en <https://www.facebook.com/centronacionaldearte.cl/videos/391177088818367>

Adentrarse en la exposición: una propuesta exhibitiva no convencional

El siguiente ensayo busca dar respuesta a estas preguntas mediante el análisis situado de la exposición “Circuito abierto” en la que participaron cinco artistas que eran profesoras de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en aquel momento: Patricia del Canto (n. 1948), Lea Kleiner (n. 1929), Mireya Larenas (n. 1932), María de la Luz Torres (n. 1943) y Gilda Hernández (n. 1935). La exposición se realizó en 1983 en EspacioCal, dirigido entonces por Luz Pereira (1926-2020). Indagar en esta muestra específica permite profundizar en una manera de entender el dispositivo de la exposición de mujeres en el contexto específico de la década de los ochenta en Chile. Esto no tiene como objetivo generalizar en cómo se articulaban estos espacios, ya que como mencionamos anteriormente, existió una diversidad de propuestas durante aquellos años. Sin embargo, este caso de estudio nos da la oportunidad de ver, a partir de una revisión feminista que se despliega desde el antecedente de Nochlin, cómo en una exposición específica se cifran formas de entender la producción artística de mujeres en Chile. Más que responder la pregunta que planteó, ofrecemos aquí una manera de abordar este tipo de fenómenos. El análisis se realizará a través del reportaje “Ser mujer. Hay un lugar para todos y para cada uno” realizado por la periodista Marianne Carey y publicado en la revista Paula en septiembre de 1983. El texto se compone de tres partes, primero introduce

mediante una reflexión de la periodista sobre “el tema” de la mujer, luego describe y comenta la muestra en EspacioCal, incluyendo cuñas a su directora y a las artistas como voz colectiva, puesto que se responden preguntas generales, en ocasiones sin detallar quién emitió el comentario. Finalmente, incluye opiniones de las artistas participantes sobre qué significa reunirse entre mujeres.



Fig 1. *Ser mujer. Hay un lugar para todos y cada uno.* Marianne Carey. Revista Paula, Santiago de Chile, septiembre 1983.

La exposición tuvo un formato poco convencional para la época, ya que no se mostraron directamente obras, sino que reproducciones fotográficas de todo el cuerpo de obra de las artistas, las que se proyectaban mediante diapositivas. Frente a esto se encontraba una silla que tenía inscrito el nombre de la artista a la cual correspondía la proyección, al modo de las sillas de las directoras de cine. Esta decisión expositiva es interesante, ya que los medios a través de los cuales trabajaban eran de los más convencionales: grabado, pintura, dibujo y escultura. A través de su decisión, apuestan por lo multimedial en lugar de lo objetual, entendiendo esto como la presencia de la obra que permite observar su materialidad. La mediatización les permitió mostrar la totalidad de sus obras, sin la necesidad de tener que hacer una selección. A la vez, cada una presentó su trabajo completo sin el deber de hacerse cargo de cómo funcionaba en relación al de su compañera, por lo que podemos reiterar que el principal vínculo estaba en que eran mujeres exponiendo. Volviendo a la primera pregunta de Guth, podríamos afirmar que efectivamente la alianza entre ellas fue estratégica, porque les permitió dar relevancia al conjunto de sus obras sin tener que lidiar con “grandes nombres masculinos”. La decisión de no responder al formato tradicional de la exposición colectiva en el que se seleccionan obras específicas posibilita a cada una a presentarse como artista con sus propias trayectorias y desarrollo personal, dándoles el “espacio y atención” mencionados por Guth. Volviendo a la muestra, además se proyectaba un video con escenas de las vidas cotidianas de las artistas, realizado por el poeta Diego Maquieira. Esta manera de mostrar el espacio de lo íntimo de cada una de ellas carga con un sentido esperado, en la medida en que, históricamente, el lugar de las mujeres se ha asociado a la vida privada, lo que responde, a su vez, a la estructura binaria en la que lo público pertenece a lo masculino. Esto también se ha replicado en la lectura tradicional del arte realizado por mujeres

que delimita las obras a lo doméstico. En el artículo Carey lo describe de la siguiente forma: “Es una manera para que el público pueda entender el mundo de la mujer artista a través de su quehacer cotidiano como madres, esposas, hijas, dueñas de casa, además del transcurrir en sus talleres y en las reuniones de las cinco juntas” (p. 26). La periodista hace énfasis en una duplicidad: los espacios de lo privado –circunscritos a su relación con el hogar y con la familia– y de lo público –asociados a su rol como artistas. Por último, la muestra estuvo acompañada de un ciclo de cine conformado por películas de mujeres directoras. Cabe mencionar que, en aquel momento, EspacioCal funcionaba no solo como galería de artes visuales, sino que, además contaba con una librería y salas de cine, era un centro cultural.

A partir de las características de “Circuito abierto”, consideramos innegable que la exposición desplazó su foco principal desde las obras hacia las artistas, en la medida en que su trabajo íntegro –es decir, seleccionado a partir del nombre propio– es acompañado de fragmentos de su vida como sujeto en la sociedad de su tiempo. Esto tiene una resonancia en cómo se articula el reportaje de Carey, ya que no se habla de obras más allá de mencionar los medios que las artistas utilizan y apenas se incluye una reproducción en formato pequeño de un trabajo de cada una, sin indicar los títulos ni especificaciones técnicas. No se caracterizan los cuerpos de obra ni se describen, a partir de lo cual, pareciera que éstos no tienen una relevancia mayor a que cinco mujeres artistas se hayan reunido. En cambio encontramos una foto de las cinco artistas a doble página tomada especialmente para la ocasión. Cabe mencionar además que en todo el reportaje, no se utiliza ningún concepto grandilocuente para hacer referencia a ellas o a su propuesta artística, no son maestras, sus obras no son fundamentales ni novedosas, adjetivos que son comunes de leer cuando se trata de hombres artistas.

La construcción de un relato a través de la prensa: ¿de qué se habla cuando se dice mujer?

El artículo al que nos abocamos en esta ocasión fue publicado en la revista Paula, dirigida a un público de mujeres adultas. Es útil destacar que, desde sus inicios en 1967, la revista buscó diferenciarse de otras publicaciones destinadas al mismo público, ya que ampliaba los temas que se abordaban y modernizó los debates que se replicaban en ella. Podemos encontrar, así, artículos y reportajes cuyos temas fueron el movimiento de liberación de la mujer, el aborto, el divorcio, la infidelidad, las pastillas anticonceptivas, entre otros. Cabe destacar, entonces, que el medio en que se publica este texto no corresponde a uno con una línea editorial especialmente conservadora en estas materias. La primera parte del reportaje propone una lectura del momento y una posición en relación al “tema” de la mujer, sin involucrarse específicamente con lo artístico:

la mujer de hoy, la mujer y su derecho a ser persona, la mujer y su obligación de ser independiente sin que eso quiera decir en contra de su pareja o de los hombres. Simplemente la mujer y su obligación de ‘ser’, ante ella misma, sin gritarlo, ni pregonarlo. La mujer y su necesidad de desarrollarse de la manera más conveniente, sin excluir ninguno de los caminos. (p. 25).

Se hace énfasis en la independencia y el desarrollo personal de las mujeres, en su capacidad de autodeterminación y de tomar decisiones propias sobre su vida, sin embargo, todo esto se plantea con el cuidado de no alterar el binarismo de género y sus características, cuestión que también se refleja en las palabras de las artistas como veremos a continuación.

Si retomamos la segunda pregunta de Guth, podemos decir que la exposición nos permite pensar –desde nuestro enfoque feminista– en las “relaciones de dominio” presentes en el campo artístico, aunque estas no se hagan explícitas en el abordaje que se le da a la muestra por parte de las artistas y la prensa. En el artículo, la dimensión de lo masculino hegemónico y sus implicancias en la articulación social de hombres y mujeres no fue abordada. La mención a los hombres aparece solo frente a la necesidad de negar la confrontación con aquellos, insistiendo en que este tipo de iniciativas no se plantean como un estar “en contra”. Ejemplo de esto es la cita a Mireya Arenas, quien dice: “¿Se nos tildará de feministas tal vez? No sé, pero no puedo negar mi terrible y delirante atracción por los hombres” (p. 27). Pareciera, entonces, necesario dar una justificación por marginar a hombres artistas para evitar que se interprete como que existe un conflicto explícito con ellos o con los hombres en general. La opresión histórica que sostiene la necesidad de articular exposiciones exclusivamente de mujeres –la invisibilización de su trabajo creativo y su relegación a los márgenes de la historia del arte tradicional– pareciera ser eclipsada por las afirmaciones tanto de las artistas como de Carey, quienes no desean pasar a llevar el orden visto como deseable: “La que quiere ‘ser’, debe serlo sin tener que justificarse, ni dar explicaciones porque no es necesario pasar a llevar las instituciones, ni destruir los valores morales, ni las bases de una sociedad sana” (p. 26). Esto responde a la percepción

de la periodista de que “Estamos en una época post-feminista” (p. 26), en la que ya se habrían superado varias de las trabas que la aquejaban y en la que la realización de las mujeres en lo público y lo privado dependería, principalmente, de su proceso individual. La liberación de la mujer, por lo tanto, ya tendría “la mitad de la batalla (...) ganada” (p. 26). Desde la perspectiva que acá expuesta, esta exhibición sugiere la idea de un “lugar de aislamiento y reproducción implícita del orden hegemónico”, volviendo a Guth, ya que no se ponen en cuestión el sistema patriarcal en aquel momento histórico.

No obstante, es posible desde nuestro presente y considerando nuestro análisis feminista, reconocer la potencia que tuvo esta exposición, por más que las propias artistas intentaran negarla. De no reconocer una situación desigual no se habrían motivado a exponer solo entre ellas y sabían que implicaba un desafío a la norma, por ello constantemente buscaron rechazarlo. Frente a la pregunta acerca del origen de hacer una exposición en conjunto responden: “Partió de una preocupación profesional de cómo enriquecer nuestra enseñanza, de descubrir qué nos estaba frenando” (p. 26). Notamos que acá se evidencia un interés educativo: todas eran profesoras y les preocupaba en el que ejercían y descubrir qué las frenaba en términos generales. Nos preguntamos qué es eso que las frena, ¿la familia, la sociedad, la academia, el sistema artístico o, simplemente, lo que implica ser mujer en sociedad? Sin duda, ven en el colectivizar su trabajo un potencial, el potencial de trabajar entre mujeres. El espacio de la muestra se perfila como un lugar de encuentro fuera de la competitividad del campo, lo que les permite “analizar su propia obra individualmente si se quiere avanzar” (p. 26). Así, indican que el origen del grupo estaría en una búsqueda de compartir e intercambiar sus experiencias artísticas.

En cuanto a su rol como artistas y la relación con ser mujer, la periodista entra en una contradicción que nos parece especialmente interesante. Escribe:

La mujer, por las mismas características que la diferencian de su pareja, el hombre, tiene un ‘approach’ distinto y propio en su caminar al objetivo de su realización como artista. Sus vivencias, su sensibilidad, las pequeñas cosas que interfieren y enriquecen su vida, su posibilidad de maternidad que las hace creadoras por naturaleza, están siempre presentes (p. 26).

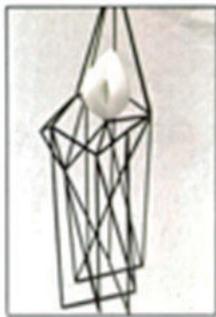
Inmediatamente después, indica: “EL IDEAL ES QUE LAS OBRAS HECHAS POR MUJERES NO FUESEN OBRAS FEMENINAS SINO SIMPLEMENTE OBRAS” (p. 26).³ Llama la atención que proponga la existencia de una sensibilidad única –incluso relacionándola directamente con la potencia de la maternidad que formaría parte de su naturaleza– para luego negar que las obras realizadas por ellas deban ser tildadas de femeninas. Carey no resuelve si la especificidad de la experiencia de la mujer, en un sentido esencialista, determina las obras desde un código específico (lo femenino) que las diferencian de la “obra” sin adjetivos, históricamente a manos de hombres.

Por su parte, Patricia del Canto, en un fragmento de su entrevista, dice:

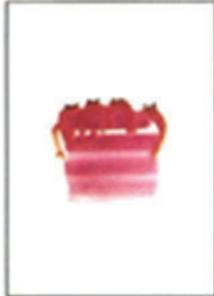
no podemos desconocer nuestra realidad, como mujeres, hoy aquí: somos producto de condicionantes educacionales, sociales, culturales que no hemos elegido pero que nos marcan modificando y en alguna medida limitando nuestra actividad por la serie de roles que debemos desempeñar como mujeres y ello también, quizás, se ve reflejado en nuestra obra. (p. 27).

³ Las mayúsculas forman parte del artículo original.

El “quizás” profundiza la contradicción: para ella, no sería posible aseverar rotundamente la existencia de una diferencia que distinga un “arte de mujeres”. Es interesante destacar que Del Canto identifica condiciones estructurales asociadas a roles que deben ser desempeñados, una conciencia feminista que también es posible ver en las declaraciones de otra de las artistas. Lea Kleiner, por su lado, asevera que las obras aparecen desde “las vida paralelas, cada una con su forma de ser, unidas por la estructura de la mujer”, pero en la que incluye, por ejemplo, “el respeto por la maternidad y la no maternidad” (p. 27), es decir, las decisiones personales en sus vidas y las de otras mujeres que, si bien tienen un correlato común, no son universales. Siguiendo con la revisión de los aspectos personales a los que se les daba importancia, en el reportaje se consignan las vidas personales de las artistas, ya que se presentan sus entrevistas indicando la edad, estado civil y si tienen o no hijos, una práctica común en la prensa al referirse a mujeres. De las cinco artistas, dos no tienen hijos, y se destaca que una de ellas es soltera –Hernández– y otra separada –Larenas. Hallamos, entonces, que todos estos datos remiten a las experiencias relacionadas con la idea de familia, la que ha sido el código a través del cual se ha entendido a las mujeres en la cultura patriarcal.



PATRICIA DEL CANTO, 34 años, casada y dos hijos. Escultora, licenciada en la Universidad de Chile. "Al reunimos 5 mujeres queremos dar testimonio de nuestro quehacer. Las motivaciones que nos guían pueden ser diferentes, como también las características de cada obra, pero es obvio que hay un nexo común: somos todas mujeres adultas, todas sabemos y tenemos claro por qué hacemos lo que hacemos y no otra cosa. Hacer lo que hacemos como artistas, es vital para todas, para ninguna es un hobby. Ése es el nexo de fondo. Además, no podemos desconocer nuestra realidad, como mujeres, hoy aquí somos producto de condicionantes educacionales, sociales, culturales que no hemos elegido pero que nos marcan modificando y en alguna medida limitando nuestra actividad por la serie de roles que debemos desempeñar como mujeres y ello también, quizás, se ve reflejado en nuestra obra. Todas (nosotras cinco), y cada una de nosotras formamos un circuito en sí, con nuestra obra y nuestras vidas, mostrándonos y mostrándonos en público, y este público al apropiarse de nuestra obra se integra al circuito, ampliándolo. Es abierto al no ser individual sino colectivo, transmitiéndose innumerables veces dependiendo de la cantidad de público apropiado que transforma la obra al haberla suya a través de su sensibilidad." "Usamos cámaras, proyectores, todas proyectándose simultáneamente, todas presentes en brevecitas, interactuando unas con otras en una creación colectiva sin perder las características individuales y personales de cada una, sin homogeneizarse, confluyendo en la diversidad. Formamos una unidad."



LEA KLEINER, 54 años, dos hijos. Pintora, grabadora, acuarelista, licenciada en arte en la Universidad de Chile. "Estamos juntas porque nos une la Universidad en la docencia y la no Universidad en la ausencia, el respeto por la maternidad y la no maternidad, lo doméstico productivo y la creatividad agresiva, la síntesis y la opulencia. No es la idea de crear juntas, son las vicisitudes paritarias, cada una con su forma de ser, unidas por la estructura de mujer."



MIREYA LARIENAS, 50 años, separada, dos hijos. Pintora y dibujante, licenciada en la Universidad de Chile. "Nos hemos reunido cinco mujeres simplemente por el factor común de ser mujeres..." "Todas íbamos a ser reinas... y además dedicadas al quehacer plástico. ¿Se nos olvidará de feministas tal vez? No sé, pero no puedo negar mi femineidad y delante atracción por los hombres, tengo complejo de Greta Garbo, sin embargo, reverencio a las que yo llamo las grandes muñecas de la historia: Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Olivia Newton-John, Brooke Shields, símbolos y testimonios de sus épocas, fugaces y falsas hermanas. Suño por ellas."



MARIA DE LA LUZ TORRES B., 38 años, casada, dos hijos. Licenciada de Artes en la Universidad de Chile. Exposiciones en Chile y en el extranjero al igual que todas las otras expositoras. "Todavía no me queda claro por qué de una muestra de "mujeres", me parece eso si que la verdadera significación de "lo nuestro femenino", será en la medida en que ello sea considerado como el aporte de la media parte (1/2), a la vitalidad total del ser humano. Ésta es mi propia biología, quiere evidenciarse como tal en la plenitud de sus luces y sus sombras. Fui agredida y reacciona, a lo mejor, es violencia mi quehacer. El registro me parece en este momento lo que me representa. Decido mostrar mi realidad, política, violenta, y borrar la muerte. Abro la cámara. Abro mi puerta. Me registran. Permanezco. Vivo."



GILDA HERNANDEZ, 48 años, soltera pintora, grabadora, y dibujante, licenciada en Artes en la Universidad de Chile. "Estamos juntas por casualidad y por el hecho de que todas hacemos arte, el feminismo no es lo importante aquí, sino la casualidad." "La casualidad sí que es importante, detrás de ella hay cosas tan mágicas como la sincronización de la vida. Por ejemplo el número 5, hace mucho que el número 5 aparece en mi trabajo - la raíz quinta es mágica -, la vida orgánica funciona con simetría pentagonal, siempre he pensado por qué tenemos 5 dedos y no 8 o más, he coleccionado caparzones, conchitas de erizos de mar sólo porque son bonitas, después he aprendido que esa belleza deriva precisamente de su simetría pentagonal y todo eso es mágico para mí. Esta simetría de la naturaleza es una escritura de la geometría y del número, más una equis dimensión que saca estos elementos de la rigidez del intelecto y los lleva a la magia de la expresión, al aliento de la vida, a lo insólito del aparente absurdo." "De este absurdo nace un nuevo circuito de cosas que parecen azar, pero que, poco a poco, van a ir en un tejido o un bordado, un programa ecológico de apariencia irracional. La raíz cuadrada de menos uno me parece igual a la Muerte y Transfiguración, a Afrodita en el país de los espejos, a Superman, a Los Dedales de Oro, a Juana de Arco. Al "Nudo", del amor, a la herba a la café Pedro de Valdivia, a las 6 de la mañana. Todo esto me parece tan inaccidental, termina siendo una exposición de cinco personas, cinco mujeres, y además funcionando a través de cinco máquinas. ¿Por qué el número cinco? ¿es una jugareta ecológica? ¿Qué es una casualidad? El circuito queda abierto."

Fig 2. Ser mujer. Hay un lugar para todos y cada uno. Marianne Carey. Revista Paula, Santiago de Chile, septiembre 1983.

Revisar el contexto, situar el presente

Hay otro factor necesario de considerar al momento de revisar la exposición para poner en contexto algunas de las reflexiones que hemos revisado. Con posterioridad a la instauración de la dictadura cívico militar, comenzó una organización feminista que se desarrolló en distintas esferas de la sociedad. En el año 1983, el feminismo ya era visible en el espacio público: ese año fue la intervención del movimiento feminista en el frontis de la Biblioteca Nacional con un lienzo con la frase: “Democracia ahora. Movimiento feminista”. Este momento quedó registrado en una icónica fotografía, registrada por la fotógrafa Kena Lorenzini. En diciembre de ese año se realizó, además, un evento conocido como el “Caupolicanazo” donde se reunieron organizaciones de mujeres bajo el lema “Democracia hoy y no mañana”. Este año también vio el surgimiento de dos de los grupos de mujeres más importantes de la escena política de los ochentas: el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH’83) y Mujeres por la Vida. Ambas fueron agrupaciones que hicieron explícita su oposición a la dictadura: el movimiento feminista y de mujeres fue un actor clave en la diversidad de fuerzas políticas que hicieron frente al terrorismo de Estado (Valdés, 1987, p.13). Su aparición en las calles de Santiago, donde se sitúa el circuito que revisamos, se fue haciendo cada vez más frecuente e inclusive consiguió la cobertura de la prensa oficialista⁴. Estos fueron hitos

⁴ El 30 de diciembre del año 1983, el diario El Mercurio publicó la noticia “Mujeres opositoras sellaron compromiso en el Caupolicán”, mientras que La Tercera también llevó una pequeña nota que enfatizó la masividad del acto.

clave en la esfera pública, los que sucedieron el mismo año de la muestra en EspacioCal. Lo anterior nos motiva a afirmar que era imposible que las artistas y la periodista no estuvieran enteradas de lo que sucedía con las organizaciones de mujeres, y nos permite inferir que puede haber sido la fuerza de estas y su toma de la escena pública, la que propiciase un escenario en el que juntarse entre mujeres tuviera un sentido en sí mismo. Estas conjeturas deben ser sopesadas con las palabras de Gilda Hernández, quien señaló: “Estamos juntas por casualidad y por el hecho de que todas hacemos arte; el feminismo no es lo importante aquí, sino la casualidad” (p. 27). Ella niega el feminismo y prefiere asignar el motivo de la muestra a la casualidad, es decir, a circunstancias no políticas, como si montar una exposición pudiera gestarse de la nada.

A partir del contraste entre nuestro planteamiento y la cita a la artista, nos parece importante relevar la dimensión metodológica que buscamos implementar en nuestras lecturas de las exposiciones del periodo. Nuestro enfoque feminista, desde el presente y la teoría contemporánea, no implica que busquemos que las exposiciones de mujeres respondan obligatoriamente a dicho movimiento y/o teoría. Por ello es que nos interesa dar cuenta de las condiciones materiales en las que se inserta la exposición. En relación a este problema, Jessica Sjöholm, en el prefacio a *Curating differently. Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, indica:

Las estrategias curatoriales enmarcan ideológicamente el encuentro entre el arte y sus públicos. Si nosotros, como lo propone Reesa Greenberg, entendemos las exhibiciones como eventos discursivos, se vuelve urgente pedir una comprensión más profunda de las exposiciones feministas y las prácticas curatoriales en relación a estructuras políticas, económicas y sociales más amplias, en contextos locales y globales (p. XII).

Si bien no hablamos directamente del concepto de curatoría, ya que no era un término que circulara de forma masiva en el periodo, sí es posible ver un discurso en cómo se organiza y plantea la exposición, puesto que no se trata de un dispositivo neutral. En nuestro caso, consideramos necesario comprender las muestras de la década de los ochenta en relación a las estructuras detalladas por Sjöholm. La diferencia entre leer obras contemporáneas y exposiciones radica en que las primeras tienen un sentido abierto que se reactualiza en el encuentro con los espectadores, mientras que las exhibiciones responden a su tiempo. Proponemos que es especialmente relevante rehuir a lecturas forzadas que buscan un feminismo desde el presente sobre un pasado que es complejo y que debe seguir siendo investigado. La decisión de centrarnos en el reportaje de la muestra permite profundizar en la manera en que se leyó una iniciativa de este tipo en sus mismas coordenadas históricas.

Volver al detonante

La historiadora del arte argentina Andrea Giunta en el texto “Arte, feminismo y políticas de la representación” (2019) sitúa al ensayo de Nochlin como el origen de una historiografía del arte feminista, es decir como el puntapié inicial que hoy nos permite construir nuestras reflexiones. Giunta, sin embargo, indica que “la explicación de Nochlin basada especialmente en la endeble educación artística recibida por las artistas –algo que dificultaría que fuesen capaces de realizar “grandes” obras–, ha perdido su fuerza argumental” (p. 31), debido a los cambios profundos que han sucedido en la educación artística, foco principal del argumento de Nochlin. En el caso

que analizamos, las artistas que forman parte de la exhibición son todas académicas de un espacio universitario –la Universidad de Chile– que en el contexto local, desde mediados del siglo XX, se convirtió en la principal escuela artística e inclusive, desde una perspectiva tradicional, se refiere a que los artistas allí formados tienen un sello. A la luz de esto, podríamos considerar que las trabas identificadas por Nochlin para el desarrollo artístico de las mujeres parecieran perder relevancia. Sin embargo, su inclusión en la academia –en este caso, como profesoras– no resuelve algunos de sus problemas principales: la falta de participación en el campo artístico y el escaso reconocimiento a sus trabajos. De allí que Giunta destaque la falta de fuerza del argumento. Desde nuestra perspectiva, la respuesta que dio Nochlin o cualquier respuesta a la pregunta no es el punto principal hoy, transcurrido medio siglo sabemos que su valor radica en el cuestionamiento disciplinar que instala. De modo tácito ya sabemos la respuesta: el problema se vincula con la estructura patriarcal, colonial y de clase que instala a mujeres y disidencias en una situación compleja y desigual.

Bibliografía

Carey, M. *Ser mujer. Hay un lugar para todos y para cada uno*. Revista Paula. Santiago de Chile. Septiembre 1983.

Giunta, A. (2019) *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guth, D. (2016) “A Short History of Women’s Exhibitions from the 1970s to the 1990s: Between Feminist Struggles and Hegemonic Appropriation”. En Skrubbe, J. S. (Ed.). *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*. Cambridge Scholar Publishing.

Nochlin, L. (2007) “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En Cordero, K. y Sáenz, I. (compiladoras) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Sjöholm, J. (2016) “Feminisms, Exhibitions, and Curatorial Spaces”. En Skrubbe, J. S. (Ed.). *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*. Cambridge Scholar Publishing.

Valdés, T. (1987). *El movimiento social de mujeres y la producción de conocimientos sobre la condición de la mujer*. Santiago de Chile: FLACSO.